


МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Тульский государственный университет»

Институт горного дела и строительства
Кафедра «Городского строительства, архитектуры и дизайна»

Утверждено на заседании кафедры
«ГСАиД»
«17» января 2023 г., протокол № 6

Заведующий кафедрой ГСАиД

 К.А. Головин

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

**по проведению практических (семинарских) занятий
по дисциплине (модулю)
«История искусств»**

**основной профессиональной образовательной программы
высшего образования – программы бакалавриата**

по направлению подготовки
54.03.01 Дизайн
с направленностью (профилем)
«Дизайн»

Формы обучения: очная

Идентификационный номер образовательной программы: 540301-04-23

Тула 2023 год

ЛИСТ СОГЛАСОВАНИЯ
методических указаний

Разработчик(и):

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


(подпись)

Цель и задачи освоения дисциплины (модуля)

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

Задачами освоения дисциплины (модуля) являются:

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

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

Место дисциплины (модуля) в структуре основной профессиональной образовательной программы

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

Дисциплина (модуль) изучается в 4, 5, 6, 7 семестрах.

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине (модулю)

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

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать:

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

Уметь:

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

Владеть:

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

Полные наименования компетенций и индикаторов их достижения представлены в общей характеристике основной профессиональной образовательной программы.

Содержание практических (семинарских) занятий

Очная форма обучения*

№ п/п	Темы практических (семинарских) занятий
4 семестр	
1	Формирование зооморфных представлений и специфика их развития в древнеегипетской культуре
2	Медуза Горгона
3	Древний Рим
4	Становление фортификационного искусства в странах Древнего Востока
5	Методология изучения проблемы стиля в древнерусской архитектуре конца XV - первой трети XVI века
6	Аспекты строительной истории белокаменных соборов Нижегородского кремля
7	Обетное строительство в Москве «На рву» и в Пскове «На гребле»: закономерности сакральной топографии средневекового города
8	Новгород
9	Владимир-на-Клязьме
10	Суздаль
5 семестр	
11	Искусство русской керамики: эволюция и культурно-исторические реалии
12	Образовательные функции русской усадьбы XVIII века
13	Палех
14	Теоретико-методологические основания изучения концепта русской усадьбы
15	Масляная живопись
16	Первые Романовы и иконописное искусство
17	Нарышкинский стиль
18	Московское изразцовое искусство XVII века
19	Эволюция образов в парных изображениях на коробьях Великого Устюга и Холмогор в XVII веке
20	Государство, церковь, образование в России второй половины XVII столетия
6 семестр	
21	В. Л. Боровиковский
22	Русская патриотическая печатная графика первой четверти XIX века
23	«Маленькие взрослые»: детский портрет XVIII века
24	Русский художественный фарфор как «Документальное свидетельство» своеобразия художественного пространства XVIII-XIX веков
25.	Российская цивилизация в эпоху Петра I: модернизационные процессы
26	Развитие художественной формы стоячих осветительных приборов в контексте светотехнических технологий в XIX- первой трети XX века
27	Ф.С.Рокотов
28	Д.Г.Левицкий
29	К вопросу становления и развития русской реалистической школы живописи
30.	Развитие искусства портретной миниатюры на слоновой кости в России XVIII-XIX веков
7 семестр	
31	Эстетика медиаархитектуры
32	Проблема определения термина «Графика» и классификация видов техники графики в отечественном искусствоведении второй половины XX- начале XXI века
33	И.С.Глазунов

№ п/п	Темы практических (семинарских) занятий
34.	Художественная практика жилого интерьера начала XXI века (отражение системы ценностей современного общества)
35	Медиаискусство: от симуляции к стимуляции
36.	Современные московские художники
37.	Современные российские предметные дизайнеры
38.	Современные российские дизайнеры интерьера
39.	Памятники Великой Отечественной войне
40.	Культура в информационно-техническом обществе: особенности инновационной модернизации

Работа по изучению тем практических (семинарских) занятий

4 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Формирование зооморфных представлений и специфика их развития в древнеегипетской культуре»

Общие сведения

Зооморфные образы использовались людьми в разных культурах в различных целях: как объекты культа, поклонения, магических ритуалов, метафорического выражения божественных и демонических сил, как персонажи сказок, басен и т. д. Прочное укоренение в коллективных представлениях категорий животного мира вызвано, во-первых, постоянным физическим присутствием животных в жизни человека с самой глубокой древности, а во-вторых – их определенным поведенческим сходством с людьми, благодаря чему животные очень рано стали использоваться человеком в метафорическом и описательном, а позже и в индизидательном языках.

На основании анализа древних изображений и мифологических конструкций ученые реконструируют процесс надления животных символическим значением. Полученные данные демонстрируют, что с самых ранних этапов истории животные являлись частью различных культовых практик: ритуальных охотничьих действий, погребальных обрядов, защиты и покровительства племени в качестве его тотемных прародителей. Изображение человека с животными чертами или в масках животных было также распространено и подчеркивало тесную связь человека с природным миром. Культ животных играл значительную роль и в представлениях о богине-матери в разных культурах. Так, например, существовали представления о ней в образе коровы, а главного божества – в образе быка или льва. Процесс перехода от изображения зооморфных божеств к антропоморфным некоторыми исследователями объясняется процессом одомашнивания и, таким образом, победой человека над природой. Причем в результате этой победы человек становился Пастырем как для животных, которые входили в состав домашнего скота, так и для своих домочадцев, т. е. своего рода. Этим же явлением объясняется и обратный процесс изображения царя звероподобным, как «главного» животного в стаде. Таким образом, царь-пастух ассоциировал себя с тотемным животным –покровителем рода.

Распространенные с первобытной эпохи, сцены охоты и убийства животных также могут интерпретироваться как манифестация победы человека в его противостоянии с сильнейшим физически зверем. Этим можно объяснить причину наличия у правителя Египта собственного ритуального стада, предназначенного исключительно для жертвоприношений. Как, например, у одного из додинастических царей в Иераконполе, в погребальном комплексе которого, в могильных ямах вокруг открытого двора для жертвоприношений, было найдено около 37 тыс. останков разного вида животных, большинство из которых от-

носились к речным обитателям или диким млекопитающим пустыни. По мнению археолога Рене Фридмана данная находка говорит о том, что египтяне путем подобных захоронений хотели продемонстрировать силу и власть над неразумным хаотичным миром и, следовательно, победу человека над природой и стихией.

Формирование и развитие зооморфных представлений, как правило, является схожим для первобытных культур различных народов. Однако на определенном этапе возникают существенные отличия в восприятии животного мира. В ходе исторического развития изображение сцен охоты и убийства животных приобретает новую смысловую коннотацию. У египтян это становится символом власти и победы царя или крупного чиновника над врагами, а у соседних греческих народов означает победу над кровожадной природой и усмирение дикого зверя в себе.

При этом древнегреческие философы могли признавать тождество человеческой и звериной сущности, но последним отказывали в разумности. Животные выступали уже символами неумеренной и неразумной природы, которая подлежит усмирению путем воспитания и обучения. Древние греки населяли мир и гибридными существами: сатирами, кентаврами, при этом добавление животных черт человеческим фигурам символизировало их низшую природу, необузданный нрав и нехватку самоконтроля. Внутреннее противостояние низкого, дикого и высокого, умеренного начал являлось отражением космической борьбы хаоса, мрака и разумного космоса. Именно поэтому знаменитое изображение Орфея с окружающими его животными, которых он очаровывал звуками музыки, быстро стало аллегорией мира и спокойствия, когда дикая природа умиралась и приходила в равновесие под влиянием музыкальной гармонии.

Древние люди очень рано начали воспринимать животных в контексте присущих им определенных качеств, чем объясняется такое распространение анималистических метафор в последующей традиции. Изображения животных часто использовались при описании эмоционального состояния человека, черт его характера, физических характеристик. И если у греков прослеживалась устойчивая связь животного и неразумного, то у египтян, напротив, изображения анималистических черт свидетельствует о присутствии позитивных и, более того, божественных качеств.

Изначально божественность определенных животных в Египте была связана с традицией локальных, еще «додинастических» номовых божеств, часто имеющих тотемное происхождение. На протяжении египетской истории дифференциация номов сохранялась, что обеспечило и сохранение их культа. По справедливому замечанию Д. Меекса, с этим связано и присутствие в пантеоне богов только «местных» животных, т. е. тех, которые жили в Египте еще с додинастического времени. В эпоху Нового царства, несмотря на появление и распространение в изобразительных мотивах и пластике таких животных, как лошадь и петух, эти животные не становятся частью зооморфного пантеона. На протяжении всей египетской истории боги могли принимать формы только тех животных, которые были связаны с изначальной тотемической традицией.

Устойчивость религиозных воззрений, постоянство культовых практик отражали мировосприятие египтян, сформированное многообразными факторами, в первую очередь – благоприятными климатическими условиями и относительно безопасным территориальным расположением Египта. В отличие от других цивилизаций, которым повезло значительно меньше в этом отношении, египтяне стали воспринимать безопасные и стабильные условия своего существования как данность самой Природы, того миропорядка, который обеспечивал обожествленный царь, выполняющий необходимые ритуалы для его поддержания. Так, и зооморфные представления о богах также являлись частью архаичного концепта о мироздании, где вера в тотемических предков олицетворяла собой связь родовой общины с территорией.

В централизованном Египте благодаря сильно развитому почитанию верховного божества при сохранении значения местных культов создались условия для развития

синкретичных представлений о том, что боги могли принимать различные формы, одной из которых являлись представители животного мира. Боги могли вселяться в животных, их душа – Ба – имела зооморфный облик, и, наконец, конкретные животные с определенными физическими характеристиками могли быть живым воплощением бога на земле.

Истоки подобного отношения к животным и почитание зооморфных божеств, не утратившее своей силы на протяжении длительной истории государства, восходили к представлениям о специфической связи животных с богом и миром божественного. Из мифа об истреблении людей в начале времен, когда люди и боги жили вместе, мы узнаем, что люди совершили страшный грех, устроив бунт против верховного правителя – бога Ра. В результате боги покинули земной мир. Причина, по которой они более охотно выбирали форму животного, чтобы явить себя миру, кроется в том, что в отличие от людей животные неповинны в совершенном грехе против бога и, следовательно, более достойны того, чтобы выступать живым его символом.

Как отмечает Д. Меекс, доказательством того, что животные имели особую связь с миром божественного, служат ритуальные тексты, где специально оговаривалось, что сверхъестественная сила могла принимать форму «змея, собаки, человека или крокодила», где человек – это лишь одна из форм, причем не самая главная. Важно отметить, что зооморфные изображения были прерогативой богов, и только изредка царей во время ритуала. Причем аспект божественной природы в смешанных антропо-, зооморфных образах передавался именно через животные черты. Более того, в позднее время начинали причудливо сочетаться и черты различных животных в одном боге: так, Себек, имея тело крокодила, мог быть изображен, например, с головой сокола, выступая в этой ипостаси как повелитель времени. Таким образом, избранный тип животного в передаче образа богов делал видимым один из аспектов его великой божественной силы, а сакрализация самих животных имела целью приблизить богов к людям.

Высокая роль зооморфных изображений прослеживается на протяжении всей истории древнеегипетской цивилизации. Особое отношение к животным продолжало сохраняться и в христианскую эпоху. В историях святых и мучеников божья воля часто являла себя через животных, как правило диких, которые могли пощадить мученика на арене, начать ластиться к ногам святого и т. д. При этом стоит отметить неискореняемое позитивное отношение к зооморфным изображениям и представления о пригодной природе животных для передачи божественных образов, что способствовало появлению иконографии святых и ангелов с головами животных, а также развернутой символики, где анималистические персонажи превратились в знаки, связанные не с реальным миром, но с миром духовным.

Контрольные вопросы:

1. Для чего использовались зооморфные образы?
2. Какую роль играл культ животных в древнем Египте?
3. Назовите доказательства, по мнению ученого Д. Меекс, свидетельствовавшие особую связь животных с божественным миром?

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Медуза Горгона»

Общие сведения

Медуза Горгона – одна из самых узнаваемых фигур древнегреческого искусства. Голова Горгоны стала настоящим символом, который активно использовался художниками, скульпторами и декораторами во все времена. Учитывая магическую способность Медузы превращать все, на что обращается ее взгляд в камень, во многих философиях Медуза Горгона стала апотропеическим символом для защиты от негатива и сглаза.

Именно с этой целью большинство скульпторов и архитекторов использовали лепное изображение головы Горгоны при создании скульптурных композиций.

Роль Медузы Горгоны в греческой мифологии и искусстве

В греческой мифологии были известны три Горгоны – сестры-чудовища, дочери морских божеств Форкии и Кето. Сестры не были рождены чудовищами. Когда-то они были прекрасными девушками, которые своей красотой восхищали людей и богов. Младшая сестра по имени Медуза согласно легенде была настолько красива, что ей увлекся бог морей Посейдон.

Он возжелал прекрасную девушку, однако выбрал для этого священное место — храм Афины. Гнев богини был настолько суров, что раз и навсегда изменил судьбу молодой девушки Медузы.

Афина превратила Горгону в крылатое чудовище, уродливое и страшное. Волосы Медузы превратились в клубок извивающихся змей, тело покрылось чешуей, а лицо исказилось злобой и негодованием. Кроме того, Афина наделила Медузу страшной магической силой — превращать любого, на кого она смотрела, в камень.

Наказание с Медузой разделили и ее сестры, которые тоже были изуродованы и вынуждены сбежать от людей «на край света» на безлюдный остров. При этом Медуза была смертна, а остальные сестры — Стено и Эвриале сохранили свое бессмертие.

Слава о трех сестрах-чудовищах быстро разнеслась по всей Греции, вселяя ужас в людей. Царь Полидект предлагает вознаграждение тому, кто совершит убийство младшей смертной сестры Медузы и принесет ему ее голову. Так родился самый известный греческий миф, который рассказывает о роковой встрече Медузы Горгоны с греческим героем Персеем.

На отдаленный безлюдный остров Персей отправился с помощью богов, которые предоставили ему божественные инструменты — отполированный щит Афины, чтобы увидеть отражение ужасного лица Медузы и избежать ее страшного взгляда, превращающего в камень, шапку невидимку бога Аида и острый кривой меч Гермеса. Вооружившись этими божественными атрибутами, Персей прибыл на остров, застал спящих сестер и отрубил Медузе голову. Из обезглавленного тела Медузы хлынула кровь, появился ослепительно белый конь Пегас и Хрисаор с золотым мечом в руках. Их считают детьми убитой Медузы. Кровь Горгоны по легенде собрала Афина и передала прославленному врачу Асклепию, который использовал ее для воскрешения и умерщвления людей. Голову чудовища забрал с собой Персей.

Когда сестры Медузы проснулись, они увидели ее обезглавленное тело и пустились в погоню за Персеем. Но при помощи божественных атрибутов герой ушел от погони. Даже после отсечения, голова Медузы Горгоны сохранила свою способность «окаменять» окружающих. Во время своих путешествий Персей использовал голову, чтобы превратить врагов в камень и спасти принцессу Андромеду от морского монстра. Далее она была передана Афине, которая прикрепила голову к своему щиту, что помогало ей повергать врагов.

Хотя эти истории сегодня звучат фантастически, для древних греков они были квазиисторическими. Мифы, а также истории, написанные Гомером и Гесиодом, считались частью потерянного героического прошлого, когда мужчины и женщины могли взаимодействовать с героями, богами и сверхъестественными силами. Таким образом, Медуза для древних греков была не просто фантастическим чудовищем, а частью реальной истории. В античные времена она символизировала историческую угрозу. История о том, как Персей победил и использовал энергию этого фантастического существа, была не просто мифом, а важной главой общего аллегорического и исторического повествования греков.

Медуза Горгона в мировой скульптуре и лепнине

Медуза Горгона очень неоднозначная фигура в мифологии. Ни в чем не повинная молодая девушка была превращена в чудовище, обладающее страшной силой. Именно в

связи с этой неоднозначностью художники и скульпторы всегда по-разному изображают Горгону – некоторые страшной и жестокой, другие несчастной и измученной.

Ее внешность неоднократно менялась на протяжении веков, но она всегда узнаваема благодаря своей поразительной фронтальности. В греческом искусстве редко можно встретить фигуру в анфас, но все скульптуры и лепные композиции изображают Медузу, решительно смотрящую вперед.

Голова Медузы так часто использовалась как декоративный мотив в лепных и художественных композициях, что в искусстве появился отдельный термин – горгонеийон. Со времен античности архитекторы и скульпторы всех времен и национальностей вдохновлялись этим великолепным символом и включали его в свои лепные работы. Горгонеийон был широко распространен в убранстве храмов архаического периода (700–480 гг. до н.э.).

Один из самых знаменитых примеров храм в Селинунте на юго-западе Сицилии (построенный около 540 г. до н.э.). На фасаде здания две монументальные Горгоны, на востоке и на западе, доминировали над фронтонами храма.

Облик Медузы также использовался для украшения небольших архитектурных элементов. В Сицилии, южной Италии и материковой Греции храмы были украшены многочисленными антефиксами (декоративными крышами из терракотовой черепицы), на которых устанавливалась скульптура Горгоны. Это явление было особенно распространено в период архаики. В то время Медуза всегда изображалась как монстр. У нее было круглое лицо, борода, широкие глаза, устрашающая «змеиная грива» и зияющая пасть с расщепленным языком и острыми зубами.

Медуза оставалась популярным лепным и скульптурным изображением и на более поздних этапах развития архитектуры, но ее форма определенно становилась более женственными и «человечными». Она теряет ужасные зубы и бороду, но все еще узнаваема в классических и эллинистических работах по диким волосам-змеям и конфронтационному взгляду.

Греческие вазы, чашки и другие глиняные предметы также нередко декорировались изображением Горгоны. Интересной тенденцией можно считать размещение выпуклого изображения Медузы на дне сосуда для питья, чтобы удивить пьющего. Предметы седьмого и шестого веков до н.э. украшены чудовищной, озлобленной и устрашающей Горгоной. Именно в этот период впервые появилась архаичная техника изображения головы Медузы в круговом очертании. Тенденция использования лица Медузы для украшения керамики продолжилась и в эллинистический период (323–31 гг. до н.э.). Этот символ присутствует как центральное украшение на многих вазах и предметах, а также как повторяющийся орнаментальный мотив.

В архитектуре конца четвертого и третьего веков до н.э. Горгоны эволюционируют в более женственную и реалистичную форму, но при этом сохраняют свое специфическое фронтальное изображение. В V веке до н.э. произошло смещение художественного акцента на идеальные формы. Совершенство и красота стали стандартами нового классического стиля. В этот скульптурный период даже мифические чудовища и монстры стали выглядеть эстетичнее, что не обошло стороной и Медузу Горгону.

Медуза действительно вездесуща – она широко представлена не только в архитектуре и лепном искусстве, но и в металлической ковке. Это особенно заметно в кованом декоре Санкт-Петербурга, где голова Горгоны украшает множество мостов, оград, дворцовых ворот и т.д.

Скульптурные изображения Горгоны и Персея

Горгонеийон — не единственное возможное художественное изображение Медузы. Горгона часто изображается в сценах, иллюстрирующих ее убийство Персеем. Чаще всего скульпторы изображают греческого героя с головой Медузы в руках. Ее поверженное тело может лежать поблизости, иногда с Пегасосом и Крисаором. Монументальным примером

скульптуры этого типа можно считать центральное украшение Храма Артемиды на Корфу начала VI в. до н. э.

Другие скульптуры показывают момент предшествующий убийству мифологического чудовища. Скульпторы нередко изображают сцену, в которой Персей держит свой меч на шее Медузы, перед нанесением смертельного удара, отводя глаза, чтобы избежать ее окаменяющего взгляда. В некоторых скульптурных и лепных композициях сюжет включает также фигуру Афины, которая играет в истории одну из важных ролей.

Самая знаменитая скульптура на тему этого мифа — Персей с головой Медузы, выполненная Бенвенуто Челлини в период с 1545-1554 гг. Бронзовая скульптура стоит на квадратном основании с рельефными панелями, изображающими историю Персея и Андромеды. Скульптура расположена на площади Синьории во Флоренции (Италия). Она была выполнена по заказу герцога Козимо I Медичи и входит в большую скульптурную группу, расположенную на площади. Кроме Персея здесь установлены «Давид» Микеланджело, «Геркулес и Какус» Бандинелли и «Юдифь и Олоферн» Донателло.

Персей изображен полностью обнаженным, за исключением крылатых сандалий. Он возвышается на поверженном теле Медузы и удерживает ее отрубленную голову в поднятой руке. Из шеи Медузы извергается кровь. По задумке автора, проектирующего площадь, отрубленная голова Медузы превращает все живое вокруг в камень, что наглядно демонстрируют каменные статуи Геркулеса, Давида и Нептуна, расположенные неподалеку.

Если смотреть на скульптуру со спины, зрители могут увидеть изображение самого скульптора Челлини на задней стороне шлема Персея. Еще одно интересное скульптурное решение автора заключается в том, что лица Персея и Медузы похожи как две капли воды. Они имеют красивые правильные черты, не смотря на то, что Горгона в мифологии представлена чудовищем. Этим скульптор напоминает зрителю, что Медуза не злобный монстр, а невинная жертва обстоятельств.

Тяжелая судьба мифологического героя Медузы Горгоны по-прежнему вызывает живой интерес у ценителей искусства и не только. Современные феминистки активно борются за отказ от использования головы Горгоны в качестве логотипа всемирно известного модного дома Versace, как образа невинно убиенной героической женщины.

Лепнина, украшающая великолепные дворцы Парижа, Рима, Флоренции, Санкт-Петербурга, Афин и других городов очень часто содержит изображения одного из самых узнаваемых мифологических героев — Медузы Горгоны.

Контрольные вопросы:

1. Назовите роль Медузы Горгоны в греческой мифологии и искусстве?
2. Расскажите об использовании образа Медуза Горгона в мировой скульптуре и лепнине
3. Расскажите о скульптурных изображениях Горгоны и Персея

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «Древний Рим»

Общие сведения

Древний Рим — одна из ведущих цивилизаций Древнего мира, величайшее государство Античности, получила своё название по главному городу (Roma — Рим), в свою очередь названному в честь легендарного основателя — Ромула. Согласно легенде, Рим был основан в 753 году до нашей эры Ромулом и Ремом, которых воспитала волчица.

Центр Рима сложился в пределах болотистой равнины, ограниченной Капитолием, Палатином и Квириналом. Определённое влияние на становление древнеримской цивилизации оказали культуры этрусков и древних греков. Пика своего могущества Древний Рим достиг во II веке н. э., когда под его контролем оказалось пространство от современной Шотландии на севере до Эфиопии на юге и от Ирана на востоке до Португалии на западе.

Современному миру Древний Рим подарил римское право, архитектурные формы и решения (например, арку и купол) и множество других новшеств (например, колёсные водяные мельницы). Христианство, как религия, родилось на территории Римской империи. Официальным языком древнеримского государства был латинский. Религия в течение большей части периода существования была политеистической, неофициальным гербом империи был Золотой орёл (aquila).

Древнеримская цивилизация дала миру тщательно спланированные города, дворцы и храмы, общественные учреждения, мощенные дороги и великолепные мосты. Их оригинальные инженерные решения не только определили архитектурный облик мощной Римской державы, но и дали огромный импульс для развития архитектурных идей последующих эпох.

Во II в. до н.э. Рим подчинили себе Грецию, искусство Древнего Рима сумело не только унаследовать, но и творчески развить лучшие достижения древнегреческих мастеров, создав собственный оригинальный стиль. Прежде всего римляне позаимствовали у греков пантеон богов. Главное место в римском пантеоне занимал Юпитер-громовержец, могущественный властитель неба, олицетворение солнечного света, грозы, бури. Яростный бог войны Марс почитался как отец великого и воинственного римского народа.

В Древней Италии Марс был богом плодородия. В его честь первый месяц римского года, в который совершался обряд изгнания зимы, был назван мартом. Позднее Марс стал богом войны. Храм Марса был сооружен на Марсовом поле вне городских стен, поскольку по законам Рима вооруженное войско не должно было входить на территорию города. Именно Марс является отцом Ромула и Рема – основателей города. Марс был хранителем Рима.

Статуя бога Марса.

Греческая цивилизация оказала большое влияние на формирование римской мифологии. Абсолютное большинство греческих богов были романизированы. В Риме легко принимали других богов, стараясь таким образом привлечь их на свою сторону. Богиня домашнего очага Веста почиталась как покровительница государства. Функции Геры, Афины, Гермеса, Афродиты, Диониса, Деметры, Артемиды, Посейдона, Аид, Аполлона, Гефеста выполняли соответственно Юнона, Минерва, Меркурий, Венера, Вакх, Церера, Диана, Нептун, Плутон, Феб, Вулкан.

Юпитер в окружении богов и богинь.

Во II в. до н.э. центром Рима становится Римский форум (форум Романиум) – центральная торговая и общественная площадь, ограниченная тремя холмами: Капитолием, Палатином, Квириналом.

Римский форум

Форум застраивался постепенно и приобрел асимметрический характер. В давние времена эта местность была пустынной болотистой с многочисленными источниками и ручьем, до середины VIII века до н. э. это место использовалось для захоронений. В 184 г. до н.э. в Риме была сооружена первая базилика (так называемая Базилика Порция) – большой крытый зал для собрания купцов, судебных заседаний. Однако республиканский Рим с его узкими, шириной до 7 м, улочками, кирпичными многоэтажными доходными домами и тесным старым Форумом не мог сравниться с красивыми эллинистическими городами Востока, например Александрией Египетской. Юлий Цезарь и Октавиан Август стремились превратить Рим в красивый, просторный, мраморный город.

В Риме были построены два новых, более просторных Форума – Форум Цезаря и Форум Августа, появились монументальные постройки на Марсовом поле, предназначенном для воинских и гимнастических упражнений, и триумфальные арки.

Римская базилика

Колизей представлял собой трехэтажное сооружение (позднее был добавлен четвертый этаж) со сложной системой коридоров, лестниц и вентиляционных отверстий. Три

этажа представляли собой аркаду, поставленные одна на другую, четвертый сплошную стену, здание было пышно декорировано колоннами. Первая галерея предназначалась для привилегированного сословия, вторая – для граждан, третья предоставлялась простолудинам, на четвертом этаже находились деревянные скамьи и места для стояния. В жаркие или дождливые дни над ареной натягивали тент. Для театральных представлений арену застилали деревянным полом, для боев гладиаторов засыпали песком, а для сцен морского сражения заполняли водой. Амфитеатр был рассчитан на 56 тысяч зрителей. Долгое время Колизей был для жителей Рима и приезжих главным местом увеселительных зрелищ, таких как бои гладиаторов, звериные травли, морские сражения (навмахии). В 1349 году мощное землетрясение в Риме явилось причиной обрушения Колизея, в особенности южной его части. После чего на него стали смотреть как на источник добывания строительного материала, и не только отвалившиеся, но и нарочно выломанные из него камни стали идти на новые сооружения.

Красота Колизея находится в противоречии с его предназначением: это здание построили для устройства кровавых представлений, которые поражали даже современников своей жестокостью. Колизей также являлся и напоминанием о могуществе Римской Империи. Судьба тысячи людей вершилась внутри каменных стен. Здесь в бою погибали гладиаторы, здесь же находили свой конец преступники.

В начале 2 века в Риме наступает время правления императора Марка Ульпия Траяна (97-117), прозванный «счастливым веком». Под руководством архитектора Апполодора Дамасского был построен Форум Траяна – огромная площадь длиной 280 и шириной 200 метров. На форуме находилась крупнейшая в Древнем Риме базилика – базилика Ульпия, а также мемориальная колонна Траяна высотой 38 метров, построенная из мрамора. Колонна полая внутри, ствол ее был обвит спиральной лентой с рельефами, изображающими военные подвиги Траяна.

Рельеф повествует о двух войнах Траяна со славяноязычными племенами даков. Изображаются в основном действия римской армии: передвижение, постройка укреплений, переправы через реки, сражения. Всего на колонне около 2 500 человеческих фигур. Траян появляется на ней 59 раз. Отдельные фигуры переданы весьма реалистично, так что рельеф колонны служит ценным источником для изучения оружия, доспехов, костюмов — как римлян, так и даков того времени. В основании колонны расположена дверь, ведущая в залу, где помещались золотые урны с прахом Траяна и его супруги.

В 125 г. под руководством Аполлодора Дамасского был построен Пантеон – храм всех богов. Пантеон был перестроен из круглого бассейна, входившего в состав терм Агриппы. Гигантский цилиндрический объем был перекрыт сферическим куполом диаметром 43,2 метра. В центре купола находилось девятиметровое осветительное отверстие. В полдень через него проникает наиболее вильный световой столб, свет очень ощути, он «не растекается», а остается в форме гигантского светового луча и становится почти осязаемым. 1 ноября 609 года языческий храм был освещен как христианская церковь Святой Марии и Мучеников.

В начале III в. в Риме были построены термы Каракаллы. Они включали в себя множество сооружений. Помимо бассейнов и ванн, в них находились палестры – площадки для спортивных упражнений, помещения для отдыха, библиотеки, магазины. Термы вмещали до 1800 человек одновременно. Общие размеры терм Каракаллы – 353x335 метров (11 га).

Руины терм Каракаллы.

К основным помещениям терм относились бассейн с холодной водой, большой зал с сухим жарким воздухом и круглый бассейн с горячей водой. Уже в V в. н. э. Термы Каракаллы считались одним из чудес Рима. Сюда приходили не только смыть грязь, здесь отдыхали. Особенное значение имели термы для бедняков. Недаром один из современных ученых назвал термы лучшим подарком, который императоры сделали римскому населению.

Посетитель находил здесь и клуб, и стадион, и сад отдыха, и дом культуры. Люди уходили с запасом новых сил, отдохнувшие и обновленные не только физически, но и нравственно.

В ложбине между холмами Авентин и Палатин был построен ипподром – циркус Максимус, самый большой в Риме (600 мх150 м). Трибуны вмещали около 200 тысяч зрителей. Считается, что состязания на колесницах были впервые проведены здесь в VI – V вв. до н. э.

Реконструкция ипподрома

Больших успехов достигли римляне в строительстве акведуков (водовод, лат. aqua – вода, ducō – веду), в том числе выполненных в виде мостов над реками. Римляне сооружали акведуки в форме каналов и труб. Общая длина акведуков г. Рима составляла около 440 км, однако, только 47 км из них были наземными, большинство проходило под землей.

Римский акведук. Схема работы.

Много труда было приложено в Древнем Риме к строительству дорог. Была создана широкая сеть дорог, пересекающих многие районы Западной Европы, состоявшая приблизительно из 370 больших дорог, из которых около 30 вели в Рим. Римские дороги проходили и через Альпы. Строились дороги основательно. Толщина дорожного полотна, состоявшего из гравия, булыжного и тесаного камня, уложенных в известковый раствор, составляла примерно 1 метр. Использовались указатели расстояний и пересечения путей. Наибольшей известностью пользовалась Аппиева дорога, построенная в IV в. до н. э. и имевшая протяженность около 350 км и очень большую по тому времени ширину – до 4,3 м. Возобновление строительства мощеных дорог в Европе после падения Древнего Рима произошло только в XIII в.

Римская дорога в наши дни. Технология строительства дорог.

Особое место в римской культуре занимает скульптура и, прежде всего, скульптурный портрет. Римский скульптор ставил своей задачей не только передать физическое своеобразие черт изображаемого лица, но и выразить своеобразие характера. Образы деловых людей, ораторов, граждан республики лишены идеализации, они естественны и реалистичны. Пластический реализм римских мастеров достиг расцвета в I в. до н.э., породив такие шедевры, как мраморные портреты Помпея и Цезаря. Автор портретов смог выразить в чертах лица многие оттенки характера героя, его достоинства и пороки. В портрете Помпея, например, в его застывшем широком, мясистом лице с коротким вздернутым носом, узкими глазами и глубокими и длинными морщинами на низком лбу, художник стремился отразить не только минутное настроение героя, но и присущие ему честолюбие и даже тщеславие, силу и в то же время некоторую нерешительность, склонность к колебаниям. Около 40 г. до н.э. в Риме появились тенденции к подражанию раннеклассическим мастерам греческой скульптуры. Портретам этого времени присущи классическая простота, величественность и серьезность.

Культура Древнего Рима оказала значительное влияние на последующую мировую и в особенности европейскую культуру. Латинский язык лег в основу многих европейских языков, на принципах классического римского права базируются правовые системы многих стран мира; литература, изобразительное искусство, архитектура Древнего Рима вдохновляли и продолжают вдохновлять многие поколения последующих деятелей искусства.

Контрольные вопросы:

1. Какое влияние на римское искусство оказала культура Древней Греции?
2. Проведите заочную экскурсию по античному Риму
3. Расскажите про праздники и зрелища в Древнем Риме.
4. Охарактеризуйте древнеримскую цивилизацию
5. Расскажите о статуе бога Марса
6. Расскажите о римском форуме

Практическое (семинарское) занятие № 4
Тема: «Становление фортификационного искусства в
странах Древнего Востока»
Общие сведения

Еще в глубокой древности первобытные племена для обеспечения своей безопасности начали строить укрепленные поселения – городища. Примененные в них защитные приспособления со временем превратились в достаточно эффективные оборонительные системы. Некоторые из них были умело скрыты от взоров неприятеля (волчьи ямы с заостренными кольями на дне, отравленные шипы и т. п.), другие – надежно укреплены (земляной вал с частоколом наверху, наполненный водой ров с отвесными склонами): «Необходимость обезопасить себя от нападения врага отразилась прежде всего на местоположении древних поселений: их стали строить на труднодоступных участках местности – на высоких холмах, при слиянии или на излучинах рек, и т. п. В дальнейшем начали увеличивать крутость холмов, на которых располагались поселения, возводить вокруг последних искусственные преграды – рвы, валы, палисады из бревен, стены из необработанных больших камней и т. д.» То есть постепенно произошло разделение методов вооруженного противостояния на наступательные и оборонительные действия. Однако примитивные укрепления в виде валов, рвов и палисадов, возводившиеся в период распада родового строя, уже мало отвечали условиям ведения войн рабовладельческого общества, когда вместо самодействующей военной организации населения появилась специальная организация – армия: «Возникновение армии и развитие в связи с этим военного искусства и военной техники определили необходимость усовершенствования также и укреплений. Условия для такого совершенствования были в это время уже налицо. Рабство давало многочисленную и дешевую рабочую силу. Строительное искусство достигло довольно высокой степени совершенства: были разработаны способы добычи и обработки естественного камня и изготовления сырцового и обожженного кирпича, открыты вяжущие вещества, изобретены различные приемы кладки стен и перекрытия проемов, открыты законы устойчивости сооружений. Появились специалисты по строительству различных инженерных сооружений, а также литература по строительному искусству, в том числе по возведению укреплений и по организации их осады...».

В своем эволюционном развитии фортификационные сооружения прошли как минимум три стадии. Рассмотрим их в хронологической последовательности.

1. Исходным вариантом защитного сооружения является крепость – компактное долговременное укрепление, имеющее постоянный гарнизон, вооружение и запасы. Оно предназначалось для организации длительной круговой обороны. Обычно крепость выполняла функции градостроительного ядра (цитадели) либо самостоятельного укрепления (форта), охраняющего важный стратегический объект – участок государственной границы, источник пресной воды, горный перевал, вершину горы или холма, доминирующего над окружающей местностью, порт или речную переправу. Архитектурно-градостроительное решение подобных объектов во многом определялось топографическими особенностями местного ландшафта.

Древнеегипетские крепости времен Древнего царства (3000–2400 гг. до н. э.) имели самые различные конфигурации плана – круг, овал, квадрат, прямоугольник и т. п. Крепостные стены нередко включали башни в виде усеченного конуса. Верхняя площадка ее была ограждена защитным парапетом (брустверной стенкой) для укрытия стрелков. Крепость около Абидоса имела в плане форму прямоугольника 125×68 м. Высота ее стен варьировалась от 7 до 11 м, толщина – более 2 м. Эта крепость имела три входа – главный и два дополнительных.

При штурме вражеских крепостей египтяне использовали штурмовые лестницы с деревянными дисковидными колесами, облегчавшими их транспортировку и установку

около штурмуемой стены. Крепостные стены и ворота разрушались тяжелыми металлическими кувалдами и ломами.

Следующим этапом в развитии фортификационного искусства стали линейные системы крепостных сооружений эпохи Среднего царства (2150–1700 гг. до н. э.). С их помощью обеспечивалась фланкированная оборона городских стен. Достигалось это путем включения в структуру стен выступающих вперед более высоких башен и прямоугольных массивных выступов (лопаток), напоминающих контрфорсы. С верхних площадок этих сооружений (валгангов) защитники могли вести прицельный фланговый огонь по противнику, подступившему вплотную к стене или к городским воротам. Да и сами крепостные стены стали более совершенными. Вместо сплошных горизонтальных парапетов (брустверов) они были оснащены закругленными наверху зубцами, которые не только защищали оборонявшихся воинов от стрелкового оружия и камнеметов, но и позволяли им наносить поднимавшемуся наверх противнику сокрушительные косые удары мечом, секирой или боевым топором. Крепостные ворота были защищены двумя или четырьмя башнями. Для диверсионных вылазок и контратак были предусмотрены потайные выходы (сортии). С этого времени и до первой половины Средневековья включительно высокие вертикальные стены и башни становятся основным элементом всех долговременных укреплений. Увеличилось число стен, охватывавших город по периметру. Рассмотрим самые известные древнеегипетские крепости этого периода.

Крепость в Семнэ, возведенная в эпоху Среднего царства, была достаточно сложным оборонительным сооружением, имевшим выступы, стены и башню.

Аналогичную структуру имели крепости в Бухене и Миргиссе (Нубия): «Египетские крепости представляли собой мощные оборонительные сооружения, которые возводились либо на равнине, либо на каменистых нильских островах. Нередко крепости строили одну напротив другой на противоположных берегах Нила. Толщина их стен достигала 6–8 м, а высота – 8 м. Две линии мощных крепостных стен Миргиссы, Иккура, Бухена и др., укрепленных контрфорсами, бастиянами и башнями прямоугольной или полукруглой формы, окаймляли территорию, как правило, с трех сторон, поскольку со стороны реки жители крепости не нуждались в столь сильной защите, и вдоль Нила воздвигалась лишь одна стена. Но и этого, казалось, было недостаточно: глубокий ров, часто зигзагообразный в плане, и десятиметровый вал по его линии дополняли систему укреплений почти каждой крепости. К Нилу вел защищенный спуск, а подплывающие суда могли укрыться около некоторых крепостей в гавани...».

«(Крепость в Миргиссе) имеет внутреннюю стену высотой в 10 м с выступающими башнями, расположенными на расстоянии 30 м одна от другой на противоположном от реки фланге, и ров шириной в 8 м. В 25 м от внутренней стены построена внешняя стена, которая охватывает крепость с трех сторон; с четвертой стороны круто обрывается к реке скала. Внешняя стена окружена рвом шириной 36 м. Кроме того, на скалистых выступах были построены выдвинутые вперед стенки, примыкающие к углам крепости и позволяющие фланкировать подступы со стороны реки. Две другие стенки защищали главный вход в крепость. Крепость в Миргиссе являлась уже сложным оборонительным сооружением, в основу которого было положено требование фланкирования подступов...».

При штурме вражеских крепостей египтяне первыми стали использовать построение, именуемое «черепашей», – навес из плотно сдвинутых щитов, прикрывавший воинов сверху. Ворота и поврежденные участки стены разрушались таранами. Обслуга осадной машины укрывалась под винеей – низким навесом, сплетенным из виноградных лоз и покрытым сверху дерном. Мобильные штурмовые отряды использовали деревянные лестницы. В случае длительной осады египтяне возводили вокруг вражеского города или крепости обводную деревянную стену.

Фортификационное искусство стран Двуречья (Месопотамии) в целом повторило древнеегипетский опыт, но у этих народов имелись свои собственные приемы защиты

городов. Наиболее ярко это продемонстрировал шумерский город Ур. Это был достаточно крупный укрепленный город длиной около 1 км и шириной 700 м. В плане он имел форму яйца, обращенного острым концом к югу. С севера и запада город был защищен водами Евфрата, а вдоль его восточной стены был прорыт достаточно широкий и глубокий канал. Таким образом, Ур с трех сторон окружала вода. Подойти к нему по суше можно было только с юга, со стороны Персидского залива.

Крепостная стена Ура, возведенная из кирпича, имела крутые внешние откосы. Эту изогнутую в плане «желтую гору» (запись царя Ур-Намму), похожую на заряженный арбалет, было почти невозможно разрушить ударами таранов. Покатое основание стены отбрасывало вверх заостренные наконечники таранов, во много раз снижая силу их ударов. Сбрасываемые сверху бревна и камни ударялись о наклонную плоскость цоколя и отскакивали от нее под косым углом, буквально сметая приблизившихся к стене вражеских солдат и осадную технику: «Против ударного действия таранов и тяжелых снарядов, бросаемых метательными машинами, нижняя часть стен, а особенно башен, или облицовывалась естественным камнем, или делалась с наклонным цоколем, или имела остроугольные выступы, вследствие чего удар тарана происходил не по нормали, а под углом к стене...».

Аналогичные принципы фортификационной системы были применены и в шумерском городе Ниппуре.

Ассирия в периоды своего наивысшего политического могущества постоянно находилась в состоянии войны с соседними странами – Вавилонией, Египтом, Мидией, Урарту и др. Поэтому военные зодчие одними из первых стали использовать в градостроительстве планировочные принципы военных лагерей, имевших в плане прямоугольную либо округлую форму. В центре ассирийского лагеря находилось природное или искусственное возвышение, на котором был установлен царский шатер. По бокам его размещались палатки царской гвардии. В ассирийском лагере были только одни ворота. Они находились напротив царского шатра. От ворот к шатру была устроена «дорога процессий», делившая лагерь на две равные части.

По аналогии с военными лагерями на захваченных землях ассирийцы строили небольшие города-форпосты. При планировке этих городков особое внимание уделялось следующим аспектам:

- учет особенностей климата, ландшафта и рельефа местности;
- строительство искусственных заграждений и препятствий (рвы, каналы, оборонительные валы и т. п.);
- включение царских дворцов, крупных общественных и культовых зданий в оборонительную систему города.

Ярким примером может служить фортификационная система Ашшура – первой столицы этого государства (XII–VII вв. до н. э.). Этот город был расположен на правом берегу Тигра, на вершине скального мыса. Этот мыс завершает горную цепь, отделяющую южную часть Месопотамии от северной. То есть город изначально был укреплен самой природой. Его окружили стеной, сложенной из сырцового кирпича. Высота стены – 15 м, толщина – около 6 м. Стена опиралась на фундамент из огромных каменных глыб. По внешней грани стены через каждые 20 м размещались квадратные фланкирующие башни. На скале, омываемой с двух сторон рекой и ее рукавом, путники, приближавшиеся к городу, видели над линией крепостных укреплений вереницу огромных храмов и дворцов. Высота самого большого из них достигала 60 м. Он был виден со стороны долины на расстоянии 30–40 км. Ашшур был одновременно и стратегической цитаделью, и торговым форпостом.

Фортификационные сооружения Ассирии отличались богатой декоративной отделкой. Это свидетельствует о высоком престиже военного дела в этом государстве.

«Форма зубцов на стенах была ступенчатой. Это было удобно для установки метательных машин. Для защиты верха крепостных стен ассирийцы также использовали

вращающиеся щиты со смещенным вниз центром тяжести. Попад в такой щит, стрела и камень противника приводили его в движение. Качаясь, щит частично гасил энергию удара...».

Строительство городов в Ассирии было неразрывно связано с развитием полиоркеттики – искусства «правильной» осады и штурма крепостей.

Контрольные вопросы:

1. Назовите три стадии развития фортификационных сооружений?
2. Расскажите о древнеегипетских крепостях времен Древнего царства
3. Расскажите о древнеегипетских крепостях эпохи Среднего царства

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Методология изучения проблемы стиля в древнерусской архитектуре конца XV - первой трети XVI века»

Общие сведения

В науке о древнерусском искусстве, в том числе и об архитектуре, достаточно редко встречались попытки осмысления материала с точки зрения существования неких стилевых течений, имеющих свой оригинальный набор особенностей. Часто подобный подход отвергался вследствие представлений об искусстве Древней Руси как об отдельном, обособленном от западноевропейского искусства явлении. Именно поэтому привычная для последнего проблематика стиля редко рассматривалась всерьез. Тем не менее на разных этапах истории изучения древнерусского искусства создавались работы, пытавшиеся представить его развитие в виде чередования определенных стадий, в рамках которых можно было бы выделить общие тенденции, проявившиеся и в живописи, и в архитектуре. Здесь, в первую очередь, стоит назвать книгу Г. К. Вагнера «Канон и стиль в древнерусском искусстве», а также труд А. И. Некрасова «Очерки по истории древнерусского зодчества XI-XVII веков».

Несомненно, что наиболее тесное соприкосновение искусства Древней Руси с западноевропейским искусством, причем именно архитектурой, происходило в конце XV – первой трети XVI века. В этот период, как известно, итальянские мастера, приглашенные Иваном III и Василием III, перестраивают Московский Кремль, возводят соборы и церкви в Москве и в других городах Руси. Их деятельность способствовала выработке единого общерусского направления в зодчестве начала XVI века. При этом адекватного понятия, определяющего стилиевой характер этой архитектуры, так и не было выработано, хотя применение категории «стиль» в отношении периода конца XV – начала XVI века мы обнаруживаем уже у авторов середины XIX века, пытавшихся выстраивать первые варианты периодизации русского средневекового искусства.

Так, И. М. Снегирев писал, что иностранные зодчие, приглашенные Иваном III, привнесли «вкус и стиль своего отечества». Новый «фряжский» или «ломбардо-византийский» стиль, воплотившийся, в частности, в Успенском соборе Кремля и колокольне Ивана Великого, сменил прежний, «византико-русский».

По мнению археолога И. П. Сахарова, «прибавки» к византийской основе из стилей готического, мавританского и итальянского являются отличительными чертами древнерусского зодчества. Используя подобные определения, исследователи того времени, вероятно, хотели подчеркнуть те изменения, которые произошли в древнерусском зодчестве в связи с появлением итальянских мастеров. Однако само слово «стиль» в данном контексте обозначало скорее некую совокупность декоративных элементов и легко заменялось, например, понятием «тип» (Грановитая палата у И. М. Снегирева «запечатлена типом Венецианского зодчества») или «вкус».

Следующая, уже гораздо более серьезная попытка рассмотреть древнерусскую архитектуру с точки зрения стиля была предпринята А. И. Некрасовым. «Очерки...», вышедшие в 1936 году, стали своего рода итогом многолетних исследований ученого. В предисловии автор четко дает понять, что настоящей методологии изучения древнерусского зодчества за все время его изучения (с середины XIX века до 1930-х годов) не было выработано. Основной причиной для этого, как считал исследователь, стало господство «канонической» концепции И. Е. Забелина, появившейся в конце 1870-х годов и «чуждой искусствоведческому методу». Основными тезисами этого труда являлись утверждение о самобытности средневековой русской архитектуры и отрицание иностранных влияний, в частности, объяснение происхождения каменного шатрового зодчества из деревянного. «История русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря хоть и дает, по мнению А. И. Некрасова, «связную картину древнерусского зодчества», все же остается в «плени типологии и привлекательной идеи И. Е. Забелина». Активизация в изучении темы происходит после революции: деятельность Центральных государственных реставрационных мастерских, а также становление «марксистского искусствознания» несомненно, как считает исследователь, должны привести к созданию новой концепции. Определяет собственный метод А. И. Некрасов следующим образом: показать «обусловленность тех или иных архитектурных решений всей совокупностью исторической обстановки, а формальные и геометрические моменты рассматривать как выражение художественных воззрений данной эпохи». Ключевые для понимания взглядов ученого слова содержатся во второй части этой фразы: под «формальными моментами» понимаются, в первую очередь, композиция масс здания и организация его внутреннего пространства – важнейшие стилеобразующие категории по А. И. Некрасову. При этом выявление специфических математических закономерностей в зодчестве того или иного периода («геометрические моменты») должно подтвердить умозаключения автора.

Абзацы, посвященные социальной истории Руси, скорее являются у А. И. Некрасова необходимым дополнением, своеобразной данью времени и не отражают сути метода автора.

Всю историю древнерусской архитектуры А. И. Некрасов делит на три больших периода, в каждом из которых, в свою очередь, существуют стили, сменяющие друг друга: эпоха сложения (XI – первая половина XII века, стили: живописный, репрезентатизм, пластический примитивизм), развития (XII-XV века, русский вариант романского стиля, пластический, живописный стили) и зрелого древнерусского зодчества (конец XV – XVII век, стили: монументальный, живописно-графический, примитивно декоративный, развитый декоративный).

Зодчество рассматриваемого нами этапа (конец XV – первая треть XVI века) исследователь относит к монументальному стилю. В первую очередь, А. И. Некрасов отмечает неоднородный характер архитектуры, сочетающий как новшества, так и весьма старые элементы.

Так, первый памятник стиля – Успенский собор Московского Кремля – сочетает в себе (и довольно удачно, по мнению исследователя) внешность ранних новгородских и владимирских построек с чисто ренессансной компоновкой масс и организацией пространства. Но уже в Архангельском соборе гармония оказывается нарушенной – интерьер теряет «зальность», становится затесненным, и внешний богатый декор никак не соотносится с внутренним организмом. В этом несоответствии автор видит «реакцию старого феодализма», то есть искусства доитальянской Москвы – это же замечание относится и к архитектуре Благовещенского собора. Монументальность и репрезентативность кремлевских построек распространились из Москвы как центра нового государства по провинции. В качестве примеров ученый приводит Успенские соборы Ростова и Дмитрова, собор Лужецкого монастыря, трехглавые соборы Спасо-Преображенского ярославского и суздальского Покровского монастырей. Интересно, что архитектуру этих памятников А. И.

Некрасов не связывает с Ренессансом и вообще отрицает наличие итальянских элементов (даже карниз он выводит из доитальянских построек) в зодчестве первой половины XVI века. Нововведения, по мнению автора, привели к «воссозданию старых пятикупольных соборов», при этом акцент в их облике сместился в сторону декоративности, трактовка же пространства (ученый снова подчеркивает её первостепенную важность для облика здания) стала еще примитивнее, чем в постройках предыдущего периода (XIV-XV века).

Однако наравне с магистральной линией развития стиля возникает и другая тенденция – появляются памятники, демонстрирующие совершенно иные черты. Исследователь имеет в виду храмы с пониженными угловыми компартиментами – Рождественский собор одноименного монастыря в Москве и Успенский собор Старицкого Успенского монастыря. Указанная особенность, называемая А. И. Некрасовым «слагаемостью масс», приводит к пониманию здания как единого «пластического тела», что противоречит основным постулатам монументального стиля. В архитектуре этих построек автор видит возврат к раннемосковскому зодчеству XIV века. Те же самые тенденции (ориентация на XIV-XV века и даже на домонгольское зодчество) проявились и в группе храмов с крестообразным планом (Ильинская церковь в Ильинском, старый собор Иоанновского монастыря в Москве).

Такие памятники, как соборы Старицкого и Ивановского монастырей, повлияли, по мысли ученого, на появление шатровой архитектуры. Именно ее возникновение является у А. И. Некрасова апогеем развития архитектуры первой трети XVI века. Не останавливаясь подробно на его концепции, объясняющей генезис нового типа храма, отметим те черты, которые, по мнению автора, позволяют отнести первые шатровые церкви (Вознесенская в Коломенском, Преображенская в Острове и Покровская (Троицкая) в Александровой слободе) к направлению, обозначенному как «монументальный стиль». В первую очередь, это именно монолитность и единство внутреннего пространства и башенный, «крепостной» характер внешнего облика здания. Кроме того, возвращается пластика декоративного убранства (храм в Коломенском), присущая кремлевским постройкам итальянцев, таким, например, как Архангельский собор.

Контрольные вопросы:

1. Назовите имена ученых, изучавших древнерусскую архитектуру конца XV - первой трети XVI века?
2. Назовите три периода истории древнерусской архитектуры по мнению А. И. Некрасова?
2. Расскажите об Успенском соборе Московского Кремля

Практическое (семинарское) занятие № 6 **Тема: «Аспекты строительной истории белокаменных соборов** **Нижегородского кремля»**

Общие сведения

Сохранившиеся памятники белокаменного зодчества Северо-Восточной Руси XII–XIII веков крайне малочисленны, и если дошли до нас, то в искаженном виде вследствие перестроек, «катастроф» и некачественных реставраций. Они свидетельствуют о высочайшем уровне созидательной культуры этого периода, навсегда ушедшей в прошлое после ордынского нашествия, но оказавшей и продолжающей оказывать огромное влияние на русскую архитектуру последующих эпох – начиная с раннемосковской XIV–XV веков вплоть до наших дней. В связи с этим важной научной темой представляется реконструкция эволюционного пути, которым прошла Владимиро-Суздальская школа белокаменного зодчества. В хронологическом порядке эту историческую цепочку можно условно разделить на четыре этапа:

1. Период вел. кн. Юрия Долгорукого: церковь Бориса и Глеба в Кидекше (1152), Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152), церкви св. Георгия во Владимире (1152) и Юрьеве-Польском (1152), Спасская церковь в Суздале (1152);

2. Период вел. кн. Андрея Боголюбского: Успенский собор во Владимире (1158–1160), Успенский собор в Ростове (1160–1162), церковь Спаса во Владимире (1162–1164), церковь Покрова на Нерли (1165–1167), Боголюбовский замок с воротами и надвратной церковью Андрея Первозванного, дворец и церковь Рождества Пресвятой Богородицы (1158–1165), Золотые ворота с церковью Ризоположения во Владимире (1158–1164);

3. Период вел. кн. Всеволода III Большое Гнездо: строительство во Владимире – галереи Успенского собора (1186–1189), Дмитриевский собор (1191), собор Рождественского монастыря (1191–1192), детинец с надвратной церковью св. Иоакима и Анны (1196);

4. Период вел. кн. Константина, Георгия и Святослава Всеволодовичей: Успенский собор (1213–1231) и церковь Константина и Елены (1213–1218) в Ростове, Богородице-Рождественский собор в Суздале (1222–1225), Спасо-Преображенский (1225–1227) и Михайло-Архангельский (1227–1229) соборы в Нижнем Новгороде, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (1230–1234).

Белокаменное строительство в Северо-Восточной Руси было инициировано Юрием Долгоруким и продолжено его сыновьями Андреем Боголюбским и Всеволодом III Большое Гнездо и достигло своего наивысшего расцвета при сыновьях Всеволода. За короткие восемьдесят лет белокаменное зодчество прошло гигантский эволюционный путь от скромной церкви Бориса и Глеба в Кидекше (1152) до Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1234) – жемчужины не только русской, но и мировой архитектуры и монументального искусства и, как следствие этого, сложилось то художественное явление, которое вошло в историю под названием «русский стиль».

Последний этап этой эволюции – четыре белокаменных храма, построенные Георгием и Святославом Всеволодовичами: Богородице-Рождественский собор в Суздале (1222–1225) Спасо-Преображенский (1225–1227) и Михайло-Архангельский (1227–1229) соборы в Нижнем Новгороде и Георгиевский собор (1230–1234) в Юрьеве-Польском. Как видно из дат построек, все эти храмы были построены один за другим в течение двенадцати лет, возможно, по мнению некоторых исследователей, одной артелью каменщиков.

О двух из этих четырёх храмов – Спасо-Преображенском и Михайло-Архангельском соборах в Нижнем Новгороде – известно мало, их объёмы не дошли до наших дней. Несмотря на то, что к нынешнему времени были произведены некоторые историко-архитектурные и археологические изыскания, они не позволили сформировать полноценного представления о первоначальном облике этих храмов в XIII веке. Мы предлагаем обратиться к ранним изобразительным источникам и совместить их с археологическими данными исследуемых архитектурных объектов. Возможно, этот подход позволит дополнить представления о строительной истории этих храмов.

Великий князь Владимирский Юрий (Георгий) Всеволодович после успешного похода на волжских булгар основал в 1221 году город Нижний Новгород и почти сразу построил в нем два белокаменных храма – Спасо-Преображенский собор и княжескую придворную церковь Михаила Архангела.

Древний Михайло-Архангельский собор не сохранился и дошел до нас шатровым храмом 1629–1631 годов (зодчие Л.С. Возоулин, А. Константинов). В 1960 году экспедицией Института Археологии АН СССР и Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника под руководством выдающегося археолога и историка архитектуры Николая Николаевича Воронина внутри собора Михаила Архангела 1629–1631 годов были проведены раскопки⁴. Исследования показали, что существующее здание стоит на фундаментах белокаменного собора 1359 года – этот храм имел крестообразный план с тремя притворами. В ходе раскопок были обнаружены остатки своеобразного пола XIV века, переложенного из красных керамических плит XIII века с белыми гипсовыми швами и орнаментом из

шестиконечных звезд, заполненных белым раствором⁵. Ниже, под остатками храма 1359 года, были открыты части фундаментов трёхпритворного собора 1227–1229 годов. При раскопках был обнаружен фрагмент белокаменного рельефа, по высоте тяготеющего к горельефу или даже круглой скульптуре – «голова льва превосходной работы. Нижегородский Михайло-Архангельский собор – непосредственный предшественник собора в Юрьеве-Польском – не уступал последнему в богатстве резного убора».

В 1962 году по поручению Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника многолетний исследователь Нижегородского кремля, архитектор-реставратор и историк архитектуры Святослав Леонидович Агафонов (1911–2002) выполнил оформление стендов, посвященных нижегородской архитектуре XIII–XIV веков. В эти стенды вошли, в частности, схематические графические реконструкции плана Михайло-Архангельского собора XIII века, фрагмента интерьера его храма-преемника XIV века (на основе сохранившихся плит пола), а также фрагмента его экстерьера – аркатурно-колончатого пояса и узла капители фасадной полуколонки и основания архивольты прясла. Сохранившаяся резная голова льва здесь графически дополнена до полной фигуры зверя, по стилю близкой к аналогам в Дмитриевском и Богородице-Рождественском соборах во Владимире и Суздале соответственно. Эту фигуру С.Л. Агафонов интерпретирует как часть фасадной резьбы и помещает камень в ряд кладки непосредственно над аркатурным поясом. Сам пояс напоминает аналогичный в Дмитриевском соборе.

В 1964 году гипотезы С.Л. Агафопова были раскритикованы Н.Н. Ворониным – в первую очередь за существенные несоответствия реконструкции плана Михайло-Архангельского собора XIII века данным археологических раскопок (план Воронина гораздо более точно отвечает абрису найденных фундаментов). Также необходимо отметить спорность идентификации резной головы льва как части плоскостного фасадного декора храма: скульптура имеет очень высокий рельеф, по пластике тяготеющий к жанру круглой скульптуры (или, как минимум, горельефу). Также этот уцелевший образец резьбы не имеет сохранившихся фрагментов камня поля стены, к которому должен был бы примыкать. Это позволяет предполагать, что голова льва могла выполнять функцию некоей консоли или кронштейна, хотя нельзя исключать ее место и внутри собора.

Спасо-Преображенский собор XIII века также не сохранился, к настоящему моменту его фундаменты не обнаружены. Даже место его расположения точно не известно и определено лишь предположительно, по описаниям летописей – 15–25 саженей к югу от собора 1632–1652 годов. Его план также достоверно не известен; вероятно, он имел три придела, упоминаемых в летописях о захоронении князей. Храм перестраивался в 1350–1352 годах, а в 1632–1652 и 1830–1834 годах возводился уже на новом месте. В 1929 году археологами С.В. Демьяновым и Н.С. Нестеровым в бугре фундаментов Спасо-Преображенского собора XVII века были найдены детали портала Спасо-Преображенского собора XIII века – «украшенная тончайшей резьбой белокаменная капитель и резная плита к ней». Это свидетельствует в пользу того, что оба древних храма Нижнего Новгорода были богато украшены белокаменной резьбой.

Таким образом, на основе этих археологических исследований и летописных источников мы достоверно знаем:

- местонахождение Михайло-Архангельского собора 1227–1229 годов;
- план Михайло-Архангельского собора XIII века с тремя притворами;
- наличие у Спасо-Преображенского собора XIII века трех притворов (по данным летописи);
- Спасо-Преображенский и Михайло-Архангельский соборы XIII века – белокаменные храмы, богато украшенные по фасадам уникальной резьбой.

Обзор изобразительных источников XVI–XVII веков об облике соборов Нижегородского кремля

Изображение Спасо-Преображенского собора в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI века

Наиболее ранние три изображения нижегородского Спасо-Преображенского собора мы встречаем на миниатюрах Остермановского первого тома Лицевого летописного свода, составленного в 1568–1576 годах. Известно, что в этот период еще сохранялся каменный собор 1350–1352 годов. Все изображения относятся к истории строительства Спасо-Преображенского собора и периоду правления его ктитора, нижегородского князя Константина Васильевича.

Начало строительства (1350): «В лето 6858 заложи князь Константин Васильевич Суздальский церковь камену в Новгороде». Изображены фундаментные ленты основного объёма, два столпа и три полукружия апсид; на плане отсутствуют притворы.

Окончание строительства (1352): «Того же лета совершиша церковь камену в Новеграде в Нижнем». Изображён белокаменный (?) храм с тремя высокими пряслами и пятью главами, центральная из которых позолочена, в окружении стен кремля.

Погребение князя Константина в построенном им храме (1355): «Того же лета преставися князь Константин Васильевич Суздальский во иноцех и в схиме, и положен бысть в Новеграде в Нижнем, в созданней его церкви святого Спаса». Изображён каменный храм с тремя закомарами, тремя главами, центральная из которых позолочена, притвором и апсидой.

Таким образом, в данных изображениях имеет место явное противоречие: Спасо-Преображенский собор на одной миниатюре предстает перед нами пятиглавым, а на другой – трёхглавым. Безусловно, летописные миниатюры не могут являться абсолютно достоверными источниками информации, однако мы не можем обойти их своим вниманием как исторические изображения.

Изображения Спасо-Преображенского и Михайло-Архангельского соборов на рисунках Адама Олеария XVII в.

Одними из первых изображений нижегородских храмов и самого города в целом (рис. 4) являются гравюры известного немецкого дипломата, ученого, математика, географа, ориенталиста и лингвиста Адама Олеария (1599–1671), путешествовавшего по России с дипломатическим и торговым посольством – сперва к русскому царю Михаилу Фёдоровичу и далее – к персидскому шаху Сефи I в 1634 и 1636–1639 годах. На своём пути в Персию А. Олеарий побывал во многих русских городах, отмечая в своих записях и зарисовках особенности быта, обрядов, а также архитектурных достопримечательностей. Весь этот обширный багаж впечатлений послужил материалом для книги «Описание путешествий в Московию и Персию», впервые изданной в 1647 году и неоднократно переизданной. Книга была иллюстрирована многочисленными гравюрами по рисункам с натуры самого А. Олеария.

В Нижнем Новгороде А. Олеарий был два раза – летом 1636 года, когда провел в городе две с половиной недели (куда прибыл вечером 11 июля и отплыл в Персию 30 июля) и зимой 1638 года (21–23 декабря), возвращаясь из Персии. Зарисовки, на основе которых были впоследствии сделаны гравюры, судя по летнему пейзажу, были выполнены летом 1636 года, возможно, с борта корабля «Фридрих», специально построенного для путешествия торговой миссии в Персию в Нижнем Новгороде немецкими мастерами.

В это время в Нижегородском кремле, возможно, уже строился по образу московского Успенского собора кирпичный Спасо-Преображенский собор (1632–1652); при этом, на протяжении еще сорока лет сохранялся и древний собор князя Константина (1350–1352), располагавшийся в 15–25 сажнях к югу от нового. В современной историографии считается, что Михайло-Архангельский собор к этому моменту уже получил шатровый облик (1628–1631), сохранившийся до наших дней.

Гравюры, изданные в 1647 и 1656 годах, изображают вид Нижнего Новгорода с

противоположного (левого) берега Волги, с северо-северо-восточной стороны. Кремль занимает основную часть гравюры. Его перспектива несколько нарушена и почти вывернута вдоль горизонтальной оси: это касается расположения башен и стен, а также храмов на холме внутри Кремля. Необходимо также отметить, что между гравюрами, изданными в 1647 и 1656 годах есть различия и в изображениях храмов, и в изображении части кремлевской стены. Эти различия могли быть вызваны изменениями в интерпретации зарисовок самим А. Олеарием спустя 11–20 лет после посещения Нижнего Новгорода, а также участием в изданиях различных мастеров-гравёров. На точность изображения могли повлиять и поправки, вносимые этими гравёрами, «адаптировавшими» архитектуру «на свой лад».

По-видимому, в миссию А. Олеария, кроме должностных обязанностей секретаря и переводчика, входила ещё и разведывательная фиксация с предельной тщательностью и точностью фортификационных сооружений посещаемых им городов. Об этом свидетельствуют зарисовки Московского Кремля и крепостей, сделанные в Твери, Самаре, Саратове и других городах на Волге, в том числе и изображение Нижегородского кремля.

На гравюрах геометрические очертания стен Кремля с башнями тщательно переданы: с левой стороны, начиная с угловой, Георгиевской, башни, участок стены спускается вниз, к Волге, до Борисоглебской башни, затем идет вдоль берега, где расположены Зачатьевская и Белая башни. От Ивановской башни стена опять поднимается по холму и доходит до Часовой башни, потом резко поворачивает вправо, заканчиваясь угловой Северной башней. Точность рисунка такова, что изображены (вероятно) также две дальние башни: сзади Георгиевской башни видна крыша Пороховой, и рядом с Часовой башней слева расположена Коромыслова (?) башня.

На основании материалов Писцовой книги (поземельной описи), составленной в 1621– 1622 годах «по государеву цареву Великому Князю Михаилу Фёдоровичу всея Руси указу» и «отданной 20 октября 7137 (1629) году», и Переписной книги 1678 года по Нижнему Новгороду можно получить информацию о внешнем виде города в XVII веке, а также о расположении в нем каменных и деревянных построек, в том числе и культовых. Из этих документов следует, что внутри Кремля было только два каменных храма – это Спасо-Преображенский и Михайло-Архангельские соборы; все остальные храмы деревянные. Так, рядом со Спасо-Преображенским собором находились деревянные церкви Владимирской Иконы Божией Матери и Петра Митрополита, а рядом с Михайло- Архангельским собором – деревянная церковь Иоанна Богослова. Вблизи Никольских ворот упомянута церковь Воскресения Христова. На Большой улице рядом с соборными церквями значится подворье Печерского монастыря с деревянной шатровой церковью Воздвижения Честного Креста «о двух верхах». «Подле городских [северных] стен», на Дудинском подворье – деревянная на подклетах церковь Зачатия Иоанна Предтечи.

На плане нижегородского Кремля первой половины XVII века, реконструированном С.Л. Агафоновым на основе Писцовой книги, находим три каменных храма – Спасо-Преображенский и Михайло-Архангельский соборы и церковь Воскресения Христова, которая до 1647 года была деревянной.

На плане 1769 года, выполненном адъютантом нижегородского батальона Иваном Вимондом, внутри Кремля обозначены уже несколько каменных построек – Спасо-Преображенский собор и рядом с ним колокольня и тёплый храм, Михайло-Архангельский собор и ещё три каменные церкви – Симеона Столпника, Воскресения Христова и церковь Духова монастыря. Как видно на плане, церкви Симеона Столпника и Духова монастыря были расположены внизу Кремлевского холма, около северных стен, и не являли собой ландшафтные доминанты.

Контрольные вопросы:

1. Назовите четыре этапа развития Владимиро-Суздальской школы белокаменного зодчества?
2. Назовите примеры храмов Владимиро-Суздальской школы белокаменного зодчества?

3. Назовите факты о Владимиро-Суздальской школе белокаменного зодчества, установленные на основе археологических исследований и летописных источников?

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Обетное строительство в Москве «На рву» и в Пскове «На гребле»: закономерности сакральной топографии средневекового города»

Общие сведения

В изучении средневековой архитектуры особая роль традиционно отводится определению причин строительства храма, его связи с обетной программой донатора. Это позволяет объяснить посвящения престолов, иногда выявить образец, установить смысловые связи между различными постройками одного заказчика.

Значительно менее прояснены закономерности в выборе места для обетного строительства в средневековом городе. Последние исследования сакральной топографии средневековой Москвы указали на возможность их существования, на определенное зонирование в обетном строительстве в городском пространстве. В этой связи особый интерес представляет берег Алевизова рва, который приобрел всеобщую известность не столько как одно из крепостных укреплений Московского Кремля, сколько как место сооружения собора Покрова на рву.

Наиболее раннее изображение территории Китай-города, прилегающей ко рву, можно увидеть на «Петровом чертеже» Москвы, датированным концом 1590-х годов (до надстройки Ивана Великого). Здесь реалистично изображен ров перед кремлевской стеной и широкий плацдарм, отделяющий застройку Китай-города от кремлевских укреплений. Вдоль рва, по левую сторону от Фроловских ворот Кремля, на свободном от других сооружений плацдарме показаны поставленные на одной оси церкви. По правую сторону от ворот им соответствует здание Покровского собора со звонницей, за которым ниже показаны гражданские постройки и ближе к реке, почти напротив Константино-Еленинских ворот – две небольшие церкви. «Петров чертеж», как и близкий к нему по времени «Кремлена-град», фиксирует уникальную для Москвы градостроительную ситуацию, не имеющую аналогов в других частях города, – на берегу рва, на свободной от какой-либо застройки территории существует значительная группа, судя по местоположению, «бесприходных» храмов.

Удивляет прежде всего противоречие между организацией свободного плацдарма перед Кремлем, что имело обоснование в оборонительных и противопожарных требованиях, о чем будет сказано ниже, и сооружением на нем группы церквей.

Когда же стала складываться эта уникальная для Москвы ситуация? Прежде всего, нам неизвестно точное время появления плацдарма перед Кремлем со стороны посада. Летописные сведения относятся к расчистке территорий по другим направлениям от Кремля. Создание стратегических площадей, отделяющих посад от Кремля, происходило с насильственным сносом существующих строений. Это были плацдармы, отделяющие часть посада, называемого Занegliменем, от берега Неглинной со стороны Кремля. Они были устроены по приказу великого князя Ивана III в 1493 году. В 1494/95 году те же меры были приняты в отношении застройки, расположенной на противоположной стороне уже гораздо более широкой реки – Москвы.

Расчистка плацдармов была сделана, в том числе, в противопожарных целях, поскольку летящие головни от горевших построек были более опасны, чем стрелы и ядра противника. Эти меры имели и оборонительное значение, поскольку татары сжигали посад, от которого загорался и город, то есть Кремль. От этого оружия могли не спасти и водные преграды.

Разумеется, должен был существовать такой же плацдарм и со стороны посада, подступающего непосредственно к стенам Кремля. Об его устройстве летопись умалчивает,

но допустимо, вслед за П.В. Сытиным, предполагать, что и он был устроен тогда же, в 1490-е годы.

Это должно было произойти после возведения восточной линии кремлевских укреплений. Под 6999 (1491) годом летопись сообщает о закладке итальянским архитектором Пьетро Антонио Солари Фроловской и Никольской башен, а также стены от Никольской башни к Неглинной. Фроловская стрельница была совершена в том же году, а об окончании Никольских ворот, а также стены летопись умалчивает. Вскоре, в 7000 (1491/92) году заложили стену между Фроловскими и Никольскими воротами и угловую стрельницу над Неглинной. Таким образом, восточная линия кремлевских укреплений сформировалась в начале 1490-х годов. Этими работами может определяться нижняя граница датировки плацдарма.

Ров, защищавший Кремль со стороны посада, упоминается значительно позже. Согласно большинству летописей в 7016 (1508) году великий князь велел «вкруг града Москвы ров делати камением и кирпичем и пруды чинити вкруг града Алевизу Фрязину»⁹. Судя по тексту, это были завершающие работы, вероятно, связанные с переустройством уже существующих земляных укреплений. Возможно, градостроительная ситуация, зафиксированная на «Петровом чертеже» и «Кремленаграде», окончательно сформировалась после 1508 года. Однако молчание летописей о расчистке плацдарма от застройки заставляет задать дополнительный вопрос, а была ли застроена эта территория до фортификационных работ 1491/92 года?

Археологические исследования Московской археологической экспедиции под руководством С.З. Чернова и Л.А. Беляева, проводившиеся на этой территории, выявили признаки ее застройки до конца XV века. Эти сведения позволяют отнести образование плацдарма, условно, к рубежу XV–XVI веков.

Мы знаем о существовании трех церквей, стоявших у древнего кремлевского рва, а также о том, что они находились среди посадской застройки.

Существуют сведения, позволяющие предполагать, что они были восстановлены. Так, под 1476 годом летописи сообщают: «Того же месяца (сентября. – А.Б.) 26, згорела церковь на Москве Вознесение на рве».

После расчистки плацдарма перед восточной линией укреплений они по идее должны были исчезнуть вместе с застройкой. Такова была судьба церквей в Занеглименье и в Замоскворечье. Тем не менее и слова летописи о строительстве собора Покрова «на рву» («бывали же церкви надо рвом»), и другие, более ранние летописные сведения, говорят о том, что ситуация, зафиксированная на «Петровом чертеже» и «Кремленаграде», сложилась значительно раньше. В отличие от плацдармов в Занеглименье и Замоскворечье здесь продолжают свое существование церкви, а также ведется новое храмостроительство.

Наиболее раннее известие о строительстве храма на рву относится к 1514 году, когда по повелению великого князя Василия III была «от реки поставлена на рве» церковь Всемиловитого Спаса. Описание июньского пожара 1547 года обнаруживает, что к середине XVI столетия она не была здесь единственной храмовой постройкой. Судя по летописям, во время июньского пожара 1547 года Китай-город сгорел практически полностью. Об этом сообщает «Летописец начала царства», входящий в различные летописные сборники, и «Степенная книга царского родословия»: «И выгоре все Занеглименье и болший посад и в обоих градах, древних и в новом (Кремль и Китай-город. – А.Б.)... и весь Великии торг, и вся яко в мгновении ока испепелишися». Вероятно, именно по этой причине Летописец начала царства, подробно показывающий путь огня по частям города, не указывает его «хождение» по Китаю и не перечисляет сгоревшие храмы. Он называет только две уцелевшие церкви, находившиеся на рве: «И в другом граде лавки все и з животы погореша и дворы в граде все; едины две церкви Бог съхранил на рве Рождество Христово да Рождество Пречистые, да на Никольском хрестыце лавок з десять». Нет сомнений в том, что они были деревянными. Тот факт, что они уцелели, может объясняться их местоположением у рва на свободном

пространстве плацдарма, отделяющим церкви от застройки Китай-города. Было бы соблазнительным видеть в одной из этих уцелевших церквей «Рождество на рву» 1472 года.

О существовании церквей на рву до середины XVI века свидетельствует и известная летописная запись о строительстве собора Покрова «на рву»: «И Божиаго ради дарования вздвизает сии храм великий государь... Божией Матери святыи Покров с приделами, надо рвом у града близ Флоровских врат; а прежде сего на тех местах бывали же церкви надо рвом». Летопись не только описывает расположение храма рядом с «градом», то есть Кремлем, и его укреплениями, но и указывает на его строительство на месте существования других храмов. Итак, мы можем сделать вывод о том, что храмы на плацдарме у рва появились задолго до строительства собора Покрова Богородицы, который, как и другие церкви на этом участке, получил наименование «на рву».

Обетный храм встраивается в уже сложившуюся сакральную среду. Более того, мы точно можем сказать, что эта среда продолжала существовать и развиваться и после строительства собора. К сожалению, назвать точно число этих церквей и их посвящения в XVI веке мы не можем. К известным нам по летописи храмам Рождества Христова и Рождества Богородицы Ладанные книги конца XVI века добавляют лишь один – церковь Василия Кесарийского «на рву». Это не свидетельствует о соответствии этих сведений реальному числу храмов.

Так, в этих Ладанных книгах отсутствуют сведения о выдаче ладана в храм Спаса Смоленского «на рву», который, несомненно, был восстановлен после пожаров 1547 и 1571 годов. Первые систематические сведения о престолов храмов, стоявших на рву, относятся только к началу XVII века. Они рисуют уже значительно более полную картину, вполне сопоставимую с тем образом городского пространства «надо рвом», который создается исполнителями «Петрова чертежа» и «Кремленаграда». Записи в Ладанных книгах 1613–1622 годов кроме храма Василия Кесарийского называют церковь Богоявления «на рву» с приделом Феодосии Девицы (упоминается и как самостоятельная церковь), Рождества Богородицы «на рву» с приделами Зачатия Анны и Всех Святых, Усекновения главы Иоанна Предтечи «на рву», Ризоположения «на рву», Иоакима и Анны «на рву», Апостола Андроника с приделом Марии Египетской, Рождества Христова, преподобного Сергия¹, Всемилового Спаса (Смоленского).

Все эти храмы должны были сгореть во время китай-городского пожара 1626 года. В 9 часов утра 3 мая загорелся двор жены Петра Третьякова, находившийся между улицами Варварской и Ильинской. Начавшийся пожар охватил вскоре весь Китай-город. По словам составителя Бельского летописца, весь Китай выгорел «без остатку».

Сгорели дворы, торговые ряды, каменные лавки, палаты «и церкви деревянные и каменные», а также кровли на крепостных укреплениях – «в городе кровля и зубцы»³³. Летописец красноречиво подводит итог бедствия: «И не избыло деревянные ни каменные в городе Китае и в Креми ништо цело». По тому же Бельскому летописцу известно, что сила огня была столь велика, что загорелась глава Покровской церкви собора «на рву». Тем более могли сгореть и деревянные церкви на рву, несмотря на отделяющий их от застройки широкий плацдарм. После пожара 1626 года царь Михаил Федорович повелел осуществить перепись улиц, переулков и тупиков в Кремле и Китай-городе. Запись в них – одно из первых документальных характеристик той части Китай-города, на которой находились церкви «надо рвом»: «От Водяных от Спасских ворот и до Неглинских ворот меж каменных лавок и меж Кремля-города площадь и по рву церкви деревянные и тому всему быть по прежнему, как было до нынешняго пожару».

В данном случае Спасскими названы Водяные ворота Китай-города, выходившие к берегу Москвы реки и получившие свое название от церкви Всемилового Спаса. Неглинские ворота – это ворота Китай-города, через которые открывался выезд из Китай-города в Занеглименье, через «годуновский» каменный мост. Запись в Переписных книгах представляется нам важной по двум причинам. Во-первых, это письменное подтверждение

достоверности изображения этой части Китай-города на «Петровом чертеже» и «Кремленаграде». Во-вторых, это подтверждает представления о храмах на рву как о возобновляемых на тех же местах после пожаров. Эти церкви продолжают существовать и после пожара 1626 года. К ним добавляются, судя по Ладанным книгам конца 1620–30-х годов, прежде не упоминаемые церкви: Евангелиста Марка, Параскевы Пятницы, а также Св. Георгия и Марии Магдалины.

Летописная традиция, подтверждающаяся данными археологических исследований, позволяет считать одной из наиболее ранних по времени основания церковь во имя святого Димитрия Солунского.

Ее строительство относят к 1144 году, основываясь на тексте Псковской первой летописи, описывающей строительство новой каменной церкви Святого Димитрия. Предание, зафиксированное в летописи, указывает на «патрональный» характер его сооружения князем Аведом-Димитрием. Псковская вторая летопись, как известно, называет в качестве строителя князя Всеволода Гавриила, что может быть результатом контаминации, искажающей сообщение Псковской первой летописи.

На территории Довмонта города существуют и другие храмы, связанные с почитанием заказчиками своих патрональных святых. Так, известная здесь церковь мученика Тимофея Газского связывается с храмовой деятельностью князя Тимофея-Довмонта. Распространенная редакция «Повести о Довмонте» указывает на ее строительство князем. Сообщение о сооружении церкви поставлено после описаний битвы на Двине с литовскими князьями и несостоявшегося похода князя Ярослава Ярославича на Псков. С князем Довмонтом связывает этот храм и Псковская первая летопись, сообщая о сооружении каменной церкви в 1372/73 году: «В лето 6881. В то же лето поставлена бысть церковь камена святого Тимофея, Доманта князя».

Другие храмы, которые, как указывает предание, были построены князем Довмонтом под стенами Детинца, связаны с его воинскими победами, с исполнением обета за молитвенную помощь святых, празднуемых в день ратного испытания. Традиция такого строительства хорошо известна, правда, в более позднее время. В «Повести о Довмонте» (в двух редакциях – Средней и Распространенной) сооружение обетных храмов связывается с тремя событиями – с битвой на Двине с литовскими князьями, произошедшей в день святого Леонтия Трипольского, со сражением с немцами в день Георгия Стратотерпца и с войсками «местера рисского» в день Феодора Стратилата. Средняя редакция сообщает о строительстве церквей во имя святого Леонтия и святого Феодора Стратилата, ничего не говоря о строительстве церкви Святого Георгия. Известие о ее строительстве, как и храма Феодора Стратилата, содержится в Распространенной редакции, «забывающей» о церкви святого Леонтия. Тексты этих редакций объясняют причины строительства каждого из упомянутых храмов тем, что князь обращался к молитвенной помощи этих святых.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о причинах строительства средневековых храмов, их связи с обетной программой донатора
2. Где можно увидеть наиболее раннее изображение территории Китай-города, прилегающей ко рву?
3. Что выявили археологические исследования Московской археологической экспедиции под руководством С.З. Чернова и Л.А. Беляева, проводившиеся на этой территории?

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: « Новгород »

Общие сведения

Великий Новгород — один из древнейших городов России. Сюда, согласно летописи, в IX веке славяне пригласили княжить Рюрика, здесь зародилась российская государственность. В Средние века город был центром Новгородской Руси, а затем — центром Новгородской земли и Новгородской республики. Предлагаем прогуляться по улицам древнего города, узнать о его истории и познакомиться с культурным наследием — главным богатством Новгородской земли.

Новгородский кремль — образец военно-оборонительного зодчества России XV–XVII веков. В то время кремль был политическим, религиозным и культурным центром Новгородской земли. На территории кремля находятся древние постройки — Софийский собор, Владычная палата, монумент Тысячелетию России и другие исторические памятники. Сегодня ансамбль Новгородского кремля относится к объектам всемирного культурного наследия ЮНЕСКО.

Протяженность крепостных стен — 1487 метров, высота — от 8 до 15 метров. Из двенадцати башен XV века до наших дней сохранились девять — Владимирская, Федоровская, Митрополичья, Златоустовская, Покровская, Кокуй, Княжая, Спасская и Дворцовая.

В настоящее время внутри кремля располагается Новгородский музей-заповедник, областная научная библиотека, музыкальное училище и областная филармония.

Музей изобразительных искусств располагается в здании Дворянского собрания — его построили в 1851 году по проекту архитектора Андрея Штакеншнейдера. Музейная экспозиция «Русское искусство XVIII–XX веков» открылась в 2001 году — она знакомит с коллекцией русской живописи, графики, скульптуры и портретной миниатюры.

Посетителей встречает картина 1864 года живописца Богдана Виллевалде «Открытие памятника «Тысячелетие России» в Новгороде в 1862 году». В музейном собрании представлены полотна Левицкого, Боровиковского, Рокотова, Брюллова, Тропинина, Репина, Айвазовского. Среди скульптурных произведений — работы Антокольского, Шубина, Врубеля, Трубецкого и других мастеров.

Музей «Витославицы» расположен на берегу озера Мячино в четырех километрах от Великого Новгорода. Здесь собраны сохранившиеся до наших дней образцы народного деревянного зодчества. Первым экспонатом стала церковь Успения Богородицы конца XVI века, перевезенная из села Курицко в 1964 году.

В музее под открытым небом можно увидеть типичные крестьянские усадьбы с хозяйственными постройками. Внутри крестьянских изб располагаются экспозиции — «Зимний быт новгородских крестьян», «Крестины», «Весенне-летние календарные праздники», «Хозяйство и быт новгородского крестьянина», «Клетский обряд. Княжой стол».

Владычная палата — уникальный памятник древнерусской архитектуры 1430–40-х годов, выполненный в стиле западноевропейской готики. Это единственная сохранившаяся постройка Владычного двора, который заложили по решению новгородского архиепископа Евфимия II.

Парадные помещения палаты перекрываются сводами с выступающими гранями, отсюда ее второе название — Грановитая. Здесь сохранились фрагменты фресок XV–XIX веков, которыми были расписаны стены палаты. Внутри исторического памятника располагается одна из самых ценных коллекций декоративно-прикладного искусства в России, сюда вошли сокровища соборных и монастырских ризниц Великого Новгорода V–XIX веков.

История новгородского театра началась с труппы 1825 года, в 1853 году антрепренер Николай Иванов открыл постоянный театр в одном из купеческих домов. В собственное помещение на улице Великой коллектив переехал в 1987 году. Автором нового здания театра стал архитектор Владимир Сомов. Площадь сцены составила 694 квадратных метра, а зрительный зал вместил более 800 человек. Театр располагается здесь и в настоящее время.

Сегодня в репертуаре театра — постановки по произведениям классиков и современных авторов. Среди спектаклей Новгородского театра — «Дядя Ваня» Чехова, «Капитанская дочка» Пушкина, «Таланты и поклонники» Островского, «Три поросенка» Михалкова, «Кукушкины слезы» Толстого, «Дама непреклонного возраста» Корсунского, «Семейное счастье» Улицкой и другие постановки.

Софийский собор в Великом Новгороде — древнейший православный храм России, его построил новгородский князь Владимир Ярославич 1045–1050 годах. В 1109 году собор впервые расписали — на сегодняшний день сохранились только фрагменты фресок центрального купола.

В соборе находятся мощи святых — Владимира Ярославича, Мстислава Ростиславича, Федора Ярославича, епископов Григория, Иоанна, Мартирия, Антония, Симеона, Василия Калики и Аффония. Среди ценнейших икон — икона Божией Матери «Знамение», Тихвинская икона Богородицы, София Премудрость Божия.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите историю Великого Новгорода
2. Расскажите историю Новгородского кремля
3. Картины каких художников представлены в Музет изобразительных искусств Новгорода?

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Владимир-на-Клязьме »

Общие сведения

Старик Владимир требователен к своим гостям: путь к сердцу города осилит идущий. В самом прямом смысле: как бы вы ни приехали сюда — поездом ли, автобусом, — чтобы добраться до древних соборов, надо пройтись ногами, вверх до самой кручи широкоплечего холма. И даже изнеженным автомобилистам придется на время забыть о комфорте: по всей Соборной площади как есть запрещена парковка, так что — в сторону, за версту, в переулки, а потом все равно пешком, пешком. Туда, где поднимается резное белокаменное чудо, откуда есть пошла Северо-Восточная Русь и современная Россия.

Эти соборы — не просто памятники архитектуры, они еще и символ русской государственности, куда более древний и национальный, чем московско-итальянский кремль. Символ слегка запылится в эпоху «братства народов», но ныне, когда Киевская Русь приватизирована украинской официальной историографией, он вновь обретает исконное значение. Древние князья, ставившие эти соборы, наверняка не глядели так далеко; но цель перешеголять дряхлеющую Мать городов русских они, безусловно, преследовали.

Когда беспокойный Юрий Долгорукий осуществил наконец свою мечту и утвердился в Киеве, сыну его Андрею, будущему Боголюбскому, казалось бы, обеспечены были и карьера, и наследство. Но под сенью Софии тому не сиделось, и в 1155 году уехал Андрей из пафосного Вышгорода в провинциальную глушь, в дальнее Суздальское ополье. И не просто уехал, а увез с собой чудотворную икону Богородицы — выражаясь неpolitкорректным языком, князь ее из Вышгорода украл. Как-то ночью Пречистая Дева явилась Андрею во сне и велела оставить образ во Владимире-на-Клязьме. Так на Руси, отныне уже не Киевской, появилась икона Божией Матери Владимирской, а заодно и новая столица.

Отражением Божественной и княжьей воли стал Успенский собор «о пяти верхах», заложенный в 1158 году и законченный в два года. Храм превзошел высотой Софию Киевскую, а на его содержание князь Андрей выделил десятую часть своего дохода, как в киевской же Десятинной церкви.

Со времен Татищева гуляет сказ о том, что строили Успенский собор якобы зарубежные мастера, «из умных земель», аж от самого Фридриха Барбароссы; однако это то ли не совсем так, то ли совсем не так. Из Лаврентьевской летописи узнаем: «создана бысть церкви святая Богородица в Володимере благоверным и боголюбивым князем Андреем... по

вере же его, и по тщанию его к святей Богородице, приведе ему Бог из всех земель все мастера и украси ю паче инех церквий». Так что специалисты Рыжебородого, судя по всему, помогали в отделке храма, а строили его все же наши зодчие, русские.

Кстати, и младшему брату Андрея, Всеволоду Большое Гнездо, унаследовавшему великокняжеский престол, не потребовалось никаких иностранных мастеров, чтобы возвести новый храм. Старый пережил своего создателя на одиннадцать лет и рухнул, не выдержав пожара 1185 года. Обновленный Успенский собор в общих чертах повторял прежний, но был еще больше. Таким он перенес новый страшный пожар — тот самый, во времена Батыева нашествия 1238 года, когда в этих стенах задохнулись в дыму искавшие спасения горожане и семья великого князя Юрия Всеволодовича.

Таким храм стоит и поныне, несмотря на предпринимавшиеся попытки приспособить древнее строение к вычурным вкусам века восемнадцатого. Тогда собору растесали окна (старинные узкие показались мрачноватыми), поставили зачем-то примитивную четырехскатную кровлю, в 1810 году пристроили колокольню. Реставраторы конца XIX века пресекли издевательства и вернули телу храма первоначальный облик. Колокольню, как сооружение выдающееся, оставили.

Одноглавый Дмитриевский собор смотрится «младшим братом» Успенского. Да, по сути, он таков и есть. Возводился в самом конце XII столетия все тем же Всеволодом Большое Гнездо как дворцовый храм, соответственно, значительно меньше Успенского собора, но украшен богаче. Удивительная резьба Дмитриевского по сей день радует глаз. В кружеве из белокаменных зверей и трав древние мастера вытесали государей бывших и современных — для них, разумеется: самого Всеволода, библейского Давида (в данном случае еще и политический символ: Большое Гнездо ненавязчиво так поставил себя «на одну доску» с мудрым ветхозаветным царем, из рода которого происходит Христос), и... Александра Македонского. Видеть изображение царя-язычника на христианском храме неискушенному зрителю непривычно, но в Средние века благодаря греческому сочинению «История Александра Великого», у нас известного как «Александрия», Македонский был в чести и в Европе, и на Руси; истории о нем были не менее популярны, чем каноническая агиография, и более интересны, чем сказки о песоголовцах Гипербореи. Конечно, изображение вершителя судеб древнего мира на стене Дмитриевского собора — это тоже дань политике. Хотя зоркий глаз любителя античности может разглядеть в хитросплетениях резьбы еще и... Геракла, да-да, самого натурального Геракла, побивающего непохожую на себя лернейскую гидру и стреляющего из лука в стимфалийских птиц.

Между двумя соборами, в зеленом парке красуется большое желтое здание. Ему больше двухсот лет, и в народе его не совсем корректно называют «Палаты». На самом деле это — Присутственные места. Возвести их на этом месте было решено согласно Плану губернского города Владимира 1781 года. Строительство поручили известному архитектору Карлу Бланку — автору шатра Воскресенского храма в Ново-Иерусалимском монастыре, павильона в усадьбе Кусково и других выдающихся сооружений. Возведение здания «начало свое возымело» в сентябре-декабре 1785 года, а закончилось через пять лет. После торжественного молебна и окропления здания святой водой губернатор лично ввел чиновников в корпус. По «Описанию города Владимира» 1801 года новое детище К.Бланка выглядело так: «Огромный каменный о трёх этажах дом, из коих в нижнем помещены губернские и уездные казначейства и при них для хранения денежной казны кладовые ордонанс-гаус, градская полиция, нижний земский суд, архивы губернского правления и казённой палаты, в среднем — губернское правление, казённая палата, приказ общественного призрения, а в верхнем — уездный суд, городской магистрат, губернская и обер-форшмейстерская чертёжная». В советское время Присутственные места сохранили свое «чиновничье» назначение. Кабинеты, которые до революции называли «камерами», заняли сотрудники областного исполкома. К 1989 году в Палатах «квартировались» 64 организации со штатом более шестисот человек...

Все изменилось в начале девяностых. На волне возрождения Веры, Владимиро-суздальский музей-заповедник передал Церкви несколько храмов, вывезя оттуда экспонаты и имущество. Тогда же было построено новое здание администрации, а освободившиеся Присутственные места решили отдать музею — в благодарность за церкви. Уже через пять лет здание распахнуло свои двери не для просителей, а для тех, кто готов на несколько часов отправиться в путешествие во времени...

«Несколько часов» - это вовсе не преувеличение. Если нет их в запасе, наверное, лучше в Присутственные места не соваться — только впечатление испортишь. Но, когда внутри — время летит незаметно. Кто тут останется равнодушным? На верхнем этаже постоянно сменяют друг друга новые выставки — владимирцы обмениваются с музеями-побратимами Золотого кольца. Ценителям живописи — на второй этаж. При входе по телу бегут мурашки — и вовсе не от кондиционера, который, в соответствии с температурным режимом, поддерживает в зале холодок: дух захватывает от того, что перед вами — огромные древние иконы, в том числе бесценные шедевры Андрея Рублева. В картинной галерее — более трехсот полотен, в том числе таких почтенных мастеров, как В.Тропинин, И.Шишкин, А.Саврасов, В.Васнецов, П.Кончаловский... Кстати, многие картины музей-заповедник приобретал сам, на собственные деньги.

Для любителей дворянской старины, изысканного быта благословенного XIX века — элегантная экспозиция «Минувших дней очарованье». Из отдельных экспонатов, как из кусочков мозаики, создан целый мир — с гостиными, будуарами, даже садовыми беседками! Каждый уголок дышит собственной жизнью, и манекены, которые редко увидишь в подобных экспозициях, только усиливают это ощущение остановившегося прекрасного мгновения. Хозяйка склонилась у прикрытого тканым экраном камина; холодная красавица заскучала одна в большой гостиной; городская модница застыла в полушаге от входной двери, словно вспоминая — не забыла ли веер, с помощью которого можно подавать особые знаки кавалерам, или еще какую-нибудь обязательную мелочь. Строгую музейную академичность в сторону: классических табличек, дотошно рассказывающих посетителям, что есть что (длинные подписи мало кто читает, короткие блещут содержательностью, например: «Портсигар. XIX век»), здесь нет, вместо них — стихи русских поэтов о дворянских гнездах, о романтической юности, о родной природе...

А самым юным посетителям музея и подниматься никуда не надо. На первом этаже они могут пройтись... по улице старого города. Экспозиция «История в лицах» может показаться кому-то на первый взгляд наивной или «домотканой», пока не понимаешь, что эта искренняя, слегка наивная простота в ней и подкупает. В конце концов, любовь к своему городу, своей истории, своей Родине начинается с детства. А детей не заставишь любить сухие научные труды. А такую улочку, где музей органично срастается с игрой, где можно узнать о том, как печатались первые книги, посидеть за прялкой, попить чай у самовара и ласково потрепать по лысине прохожего пилигрима — сколько угодно.

И еще одна не столь заметная, но очень значительная особенность Владимирского музея. Здесь не берут деньги за фотографирование в залах. В наше время, когда иной раз даже в монастырях с фотографов настоятельно просят «пожертвования», это показалось настолько удивительным, что мы не могли не спросить — почему так. «Что Вы, - ответили нам, - сюда же люди смотреть приходят, хотят себе на память что-то оставить. Неудобно деньги брать».

Со смотровой площадки над Клязьминской поймой хорошо виден третий из владимирских соборов. Точнее, реплика древнего храма. Еще точнее — реплика реплики. Старый храм Рождественского монастыря, основанного в XII веке во владимирском кремле, - ровесник Успенского и Дмитровского. Именно здесь была резиденция русских митрополитов — до переезда в Москву. И именно здесь почивали мощи Александра Невского — до переноса в Санкт-Петербург. А потом Владимир лишился и самого собора. Его снесло в 1930-м, обосновавшись в монастырских стенах, ОГПУ. Отметим, что чекисты

взорвали не древний храм, а по тогдашним меркам новодел — в XIX веке Рождественский храм пережил странную «реставрацию», в ходе которой его... разобрали до фундамента и отстроили заново «почти как было». Так что сейчас собор монастыря, фактически — это новодел на месте новодела. Старое здание напоминает ну очень отдаленно. А вот стены аутентичные — ОГПУ, как видно, они пригодились...

...Возвышение соседней Москвы нанесло по Владимиру роковой удар. Уехала светская власть, уехала духовная (резиденцией русских митрополитов город пробыл всего четверть века — с 1299 по 1325 год, до исторического переезда владыки Петра в Москву при князе Иване Калите). За властью потянулась и знать, и деловой люд земли Русской. Новая столица оказалась дочерью неблагодарной, Владимир потерялся в московской тени, вновь превратился в сугубо провинциальный город — это в самом сердце Руси-то! В 1880 году губернский статкомитет писал в своем ежегоднике: «Город Владимир, когда-то игравший немаловажную роль в русской истории, в настоящий момент, несмотря на некоторые следы своего величия в виде монументальных старинных построек, низошел на степень заурядных городов русских и представляет собой скромный административный центр»...

Зеркало этой жизни Владимира — главная улица, Большая Московская, о которой Н.Добролюбову когда-то говорили, что это «только одна улица порядочная» во всем городе. Здесь и строгий, зрелый классицизм Дворянского собрания, и не по статусу игривая краснокирпичная Гордума, и неочевидные торговые ряды, и вставные зубы эпохи атеизма на месте выковырянных храмов: «советская» блинная на месте Пятницкой церкви и уже «модернизировавшийся» салон связи вместо Николы Златовратского. Ну и сами Золотые ворота, венчающие улицу — как напоминание, что находимся мы все-таки не в провинции, а в гостях у Отца городов русских.

Именно Золотым воротам суждено было стать символом Владимира. Широко известно, что построены они при Андрее Боголюбском в 1164 году. Менее широко известно, что от тех времен сохранились только собственно проездная арка с перемычкой и коренастыми боковыми пилонами. Впрочем, даже перестроенное, это монументальное сооружение выглядит выигрышно по сравнению с не самой удачной реконструкцией киевских Золотых ворот. Замысел князя Андрея превзойти Киев удался...

То, что Золотые ворота дошли до наших дней, можно считать едва ли не чудом. Судите сами: в 1238 году их штурмовал Батый, но проломить не смог — захватчики ворвались в город чуть южнее, у Спасо-Никольской церкви; в XVI – XVII веках двести лет стояли в состоянии предаварийном — выстояли и дождались ремонта; в 1767 году в воротах позорно застряла карета самой матушки Екатерины — пережили и монарший гнев, пришлось лишь пожертвовать несколькими метрами вала, устроить вокруг архитектурного памятника объезд... Да и в советское время, когда церковь, лишь чуть-чуть выступавшая за красную линию улицы, могла сразу считаться обреченной (пресловутая формулировка «создает помехи движению», желчно высмеянная М.Зощенко), Золотые ворота с храмом наверху, стоящие прямо среди главной улицы, никто не тронул. Так и стоят уже без малого 850 лет, величественным видом своим показывая: старик Владимир не то еще переживет, не то преодолет.

Сохранился и участок вала, спускающийся от площади к Клязьме. На нем, как и сто лет назад, любят прогуливаться горожане и гости. На картах и в текстах его именуют «Козлов вал», это стало уже официальным названием. Что представляет собой редчайший парадокс: сооружение, названное не в честь строителя, а в честь... разрушителя. В XVIII веке некто «посадский человек Алексей Козлов» имел на валах... сад. Самое обычное приусадебное хозяйство. И, ковыряясь в земле, вольно или невольно подрывал исторический памятник. Садовода-любителя, конечно, привлекли куда в те времена следовало, вот только поделаться ничего не смогли — Козлов доказал, что приобрел земельный участок с уже существующим садом, заплатил за него деньги и ликвидировать потому не обязан.

Неприкосновенность частной собственности победила, а к валу прикрепилось прозвище, надолго пережившее скандального посадского человека...

На Козловом валу стоит прянично-сказочная башенка-теремок. Изначальное ее предназначение, впрочем, было вполне прозаическим — это водонапорная башня. Вообще, владимирский водопровод — это целая история. Проводили его в шестидесятые годы XIX века, и изначально экономные «рационализаторы» планировали не строить новое здание, а сподобить под резервуар... Золотые ворота. Как ни прискорбно это сознавать, спасти памятник от столь грубого вмешательства смогла только трагедия — на этапе земляных работ «рационализаторы» что-то недоучли по грунту, и нескольких рабочих завалило. Тогда решили не экономить за счет жизней людей и построить новую башню. Самая высокая точка Козлова вала пришлась как нельзя кстати. Изначально авторам проекта был немец К.Дилль, но свои мастера владимирцам всегда были ближе германских, и в 1912 году башенка приняла нынешний вид «мультишной крепости» в соответствии с художественными вкусами городского архитектора С.Жарова.

Сейчас здесь музей. И тоже необычный — выставка «Старый Владимир». Таким город был на рубеже XIX – XX веков. Здесь тоже нет скучноватых пояснительных текстов — о городе рассказывают сами горожане, экспонаты, афиши, фотографии, газеты, реклама, документы, вещи... Вообще, описывать «Старый Владимир» - дело неблагодарное. Музей настолько выстроен, что называется, «на ощущениях», что только ощущениями его и можно воспринимать. Воссозданные церковная лавка, витрина магазина, трактирная стойка живо создают портрет города той эпохи. А сравнить то, что было с тем, что есть сейчас можно не отходя далеко — достаточно подняться на смотровую площадку водонапорной башни.

Отсюда Владимир виден целиком. И даже больше, чем хотелось бы — слишком очевидны с высоты городские утраты и такие сомнительные «приобретения», как заслоняющие горизонт промышленные громады и типовые жилые кварталы вперемешку с «творениями» нынешних бизнес-архитекторов. Приходится мысленно отшелушивать лишнее, проводить черту в том месте, где за древним городом встает современность, словно не к месту поставленная театральная декорация. Границу «настоящего» города хорошо видно по богато разлившейся в историческом центре зелени деревьев. И шлемовидные главы, как стражи этой границы. Справа — золото, Успенский собор. Слева — черная, Княгинин монастырь.

Эту удивительную женскую обитель основал в 1200 году Всеволод Большое Гнездо для своей жены Марии Шваровны. Согласия между историками о ее происхождении нет — одни говорят, что она была дочерью чешского князя, другие — что осетинского. Так или иначе, Мария была верной сподвижницей своему супругу и матерью двенадцати детей! О постриге княгиня задумалась во время болезни и, приняв в иночестве имя Марфа, стала образцом святости, учила жить в дружбе и мире, утешала страждущих и снискала такую любовь к себе, что хоронили ее, по воспоминаниям летописцев, «с рыданием и плачем великим над нею». С тех пор Княгинин монастырь стал традиционным местом погребения княгинь и княжон. Кроме самой Марии-Марфы здесь покоятся ее сестра и дочь, жена и дочь Александра Невского... Сюда же были перенесены и мощи почитаемого владимирского чудотворца Авраамия Болгарского.

В последующие годы судьба Княгинина монастыря складывалась непросто — он горел в пожарах, его разоряли татары. Менялись цари, менялось и отношение к монастырю: Иван Грозный, Михаил Федорович и Алексей Михайлович жертвовали обители большие суммы, а вот Петр I и Екатерина II ее особо не жаловали. Возрождение монастыря началось лишь в конце XIX века, вместе с традициями милосердия, сострадания и заботы о бедных: в 1870-х годах там открывают больницу, а в 1880-х — школу рукоделия для девочек.

А потом, после революции, в лихие двадцатые годы Княгинин не избежал участи сотен других обителей — его закрыли, в кельи, говорят, заселили работников партаппарата, имущество разграбили, кладбище уничтожили. Сам монастырь надолго превратился в

«поселок имени Воровского». По злой иронии судьбы, революционер Вацлав Воровский был одним из инициаторов гонений на Православную церковь... И даже перестроечные восьмидесятые внесли свою антирелигиозную лепту – за два года до тысячелетия крещения Руси в монастыре открыли... атеистический музей. Действующим древняя обитель снова стала лишь в 1992 году. Через пять лет при ней открыли регентскую школу.

Контрольные вопросы:

- 1.Расскажите историю Владимира-на-Клязьме
- 2.Расскажите об архитектуре Владимира-на-Клязьме
- 3.Расскажите о Дмитриевском соборе

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: « Суздаль »

Общие сведения

Суздаль — один из самых интересных сохранившихся древнерусских городов. Он славен старинной архитектурой — нарядными белокаменными храмами и памятниками деревянного зодчества. Ежегодно сюда приезжают тысячи туристов: Суздаль входит в маршрут Золотого кольца России.

Суздальский кремль возвели в XI–XII веках, чтобы защищать город от врагов с востока, юга и запада. С северной стороны Суздаля путь неприятелю преграждала река Каменка. Кремль опоясывали земляные валы протяженностью более километра, на них были сооружены ворота, башни и бревенчатые стены. Развалины валов и рвов сохранились до наших дней.

Самая древняя постройка Суздальского кремля — собор Рождества Богородицы. Его построили в XIII веке при князе Георгии Всеволодовиче. В XVII веке в центре главной площади Кремля возвели каменные здания Архиерейских палат, которые включали в себя жилые и хозяйственные постройки. До конца XVIII века Суздальский кремль служил резиденцией владими́ро-суздальских архиереев. Сегодня он представляет собой музейный комплекс, памятник древнерусского искусства и зодчества.

Монастырь на высоком берегу реки Каменки основал суздальский и нижегородский князь Борис Константинович в 1352 году. Когда первый игумен обители Евфимий был причислен к лику общерусских святых, монастырь получил название Спасо-Евфимиев. В XVII веке деревянные монастырские постройки сгорели во время польско-литовского нашествия, после чего обитель стала обрастать мощными оборонительными башнями. К концу XVII века Спасо-Евфимиев монастырь был одним из крупнейших в России.

В 1766 году по решению Екатерины II в монастыре учредили тюрьму для политических и душевнобольных арестантов. В XX веке здесь расположился политический изолятор, а затем проверочно-фильтрационный лагерь, через который прошли более 8 тысяч человек. До 1960-х годов на территории монастыря находилась воспитательно-трудовая колония для несовершеннолетних преступников. Только в 1968 году Спасо-Евфимиев монастырь стал музеем. Сегодня он входит в состав Владимиро-Суздальского музея-заповедника, а его экспозиции знакомят с историей и культурой суздальской земли.

Музей деревянного зодчества и крестьянского быта — это комплекс архитектурных памятников под открытым небом. Экспозиция музея воспроизводит небольшое село с избами, церквями, хозяйственными постройками и ветряными мельницами XVII–XIX веков, которые привезли сюда из разных уголков Владимирской области.

Над воссозданной деревней возвышаются два храма, возведенные без единого гвоздя. Здесь можно увидеть избу простого батрака, зажиточного крестьянина и купца. В интерьерах изб хранятся самовары и мебель, посуда и игрушки, деревянные прялки и ткацкие станки.

Храм Воскресения Словущего привезли в Музей деревянного зодчества из села Патакино. Церковь возвели в 1776 году, ее освятили в честь Воскресения Христова. В то время храм принадлежал помещику Ивану Акинфову. Долгое время деревянная церковь служила кладбищенским храмом, который был приписан к Троицкой каменной церкви села Патакино.

Сооружение имеет архитектурную форму корабля — алтарь, колокольня и западное крыльцо церкви выстроены вдоль одной оси. Храм Воскресения Словущего стал экспонатом Музея деревянного зодчества в 1969–1970 годах. Его восстановлением занимался архитектор Валерий Анисимов.

Храм Преображения Господня построили в селе Козлятьево неизвестные мастера в 1756 году. При строительстве они использовали исключительно деревянные элементы. Основное сооружение и боковые пристройки во имя Николая Чудотворца и Симеона Столпника венчают изящные деревянные купола.

Внутри церкви сохранились изображения святых, резной иконостас XVIII века и Царские врата, украшенные изображениями Благовещения и четырех евангелистов. В 1966 году храм Преображения Господня перевезли в Музей деревянного зодчества.

Больше культурных объектов в городах Золотого кольца — на сайте Ассоциации Туроператоров России.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите историю Суздаля
2. Расскажите о Суздальском кремле
3. Расскажите о Музее деревянного зодчества и крестьянского быта в Суздале

5 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Искусство русской керамики: эволюция и культурно-исторические реалии»

Общие сведения

Все направления керамического искусства, характерные для нашей страны, реализовались в процессе исторического развития национальной культуры соразмерно становлению художественного и бытового мира представителей разных слоев русского общества. Поэтому наибольшее распространение получили те виды керамики, которые несли не только культурно-кодификационное содержание, но и были утилитарно-функциональными. И совершенно закономерно (Андреева, 1995) с учётом особенностей традиционного быта, что максимальное распространение на территории нашей страны получило искусство изразца, известное еще в домонгольской Руси.

«Образцами» в средневековой Руси назывались керамические украшения для облицовки фасадов храмов и дворцов, печей и парадных покоев. Для такой облицовки нужны были тысячи одинаковых плиток. Поэтому слово «образец» приобрело новый смысл - «модель», «лекало», некий формальный образчик, по подобию которого создавались новые изделия. Итак, первые изразцы, представлявшие собой цветные плитки с орнаментальным узором и изображением мифологических животных, появились на Руси в XI в. Во время монгольского нашествия искусство изразца исчезло, чтобы стать принадлежностью национального быта и преобразиться в терракотовое украшение храмов XV-XVII веков.

Сакральная роль печи в русском доме подчеркивалась изразцами со знаковыми сюжетами росписи. Печь с изразцами не только грела, но и просвещала, становилась духовным центром всего дома. Сюжеты росписи для простонародья были страницами книги, картинками с поучениями нравоучительного, любовного и шуточного характера, с библейскими сюжетами, бытовыми сценами из городской и сельской жизни. Подписи под

сюжетами носили пояснительный характер. На изразцах можно было увидеть такие подписи: «Апонская госпожа», «Китайский купец», «Кавалеры испанские», а под изображениями животных, птиц и цветов: «Елень дикий», «В одном беге смел», «Познают мя от кохтей», «Пою печально», «От гласа погибаю», «Дух мой сладок» и др. (Мусина, 2010).

Простонародное украшение домашних печей обусловлено было универсальными представлениями славян о мироздании.

Дом, жилище были повторением вселенной и земного бытия для древних славян. Потолок простирался над избой и был подобен небу, подполье символизировало собой подземное царство, устье печи - древний алтарь со священным огнём или вход в ад. Чтобы снаружи не влетела в дом нечистая сила, двери крестили - рисовали мелом или сажей кресты, а окна закрывали ставнями. Нельзя было находиться на границе между внешним и внутренним пространствами, которые очерчивал дом, - сидеть на пороге, здороваться или прощаться через порог. И центр, и границы дома совмещались в печи. Вместилище пищи и домашнего огня по сути онтологично, ибо печь готовит пищу, т.е. «природный продукт превращает в культурный объект, а дрова в свою очередь превращает в пепел и дым, восходящий к небесам», - писал И.А. Панкеев (1997: 158). Через печную трубу действовала связь с высшим миром, в том числе с «тем светом», откуда являются сверхъестественные существа. Через неё в дом проникают огненный змей и чёрт, ведьма и через нее же вылетают наружу, равно как души умерших, болезни и т.п.

Олицетворяя амбивалентно и домашнее благополучие, и могилу печь в свадебном обряде указывала на главные женские заботы, а в похоронном - на дорогу в загробный мир и царство смерти. «Печными» обрядами сопровождалось многие значительные события в семье: уезжая в долгое путешествие, хозяин для благополучного возвращения должен был заглянуть внутрь печи; следовало также делиться угольками для разжигания печи, что воспринималось крестьянами как величайшая доброта и милость; при переезде в новую избу хозяева оставляли в старой печную заслонку и икону, что уравнивало сакрализованный статус печной заслонки и иконы.

Крестьяне Русского Севера, чтобы прекратить град, выбрасывали из окна печную заслонку и нож (Панкеев, 1997).

В дворянских особняках XVIII-XIX веков печи часто выкладывали белыми рельефными изразцами с орнаментом и изображениями в стиле классицизма. При своем посещении Голландии в 1697-1698 гг. Петр Великий заметил прекрасные белосиние «кафели», восхитился ими и отдал приказ изготавливать в России такие же гладкие белые изразцы, по которым следовало наносить рисунок синей глазурью. Этот стиль был освоен, продолжен и развит впоследствии мастерами из Гжели. Многоцветные изразцы в традиции XVII века ушли в прошлое - для того, чтобы воскреснуть в неорусском стиле эпохи модерна, а затем и в произведениях современных российских мастеров (Панкеев, 1997).

Итак, в эпоху Петра I копии с голландских изразцов («кафлей») были признаны шедеврами, а изразцовый европейский (голландский) облик был таков: поверхность пластины стала гладкой, ее покрывали белой эмалью, а потом расписывали. Русский изразец эпохи «просвещенного абсолютизма» отличался гладкой лицевой поверхностью, сдержанной цветовой гаммой и многообразием сюжетов, выполненных в стиле росписи. Героями изразцовых сюжетов стали представители разных слоев российского общества; в орнаменте доминировали цветы, многоцветные букеты и птицы.

Керамические изразцы в виде отдельных элементов или панно входили в архитектурную композицию печей, а печи, в свою очередь, были главным элементом интерьера русского дома.

Белые рельефные изразцы словно уносили души обитателей и гостей дворянских усадеб в мир античности, гармоничный, спокойный и строгий. Однако изразцы, покрытые белой эмалью, придавали атмосфере дворянского особняка не только гармоничность и

строгость, но и официальность. Печи становились парадными, торжественными, теряли свой «домашний», располагающий к душевной теплоте облик.

Сюжеты росписей были самыми разными: мужчины и женщины в костюмах XVIII века или в античных одеждах; мужчины и женщины из «заморских стран» в экзотических одеждах; всадники, воины, домашние животные, звери, птицы, цветы (Сергеенко, 1990).

В парадных залах русских домов изразец представлял собой неотъемлемую деталь архитектурного замысла интерьера, а роспись носила торжественный характер. Дворцы Санкт-Петербурга эпохи «просвещенного абсолютизма», изобиловали голландскими бело-синими изразцами. Во Дворце-музее Петра I и дворце Меншикова на Васильевском острове Санкт-Петербурга сохранились печи, облицованные расписными изразцами нового (голландского) типа. Они были изготовлены на кирпичных заводах Санкт-Петербурга специально обученными в Голландии мастерами-живописцами.

Для изготовления гладких печных изразцов, которые в петровскую эпоху назывались кафелями, не требовалась резная деревянная форма, как это было в XVII веке во времена активного участия белорусских мастеров, самый известный Степан Иванов (Полубес), в строительстве Нового Иерусалима (Бычков, 1992; Моран, 1982). Ровная поверхность кафелей покрывалась белой эмалью, на неё наносилась роспись, и затем изразец обжигался. При вторичном обжиге (следует учитывать, что первый раз изразец обжигался до нанесения красок), происходило расплавление эмалей и одновременное вплавление росписи. Кафели на голландский манер выполнялись, как правило, в духе эстетики европейского классицизма (Сергеенко, 1990).

К концу XIX в. искусство изразца пошло на убыль, а к XX в. стало исчезать, однако в настоящее время в России снова пользуются популярностью изразцовые панно для каминов и печей.

Керамическое искусство всегда имело утилитарный аспект. В некоторых бытовых предметах керамические фрагменты имеют наиболее функциональное значение - так, без керамической облицовки невозможно представить себе камин или «богатую» печь. Поэтому в русском керамическом искусстве технология печного (каминного) изразца оказалась особенно востребованной.

В настоящее время Строгановская школа искусства керамики активно возрождает традиции русского керамического искусства во всём многообразии его составляющих: домонгольское, XVII столетия, Петровской эпохи. И хотя сейчас, в начале XXI века, фарфоровое и керамическое производство в России возвращается к традициям эпохи модерна в формах постмодернистской эстетики, но гораздо значительнее в современной керамике тенденция, обусловленная сознательным возрождением высокой традиции самобытного русского керамического искусства, созданного в XVII веке и насильственно прерванная в эпоху петровских преобразований в России XVIII столетия.

Контрольные вопросы:

1. Что называлось «Образцами» в средневековой Руси?
2. Расскажите об изразцах, украшавших печи дворянских особняков XVIII-XIX веков
3. Расскажите о дворцах Санкт-Петербурга эпохи «просвещенного абсолютизма», изобиловавших голландскими бело-синими изразцами

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Образовательные функции русской усадьбы XVIII века»

Общие сведения

В XVIII веке в жизни и культуре России произошли изменения. Все большее значение приобретает образование, которое, как известно, является одним из факторов культурного развития народа. Русский деятельный человек начинает оцениваться не только по

социальной принадлежности к знатному сословию, родовитости и богатству, но и по тем знаниям и умениям, которыми он обладает.

До XVIII века образование в России в основном носило религиозный характер, в начальных школах при храмах и монастырях получали духовное образование: изучали Священное писание, получали знания православного религиозного содержания. Но светская жизнь и культура в XVII столетии уже заметно меняла мир русских обывателей. Открываются светские школы, училища, где преподают философию, риторику, иностранные языки. Так, на благотворительные средства известного государственного деятеля, просветителя и мецената Федора Михайловича Ртищева в 1648 году в Москве был основан Преображенский (Андреевский) монастырь, спустя четыре года в нем организуется училище, которое в 80-е годы XVII века было переведено в Заиконо-Спасский монастырь. В училище приглашаются преподаватели из юго-западных районов страны: Арсений Сатановский и Епифаний Славинецкий, Дамаскин Птицкий. Здесь изучали грамматику, риторику, философию, а также славянский, греческий и латинский языки, знание которых открывало путь к европейской научной литературе. Училище заложило основу первого в России высшего учебного заведения – Славяно-греко-латинской академии, которая в 1687 году приняла своих первых студентов.

В середине 60-х годов XVII века по указу царя Алексея Михайловича в Спасском монастыре известным богословом и просветителем поэтом Симеоном Полоцким была открыта и функционировала около трех лет школа, в которой обучались дьяки и подьячие Приказа тайных дел. В 1680 году организовали школу в московском Печатном дворе, где преподавали греческий язык и прежде всего готовили сотрудников для Печатного двора.

Грамотностью отличалось духовенство и служащие администрации – дьяки и подьячие. К концу XVII века увеличилась грамотность среди посадского населения: она достигла 57%. На протяжении столетия делаются попытки создания школ и училищ, где обучали бы латинскому языку, но религиозные власти выступали против изучения латыни, боясь проникновения католицизма и протестантизма в русскую духовную жизнь и культуру.

Известно, что в Киево-Могилянской академии, основанной в 1632 году, иностранные языки преподавались наравне с духовными предметами. Известные деятели Московии учились в Киевской академии. Многие представители знати во второй половине XVII века знали польский язык и латынь.

Латинский язык был крайне необходим для получения научных знаний, так как научные исследования того времени писали и издавали на латыни.

Закрытость жизни и культуры русского человека как от Запада, так и от Востока не создавала благоприятных условий для получения знаний за границей. За рубеж могли отправиться только в связи с дипломатической, религиозно-паломнической деятельностью. Но в конце XVII века благодаря личному примеру царя Петра I открывается возможность пополнять свои познания в европейских странах и развивать умения в различных областях естественных и гуманитарных наук. Географическая и в некоторой степени религиозная близость с Западной Европой, в частности христианского вероисповедания, а также увеличение числа белорусских, украинских, польских ремесленников, которые, приезжая в Россию, несли новую европейскую культуру, дала возможность подготовить практику путешествий светского характера для получения знаний и культурных впечатлений.

Европа к XVIII веку имела значительный опыт в накоплении, анализе научных знаний и открытий в области химии, физики, астрономии, оптики, книгопечатания. В России к середине XVII века уже почти столетие развивается печатное дело, со 2-й половины XVII века – гравировальное дело, значительным тиражом начинают издаваться азбуки, в частности была издана знаменитая Азбука выпускника Киевской академии Кариона Истомина.

Но многое не было известно русским людям. Так, они не обладали знаниями и достаточным мастерством строительства больших многомачтовых парусных кораблей,

предназначенных для длительных плаваний в открытом море. Некоторые способы создания произведений изобразительного искусства русские мастера также не знали.

Практически не работали они в технике масляной живописи, не имели опыта создания круглой пластики в камне и т.п. Все это открывается нашим соотечественникам в начале XVIII века во время заграничных путешествий по Европе, а также благодаря иностранным мастерам, которые приглашались в Россию и на протяжении всего XVIII столетия активно работали в стране.

В Петровскую эпоху получает развитие новое явление русской жизни – общедоступные сады и парки, которые создаются по европейскому типу. В XVII веке отношение к садам в стране оставалось в рамках средневековой религиозной культуры. Сад в представлении русского православного человека являлся «райским садом». Это подтверждается и духовной живописью, в частности уникальной по своему содержанию иконой Никиты Павловца Пресвятой Богородицы «Вертоград Заключенный», написанной вероятно, в 1670 году. Ее иконография может свидетельствовать о знаниях библии и западноевропейской литературы. Образы сада и невесты перекликаются с образом Богоматери, что соответствует книге «Песнь Песней» Соломоновых.

На основании данных представлений строятся латинские аллегории сада.

Подобный сад представляет «сад Марии», а изображение Богоматери символизировало рай, ограда сада ассоциировалась со спасением от греха. На иконе изображены два ангела, которые коронуют Марию; подобная композиция также свидетельствовала о заимствовании европейских образцов.

Образ Богоматери изображен на фоне сада, планировка которого носит регулярный характер. Сад представлен небольшими участками правильной формы с цветами и травами. «Рассказ» о саде создается с помощью своеобразного описания, оно конкретно и в определенной степени документально.

Сад на иконе имеет характерный вид, близкий к монастырским, царским или боярским садам того времени. «Набор» изображенных цветов определен символикой христианской духовной культуры, уже хорошо известной в то время: гвоздики и тюльпаны напоминают о Ближнем Востоке. Необходимо отметить, что икона «Вертоград Заключенный», созданная в рамках русской духовной традиции, является в то же время свидетельством того, что русский иконописец обладал знаниями о западноевропейской символике. В результате чего можно предположить, что икона – опосредованное свидетельство проникновения европейской культуры в русское искусство и жизнь.

Европейские светские вкусы затронули и садово-парковое искусство России XVII века. Яркий пример тому – это московский декоративный сад в восточной части Крутицкого подворья, что дает возможность говорить о вос- производстве малых садов Голландии в России. Регулярная планировка сада с прямоугольными, квадратными или треугольными участками наполнялась различными растениями и цветами.

Сад в Крутицком подворье представлял собой своеобразный просветительский центр, как и само подворье, где митрополитом Павлом II, знатоком искусства и науки, была собрана большая библиотека.

Во 2-й половине XVII века «образцовый» характер имел сад царской резиденции в селе Измайлове. Он состоял из различных садовых участков, аптекарского огорода и «опытного» сельскохозяйственного угодья, где выращивали необычные для средней полосы растения и деревья: виноград, абрикосы, дыни, высаживались даже тутовые деревья. Все это говорило о том, что в России были известны южные и юго-восточные растения.

Русские сады носили функциональный характер, например, они могли использоваться как садовые или аптекарские огороды. Создателями таких садов, как правило, были монастыри, храмы или частные лица. В России начинают читать иностранные книги, переведенные на русский язык, первые энциклопедии практического назначения, рассказывающие о технике строительства каналов, об организации фейерверков и в том

числе о «насаждениях» и создании садов. К таким книгам можно отнести знаменитую «Флоринову экономию», впервые изданную в России в 1735 году. Важные наставления находим в 20-й главе «О ведении эконому разных наук»: «Каждому эконому, а особливо шляхтичу, необходимо нужно к воинским чинам и гражданским достоинствам пристойным наукам обучаться, а именно юриспруденции, математике, инженерству и прочим искусствам, которые человека совершенным и государству полезным делают».

В то же время XVIII век привносит в жизнь россиян новые общественные сады, которые несут знания, но иного порядка, не религиозного, не естественно-научного, а гуманитарного или литературного. Эти сады предстают как рационально выстроенные и сформированные по законам гармонии, пропорциональных соотношений, соразмерности масштаба и пространства, горизонтальных и вертикальных направлений, где продуманы и строго выстроены все параметры составляющих его частей. О том, какие и как высаживаются деревья в подобных садах, также указывает «Флоринова экономия»: «...около беседок и прудов можно также неплодных хворостником и кустарником фигуры делать, то есть ивою, липою и другими, которые все на каждый год подчищать, ровнять и до трех лет палками подпирать, чтобы прямо стояли. Сии зеленые стены делаются вышиною четыре или пять аршин с круглыми, а иногда четырехугольными окнами и дверьми».

Контрольные вопросы:

1. Когда организовали школу в московском Печатном дворе, где преподавали греческий язык и прежде всего готовили сотрудников для Печатного двора?
2. Когда получает развитие новое явление русской жизни – общедоступные сады и парки, которые создаются по европейскому типу?
3. Какой век привнес в жизнь россиян новые общественные сады, которые несут знания, но иного порядка, не религиозного, не естественно-научного, а гуманитарного или литературного?

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «Палех»

Общие сведения

Палех. Название, прославленное на весь мир мастерством художников, не всегда ассоциировалось с красочными шкатулками. По преданию, в леса на берегу речки Палешки бежали иконописцы из Владимира и Суздаля. На месте выжженного леса осели и построились. До революции писали иконы, а новая власть, к религиозной тематике суровая, заставила взяться за светские мотивы — сказки, предания, былины. Писать миниатюры стали на шкатулках. Предлагаем вспомнить 10 фактов из истории промысла с Натальей Летниковой.

В традициях первых мастеров. «Палех — село-академия народная», — говорил в 1863 году Георгий Филимонов, хранитель христианских и русских древностей в первом в Москве Публичном музее, заведующий архивом Оружейной палаты. В основе палехского стиля — традиции многих иконописных школ. Отличаются палехские иконы особой тонкостью письма, мягкими плавными линиями и сдержанной цветовой гаммой. Одежды и орнамент блестят золотом — символом света. Цвет драгоценного металла в палехской миниатюре — не просто техника письма. В христианской символике именно свет — прообраз божественной благодати.

Иконописные корни палехской росписи. В окружении лесов да вдали от больших дорог, вдоль живописной речки Палешки. Жили в селе обособленно, торговцы практически не заходили. Так иконописцы сохраняли из поколения в поколение свои традиции. Лишь в середине XVII века молва о палехских мастерах добралась до Москвы. А уж затем и сами

художники оказались в Белокаменной. Палешане приложили свое мастерство в Грановитой палате Московского Кремля, Троице-Сергиевой лавре и в Новодевичьем монастыре.

Новое время, новые образы, новый промысел. После Октябрьской революции художникам пришлось оставить на долгое время библейские образы в поисках других тем. Революция иконопись не жаловала. Тогда появился современный палехский стиль и шкатулки из папье-маше по подобию Федоскинских. Расписывали коробочки и ларчики бывшие иконописцы сюжетами из народных сказок, жанровыми сценками, картинками деревенского быта и пейзажами.

«Артель древней живописи». Перенесли художники темперную живопись на шкатулки и объединились в артель. В 1924 году по инициативе группы талантливых иконописцев при поддержке искусствоведа и профессора Анатолия Бакушинского была образована «Артель древней живописи». Почетным членом объединения стал Максим Горький, который поддерживал художников. Мастера расписывали ларцы, шкатулки, чайницы, табакерки и пудреницы. Сначала заготовки закупали в Федоскино, но вскоре наладили свое производство.

Таланты и поклонники. Палехскими иконами восхищались Николай Некрасов, Николай Лесков, Антон Чехов. В 1814 году выказывал особый интерес к работам русских иконописцев Иоганн Гёте. Немецкий поэт даже получил от владимирского губернатора в подарок две иконы, написанные в Палехе, — «Двунадесятые праздники» и «Богоматерь». В 1930-м большая выставка палехской миниатюры прошла в Государственном Русском музее. Работы палехских мастеров стали статьей экспорта. Расписные шкатулки покупал Внешторг и продавал за валюту.

Династии и секреты промысла. Славилась артель своими династиями. Секреты мастерства — дело семейное. Растили живописцы себе смену сызмальства. Одна из старейших палехских фамилий — Белоусовы. Леонид Иванович Белоусов — художник-иконописец. Начинать работать в артели в 1926 году. Лаковая миниатюра стала делом жизни и для его правнука — Евгения Белоусова. И таких славных фамилий в Палехе немало. Голиковы, Котухины, Сивяковы... История промысла и секреты мастерства когда-то не выпускали за семейный круг. Даже замуж выходили за своих, за палехских, тайны росписи оберегая.

Мировое признание. Первые же работы палехских иконописцев в новом жанре лаковой миниатюры, выполненные по заказу кустарного музея, получили диплом первой степени на выставке Академии художественных наук. В 1924 году палехские шкатулки произвели фурор на Венецианском художественном вернисаже. Итальянцы даже попросили прислать мастеров для организации школы. Художники покидать Россию отказались. А уже через год после образования артели на Всемирной выставке в Париже палехская роспись получила золотую медаль.

Краски Палеха не для батальных сцен. Так уж сложилось, что Палех — все больше картинки из сельской жизни и сказочные мотивы. Но это в мирное время. Когда вся страна жила единой мыслью о Победе, Сталинградская битва стала источником вдохновения и для художников: «Народные мстители», «По следам врага», «Атака», «Народная война». Работая в тылу, мастера сохраняли ремесло даже во время войны. Только работали старики и допризывная молодежь. Не закрывалось и художественное училище «села-академии» — как называли Палех.

Таинство создания краски. Издавна в Палехе писали темперой. Делали краску дедовским способом — на яичном желтке. Добываясь «глубины, светоносности и стойкости». Разводили столовым уксусом или квасом. Кисти палехских художников — ручной работы. Магазинные, даже беличьи — слишком непослушные. Так что и современные мастера, даже покупая готовые краски, кисти все же собирают вручную — волосок к волоску. Для работы с листовым золотом мастера используют специальную кисть — лампемзель, изготовленную из кончика беличьего хвоста.

Музеи Палеха. 14 тысяч экспонатов и шесть отдельных коллекций. Музей палехского искусства был открыт 80 лет назад по инициативе Максима Горького. За десятилетия экспозицию составили лучшие произведения палехских мастеров. Стал музеем и дом одного из основоположников палехской лаковой миниатюры Ивана Голикова. Музей-мастерская Николая Дыдыкина рассказывает о старинном палехском роде иконописцев, из которого вышел и скульптор — автор памятника Пушкину у Музея-квартиры поэта в Петербурге. Из Палеха пошло мастерство Павла Корина. В Москве работы художника может увидеть любой — на станции метро «Новослободская». В палехском доме академика живописи собрана редкая коллекция икон.

Контрольные вопросы:

1. Как появилось название «Палех»?
2. Что в основе палехского стиля?
3. Расскажите об иконописных корнях палехской росписи

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Теоретико-методологические основания изучения концепта русской усадьбы»

Общие сведения

Усадьба — одно из важных явлений отечественной культуры, насчитывающее около века научной и более двух столетий художественной рефлексии. Однако, как ни парадоксально, при ее изучении исследователи пользуются определениями вековой давности И. И. Срезневского и В. И. Даля. Сформированные под влиянием определенного культурно-исторического контекста с доминирующими в нем «реалистическими» тенденциями, эти определения уже не могут вместить все известные на сегодняшний день формы бытования и значения феномена усадебной культуры. Накопленный опыт изучения усадьбы как исторического явления и произведения искусства (архитектуры, садово-паркового искусства, живописи, кинематографа, литературы) позволяет констатировать необходимость создания современного определения усадьбы на основе интегративного культурологического подхода. В данной работе мы раскроем историко-методологический аспект концепта русской усадьбы.

История формирования концепта

Этимологически слово «усадьба» близко ряду слов с корнем «сад» («садить») — занимать прочное, статичное положение. В. Даль определяет «усадьбу» как господский двор с прилегающими строениями различного назначения, садом и огородом. При этом уточняет, что само слово «усадьба» — западного происхождения, а «усадище», «усад» — среднерусского. В. Даль указывает и на первое обозначение недвижимого имущества как «усадища», в связи с родственным разделом вотчины князей Оболенских в 1536 г.. Однако непосредственно «усадьбой» загородное жилье стало активно называться лишь с начала XX в. До этого в зависимости от местности оно именовалось «хутором» — в южных губерниях; «мызой» — в западных и северных; «сельцами», «имениями», «поместьями» — на значительной территории центральной России. Оно могло также обозначаться и общим понятием «деревня».

Первое активное проявление интереса к усадьбе как явлению отечественной культуры приходится на конец XIX — начало XX в. Особенность этого этапа проявления интереса к усадьбам — восприятие сквозь призму художественной культуры. Усадебный мир начинает активно использоваться в литературных произведениях как особая среда формирования личности человека. В это время происходит смена акцента в восприятии помещичьего быта: осуждение крепостничества с его самодурством, праздностью и развратом уступает место поэтизации и идеализации барского образа жизни. В результате усадьба становится одним из символов утраченного Золотого века русской культуры. С ней связываются темы родовой

памяти; начала и конца жизненного пути человека. Они находят разнообразное преломление в мотивах детства и первой влюбленности, жертвенности, рождения и смерти...

Именно такое эстетизированное и «ностальгическое» восприятие усадьбы транслируют литературные тексты эпохи («Вишневый сад» А. П. Чехова, 1903; «Старые усадьбы» Н. Гумилева, 1913; позже – «Машенька» В. В. Набокова, 1926 и «Темные аллеи» И. Бунина, 1943).

В этот период происходит осознание культурной ценности усадебных комплексов: их архитектурно-парковых ансамблей, художественных коллекций и отдельных произведений искусства. В этом ключе выдержаны публикации журналов «Старые годы», «Художественные сокровища России», «Мир искусства», «Столица и усадьба», занимавшихся популяризацией «усадебной» темы в отечественной культуре. К этому времени относятся и многочисленные публикации по усадебной тематике Г. Лукомского.

Кульминацией изучения усадеб в этот период стала деятельность Общества изучения русской усадьбы (Москва, 1922–1930), возглавленного В. В. Згурой. Члены ОИРУ совершали поездки в сохранившиеся усадьбы. Впечатления от этих экскурсий становились материалом для публикаций в журналах «Среди коллекционеров», «Подмосковные музеи».

Исследования усадеб этого периода в большинстве своем носят описательный характер или представляют собой исторические очерки, посвященные отдельным архитектурно-парковым комплексам. Акцент в них делается на личностях владельцев, стилистическом решении архитектурных сооружений и парковых декорациях (павильоны, скульптура, водоемы) и художественных коллекциях. Своеобразным итогом этого этапа можно считать появившиеся книги Ю. И. Шамурина «Подмосковные» (1913); В. Я. Курбатова «Сады и парки» (1916); б. Н. Н. Врангеля «Помещичья Россия» (1910) и А. Н. Греча (с 1927 г. – председатель ОИРУ) «Венок усадьбам» (1930-е гг., издана была после смерти автора, погибшего на Соловках в 1938 г.)). Название последней символично, так как знаменовало не только разнообразие памятников, объединенных одной исторической эпохой, но и прощание с утрачиваемым на глазах культурным наследием.

Вторая волна интереса к усадьбе как феномену отечественной культуры приходится на вторую половину XX столетия. Обусловлена она новым витком романтизации дореволюционного прошлого, самой возможностью обращения к культурному наследию «царской» России.

В это время вырабатывается научный подход к изучению усадьбы. Это отчасти связано с восстановлением после Великой отечественной войны и музеефикацией пространств некоторых усадеб (чаще всего «писательских»). Формируются исторический (землевладения, генеалогия владельцев, процесс формирования) и искусствоведческий (стилистическая характеристика) подходы к изучению усадебных ансамблей. Показательными примерами этого могут служить исторические справки, имеющиеся в каждом «усадебном» музее-заповеднике. При этом «музеефицированное» усадебное пространство осмысливается сквозь призму литературных произведений XIX в. «вообще» или биографии конкретного «великого писателя» – ее бывшего владельца, что порождает соответствующую «мифологию» («онегинский» текст Тригорского) и штампы восприятия исторических территорий (Довлатов С. «Заповедник» (1983)).

Важными вехами этого периода изучения русской усадьбы являются труды Д. С. Лихачёва «Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей» (1982) и Ю. М. Лотмана «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.)». Их «эпохальное» для усадебоведения значение состоит в открытии усадьбы как семиотического пространства. Д. С. Лихачёвым и Ю. М. Лотманом преодолевается «романтизированная» замкнутость усадебной культуры. Обнаруживаемые учеными поведенческие, символические, речевые коды превращают усадебное пространство из «заповедника» исключительно высоких чувств и изящных искусств в реальное пространство

жизни людей. Усадьба становится одним из возможных «зеркал» эпохи, отражая в себе социальные амбиции и вкусовые пристрастия конкретных людей.

Своеобразными художественными реконструкциями усадебного быта становятся произведения кинематографа этого времени, визуализировавшие прежде всего «романтические» тенденции в интерпретации бытования усадебного универсума. В советском кинематографе территория усадьбы становилась декорацией водевильного флирта с исторической эпохой («Гусарская баллада» (1962), «О бедном гусаре замолвите слово» (1980) Э. А. Рязанов; «Женитьба Бальзаминова» (1964), К. Н. Воинов); пространством интриги детективной истории («На графских развалинах» (по одноименной повести А. Гайдара, 1957), В. Скуйбин; «Бронзовая птица» (по одноименной повести А. Н. Рыбакова, 1974–1975) Н. А. Калинин); томной, чтоб не сказать жеманной, имитацией аристократизма («Метель» (1964), В. П. Басов; «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), Н. С. Михалков; «Мой ласковый и нежный зверь» (1978), Э. Лотяну), ностальгическо-ироничным воплощением уютного оазиса «пошлости бытия» («Несколько дней из жизни Обломова» Н. С. Михалков, 1979; «Мертвые души» М. А. Швецер, 1984; «Барышня-крестьянка» (по одноименной повести А. С. Пушкина), А. Н. Сахаров, 1995); героико-эпических штудий («Война и мир» (1965–1967), С. Ф. Бондарчук). Благодаря этим фильмам (а не работам Ю. М. Лотмана и Д. С. Лихачёва!) в обыденном сознании современников закрепляется устойчивое представление об усадьбе как за-пущенном парке с ветхим ампирным домом, а об усадебной жизни как перманентном переживании состояния (предчувствия, разочарования) любовного томления в элегантных туалетах XIX – начала XX в. на фоне русской природы.

Современный этап бытования концепта

Условно точкой его отсчета можно установить возрождение деятельности «Общества изучения русской усадьбы» (Москва) на базе РНИИ культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва в 1992 г.. Формы работы общества: экскурсионные поездки, ежемесячные собрания, проведение научных конференций и издание их материалов в сборниках «Русская усадьба».

В этот период усадьба осмысливается как одна из граней отечественной культуры, о чем свидетельствует посвящение глав усадебной проблематике в исследованиях, раскрывающих общие вопросы развития культуры: глава «Миф русской усадьбы: дворянская утопия» в книге С. Д. Домникова «Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество».

При анализе собственно феномена усадьбы в качестве объекта научных исследований раскрываются разные аспекты его бытования в пространстве отечественной культуры. Стратегические векторы изучения усадебной культуры определяются по монографиям, вышедшим в последние годы: историко-культурный («Жизнь усадебного мифа» Е. Е. Дмитриевой и О. Е. Купцовой (2003)); «Художественная Вселенная русской усадьбы» О. С. Евангуловой (2003)); историко-искусствоведческий («Русская усадьба Серебряного века» М. В. Нащокиной (2007)); исторический («Русская провинциальная усадьба XVIII – начало XX века» Е. Н. Савиной и М. А. Поляковой (2011)). Исторический подход дает возможность составить достаточно полное представление об усадьбе как историко-культурном феномене, раскрывая этапы его эволюционирования и актуализации модификаций феномена в разные исторические периоды (Стернин Г. Ю. От усадьбы к даче), так и анализ частных проявлений усадебной культуры (Стернин Г. Ю. Абрамцево: от усадьбы к даче).

Методологический потенциал изучения усадебной культуры

Диапазон проблематики специальных исследований – работ на соискание степеней доктора и кандидата наук, посвященных изучению усадебной культуры, – позволяет наиболее широко представить усадьбу как поле интеллектуальной рефлексии различных областей знания.

В работах естественнонаучного цикла усадьба рассматривается как часть культурного ландшафта (Т. Е. Исаченко, М. В. Старкова) и как уникальный рукотворный ландшафт (О. М. Волчкова).

В работах социально-педагогической направленности усадьба интерпретируется как особая среда формирования человека культуры. В историческом аспекте поля зрения исследователей оказывается культура чтения: библиотеки и домашнее чтение дворян (С. И. Лякишева). В актуальном же – усадьба осмысливается в музеефицированном варианте в качестве ресурса для развития творческих способностей детей (М. А. Волчкова).

Философия обращается к усадебной тематике в связи с раскрытием взаимовлияний мировоззрений различных культур (английской бытовой традиции на российское дворянство в работе Е. Н. Соколовой); осмыслением усадьбы как национального культурного наследия (Е. Ю. Ани-стратиенко) и анализом ее места в культурном пространстве России (Л. Е. Городнова).

В работах исторического характера (специальность 24.00.01 – теория и история культуры) можно выделить следующие тенденции изучения усадеб. Общим для всех является определение места усадьбы в конкретном культурно-историческом контексте. При этом в поле зрения ученых попадают разные типы усадеб, в зависимости от социального статуса владельцев: «крестьянские» усадьбы Прииртышья середины XIX – начала XXI в. (Е. В. Титов) и нижегородского Заволжья (Ф. В. Васильев); купцов и предпринимателей (Г. А. Наумова; Е. Н. Савинова); заводские (Г. С. Цыганкин); дворянские (М. В. Пономарева; Ю. М. Кузнецова; Г. А. Наумова; Т. А. Третьякова; Е. А. Дубровская); царские резиденции (А. В. Топычканов). Усадебная же культура изучается в аспектах культуры повседневности (А. А. Топычканов; Т. А. Третьякова; О. И. Еремина) и материальной культуры

(Ф. В. Васильев; Е. В. Тиов); динамическом (М. В. Пономарева; Е. А. Дубровская); типологическом (Е. Н. Савинова; Г. А. Наумова; Г. С. Цыганкин; А. В. Топычканов; Е. В. Тиов) и социально-политическом (Ю. М. Кузнецова) аспектах.

Широта охвата материала в данных работах от глобального по времени (XVIII–XIX) и пространству (Россия) осмысления усадьбы как феномена культурно-художественной жизни (М. В. Пономарева) до локализации в рамках региона (Верхневолжье – в работе М. А. Михайловой; Угличско-Мышкинское Верхневолжье в работе Т. А. Третьяковой; подмосковье – в работе А. В. Топычканов), административной единицы (Подольский уезд – в работе Г. А. Наумовой) и отдельной усадьбы (Архангельское – в работе Е. А. Дубровской). Однако при этом временной диапазон сохраняется, только иногда сужаясь до нескольких десятилетий кон. XIX – нач. XX в.

В исследовательском пространстве искусствоведения доминирует композиционно-стилистический анализ объектов, составляющих усадебное пространство: композиционные взаимосвязи искусственных и естественных объектов (М. В. Моисеенко); архитектура и интерьер зданий (А. А. Шмелев; О. В. Линдикова, Г. Г. Нугманова); декор (художественный металл – в работе Н. Ю. Красносельской). С позиций искусствоведения рассматриваются также художественные коллекции усадеб (шереметевское собрание живописи в Кусково в работе Н. Г. Пресновой). В целом специальные искусствоведческие работы по усадебной тематике отличает локализация материала в рамках отдельно взятого региона, вида искусства или художественной коллекции. Обращает на себя внимание и то, что в искусствоведческих работах стилистика как «столичных», так и периферийных объектов рассматривается в логике общего развития стиля, что приводит к нивелированию их собственно «усадебной» специфики. В результате чего она трактуется либо снисходительно и претенциозно как провинциальное (непрофессиональное) воплощение стиля, либо не менее претенциозно, но уже пафосно, если речь идет о творчестве «столичного» архитектора (художника, садовода) в резиденциях высшей аристократии. Исключительным для искусствоведения случаем является работа А. М. Муратова «Архитектурные программы русских поэтов в усадебном строительстве конца XVIII – XIX веков» (2006), построенная на

границе различных областей знания литературы и архитектуры. Ход, используемый в ней, более характерен для работ культурологического плана.

Близкими к искусствоведению по проблема-тике и принципам работы с материалом оказываются специальные работы по архитектуре. Прежде всего укажем на единичный опыт обращения к теоретическим работам архитекторов (труды А. Т. Болотова) и анализу идеальной модели русской усадьбы в их контексте (В. Н. Тулупов). Основной массив составляют работы, в которых рассматриваются общие принципы формирования усадебных ансамблей на примере различных регионов: Северной Эстонии (Ю. Г. Майсте); Казанского Поволжья (И. В. Краснобаев); «Царского берега» в Крыму (И. В. Манцыгина); Костромской (Н. А. Белянки-на); Курской (Е. В. Холодова) и Новгородской (О. В. Литвинцева) губерний. Исследователей в них интересуют композиция и стилистика решения архитектурно-паркового ансамбля усадьбы. Временной диапазон – XVIII и XIX столетия. Объекты, составляющие усадебный ансамбль, могут рассматриваться и как отдельное явление: храмы (И. Е. Путятин); парки (С. Е. Гусева). Эти явления типологизируются, им дается стилистический анализ опять же по большей части с позиций искусствоведческого метода.

Особую группу специальных исследований составляют филологические работы, раскрывающие усадьбу как художественный образ в рефлексии разных родов литературы поэзии (Л. И. Густова, Т. М. Жаплова) и прозе (О. А. Попова), а также в творчестве отдельных писателей: Л. Н. Толстого (Т. Н. Архангельская, Е. В. Подарцев) и И. А. Бунина (Т. А. Лебедева). В филологических исследованиях выделяются работы, намечающие тенденции к интегрированию в литературоведческое исследование элементов культурологического метода (работа с контекстом, анализ мировоззренческих аспектов творческой личности, концептуализация). Так, Т. Ю. Колягина на примере творчества А. С. Пушкина рассматривает «усадебный» тип культуры в его художественном сознании (2007), а С. Н. Пелевин – литературное содержание журнала «Столица и усадьба» с 1914 по 1917 г. (2006).

Наконец, усадебная тематика представлена и в работах культурологического характера. В них сразу же можно выделить тенденцию, отличающую от иных «усадебоведческих» работ: усадьба не только вычленяется из контекста эпохи и среды, но связь с историко-культурным контекстом является главным принципом культурологических исследований усадебной культуры. Именно в работах культурологического характера актуализируются принципы анализа культуры, предложенные Ю. М. Лотманом и Д. С. Лихачёвым.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об истории формирования концепта русской усадьбы
2. Когда было первое активное проявление интереса к усадьбе как явлению отечественной культуры?
3. Назовите известные вам книги о русских усадьбах?

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Масляная живопись»

Общие сведения

Применение масляных красок в Европе началось в 15 веке. До этого самым распространенным средством была яичная темпера, которая не обладала пластичностью красителей, основанных на высыхающих маслах.

Кроме того, масляные краски легко смешивались, ими можно было работать длительное время, придавая изобразительной поверхности различный характер, а их прозрачность подразумевала гораздо более широкую гамму тонов. Все это позволило масляным краскам стать ведущим художественным средством начиная с 15 века и вплоть до наших дней.

Переход от яичной темперы к масляным краскам в Северной Европе, а затем, к концу 15 века, и в Италии ознаменован множеством работ, в которых подмалевок был выполнен темперой, а последующие этапы, в которых основным техническим приемом была тонкая прозрачная лессировка, — масляными красками. До наших дней дошло немало картин, в которых темпера и масляные краски применялись одновременно.

Хотя голландским художникам, братьям Ван Эйк, повсеместно приписывают изобретение в начале 15 века масляной живописи (Ян Ван Эйк, 1390-1441, значительно преуспел в развитии этого художественного средства), однако имеются веские документальные свидетельства, что масляно-смоляные лаки и сохнувшие масла использовали уже в 8 веке.

Итальянские живописцы стали перенимать метод голландских мастеров — выполнять подмалевок непрозрачными красками, поверх которого наносить прозрачные лессировочные слои насыщенных тонов.

В 15 веке масляные краски были освоены таким художником, как Пьеро дела Франческа (1410-1492), чьи ранние работы выполнены по преимуществу яичной темперой. В Венеции Джованни Беллини (ок.1430-1516) по достоинству оценил глубину и насыщенность тонов, доступных в масляной живописи. Он часто начинал картины с темперного подмалевка — рисунка в манере перекрестно-параллельных штрихов, а применение масляных красок на последующих этапах придавало изображению почти осязаемый объем. Среди других художников, обращавшихся к обоим средствам, были Перуджино (ок.1445/50-1523) и Рафаэль (1483-1520). Рафаэлю удалось сохранять чистоту белых и синих мазков в живописи неба, используя в качестве связующего каштановое масло, приносящее в краску меньше желтизны, чем льняное, с которым мастер смешивал остальные цвета.

К первому десятилетию 16 века в Италии масляные краски повсеместно утвердились в качестве основного художественного средства.

В творчестве таких венецианских мастеров, как Тициан (1476/77 или 1480-е годы) и Тинторетто (1518-1594), можно проследить более свободное отношение как к самой композиции, так и к средствам выражения. То, что теперь художники писали только масляными красками, во многом определило новую раскрепощенную манеру.

К 17 веку среди художников вошел в моду лаконичный стиль, письма по тонированной основе (имприматуре), которая служила средними тонами. Светлые части писали кроющими красками, а для теней использовали тонкие лессировочные слои красок. Такие совершенно разные по стилю художники, как Караваджо (1571-1610) и Веласкес (1599-1660), применяли имприматуры, чтобы подчеркнуть особо контрастные участки и добиться впечатляющих эффектов освещения.

Рембрандт (1606-1669) часто использовал двойную грунтовку, в которой нижним слоем был красный болюс (вид глины), или красная охра, а верхним — краска серого или коричневого оттенка. Подобным образом работал и Рубенс (1577-1640): он часто тонировал белый грунт холста слоем желтовато-коричневой краски. Такой подмалевок позволял художнику работать более свободно, придавая его кисти дополнительную силу и выразительность.

На протяжении 19 столетия многие художники отвергли узкие рамки традиционной академической школы и обратились к пленэрной пейзажной живописи. Эта тенденция в сочетании с новыми идеями о цвете и, кроме того, изобретениями новых красителей дала толчок развитию нового движения, известного как импрессионизм. Такие живописцы, как Моне (1840-1926) и Ренуар (1841-1919), создавали полотна, по многим своим характеристикам не уступающие шедеврам прошлого, но отмеченные дотоле неизвестным ощущением новизны манеры и живописной непосредственности. Творческое видение автора стало неотъемлемой частью работы. Цвет, как никогда, стал центром внимания, причем художникам стали доступны новые красители и в связи с этим более широкая гамма насыщенных основных и дополнительных цветов.

Контрольные вопросы:

1. Когда в Европе началось применение масляных красок?
2. Какие художники одни из первых применяли масляные краски?
3. Когда среди художников вошел в моду лаконичный стиль, письма по тонированной основе (имприматуре), которая служила средними тонами?

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Первые Романовы и иконописное искусство»

Общие сведения

Русская православная икона – это особый вид духовно-изобразительного искусства, в котором духовное содержание передается исключительно художественными средствами – цветом, композицией, линией, формой. Этот особый язык формировался в течение нескольких столетий. Изучение иконописного языка через его функции поможет выявить культурные, идеологические, политические перипетии, которые потрясли страну после Смутного времени, понять задачи, которые предстояло решать новой династии Романовых в XVII в., раскрыть истоки и силы, способствовавшие возрождению русского национального самосознания в трудный для страны период.

Изучаются функции русской православной иконы с целью проанализировать взаимосвязь становления и укрепления позиций новой династии Романовых, вступивших на престол в XVII в., с задачами культуры, в частности, иконописи, на примере Ярославской иконы XVII в. «Сергий Радонежский с житием». Проблема исследования иконописного языка через призму ее функций, отражающих соответствующую эпоху исторического развития страны, в современной литературе освещается недостаточно. Эти вопросы чаще изучаются авторами с позиций самих функций, вне контекста конкретных произведений.

Не ставится задача рассмотреть и обобщить все функции православной иконы. Дело в том, что в разные исторические эпохи, в разных областях жизни, в разные периоды развития искусства соотношение и характер взаимодействия различных функций иконы менялись. Одни функции уходили в тень, другие – активизировались, третьи – как бы предавались забвению. Рассматриваются такие функции ярославской иконы, как историческая, чудотворная и документальная.

Исследование этих функций позволило выявить, понять и проследить взаимосвязь становления и укрепления власти первых Романовых в XVII в. и задач культуры, в частности, иконописного искусства.

Интересы государства после Смуты требовали восстановления сильной государственной власти. Представители новой династии Романовых понимали, что подъем культуры, возрождение русского национального самосознания, защита национальных традиций являются важнейшими шагами по пути укрепления власти. Для утверждения в общественном сознании этих преобразований власти обращаются к иконописному искусству. Церковный собор 1667 г. строго регламентировал темы и образы иконописи. С этой целью была разработана концепция, которая обосновывала традиционность, причастность власти к византийскому наследию и носила сакральный характер. При царе Алексее Михайловиче была разработана единая программа восстановления росписи храмов. Программа демонстрировала перед всем восточнохристианским миром, центром которого в то время была Москва, миссию Москвы как охранительницы православия. Она утверждала идею «богозаступничества» Российского государства и его правителей. В ней прославляли защитников Руси, напоминали о славных именах государственных деятелей прошлого, подчеркивали авторитет Русской Церкви, многочисленность канонизированных на Руси святых.

Одним из наиболее почитаемых русских подвижников был Сергей Радонежский. В настоящее время известно 12 икон с клеймами жития преподобного Сергия]. Это небольшое

количество иконописных произведений по сравнению с той огромной популярностью в народе, которой обладал преподобный Сергий. В XVII в. в России особое внимание придавалось иконам с клеймами житий, которые были рассчитаны не только на популяризацию средствами изобразительного искусства подвигов канонизированного лица и приписываемых ему чудес, но и на укрепление легитимности власти новой династии. Стоит отметить, что в XVII веке печатная книга получает новый импульс для своего развития. Это новое для России явление повлекло резкое расширение и увеличение читательской аудитории, что, в свою очередь, не могло не повлиять на все сферы жизни государства и общества. В искусстве, особенно в живописи, неразрывно связанной с литературой и книгой, это привело к установлению качественно иного по сравнению с предшествующим периодом уровня общения художника и зрителя. Создались возможности более детерминированного воздействия на зрителя, одновременно произошла трансформация языка древнерусской живописи в сторону еще большей его вербализации. Это в свою очередь незамедлительно повлияло на традиционный художественный образ в искусстве, в частности, ярославских мастеров.

В начале XVII столетия Ярославль становится одним из эпицентров бурных событий. В этот период он превращается в крупнейший центр Русского государства после Москвы. «Золотой век» города связан с развитием торговли не только внутри страны, но и за рубежом. Развиваются ремесла. Бурный рост экономического развития приводит к культурному росту, расцвету художественных талантов. Близость столицы и особое покровительство и поддержка со стороны царского двора к этому городу, важному в экономическом, политическом и социальном отношениях, способствовали укреплению в нем ориентации на Москву и поддержку новой власти. Все это не могло не сказаться на всех сферах культурной жизни города. Ярославские живописцы, как и их заказчики, все чаще и чаще обращаются в мир русской истории и прошлое Ярославля с тем, чтобы продемонстрировать не только героические заслуги Ярославля в Смутное время, но и преданность и поддержку служения власти Романовым, история которых была тесно связана с этим городом.

Ярославская икона «Сергий Радонежский с житием» единственная из всех известных имеет 24 житийных цикла, обрамляющих средник. В среднике, по сторонам фигуры Сергия, размещено семь редко изображавшихся чудес преподобного Сергия. В основном это посмертные деяния святого, относящиеся к концу XV – началу XVII в. В нем отображены важные этапы русской истории, причастность власти к византийскому наследию и ее сакральный характер. В то же время ярославская икона имеет ряд особенностей. В ней нарушается строгая молчаливая созерцательность, характерная для иконописи предшествующего периода. Информационная насыщенность иконы сочеталась с высокой техникой и мастерством исполнения.

Не менее важным является вопрос о времени написания образа Сергия Радонежского. Некоторые исследователи склонны предполагать, что образ преподобного Сергия и житийный цикл были написаны не в середине, а в начале XVII в., что подтверждают и последние данные. Заполнение средника иконы о чудесах Сергия было дописано позднее и относится примерно к 1660-1670 гг. Автор обращается к новой редакции Жития преподобного, изданной в 1646 г., и связывает имя Сергия Радонежского с некоторыми историческими событиями. В среднике иконы, вокруг фигуры святого, представлены сюжеты о чудесах Сергия во славу Отечества в период XV – начала XVII в. Сергий изображен как вдохновитель борьбы русского народа за свою независимость, за объединение разрозненных княжеств в единое государство, за укрепление государства, завоевание новых земель и торговых путей (сюжеты «Осада города Опочки», «Присоединение горных черемис и постройка города Свияжска», «Взятие Казани»).

В сюжете «Осада Троице-Сергиева монастыря и Москвы поляками» автор выделяет роль Романовых как вдохновителей борьбы за независимость с польскими завоевателями.

Следует отметить и тот момент, что автор ярославской иконы документально точно передает сюжеты, связанные с византийскими корнями новой власти («Приезд Софии Палеолог на моление в Троице-Сергиев монастырь и чудо о зачатии с явлением божественного огня Сергию во время служения литургии и рождения московского царя Василия Ивановича»). Замысел иконописца, возможно, был обращен к теме богоизбранности новой власти и теории «Москва – третий Рим». Идея преемственности власти русского государя от византийских императоров выступала одним из постулатов, через которые обосновывалась самодержавная царская власть. Алексей Михайлович считал себя преемником Ивана IV, подчеркивая, что новая династия воспринимала власть по праву наследников старой московской династии.

Во второй половине XVII века в нижней части иконы (судя по манере исполнения живописи восьмидесятых годов) добавлена доска с изображением Куликовской битвы [18]. Многочисленные сюжеты восходят к литературному «Сказанию о Мамаевом побоище» и представляют славную историю победы русского народа. Следует отметить, что и в надбавке, как и в среднике, с той же документальной точностью передается светский сюжет о конкретном историческом событии, что нечасто можно встретить в иконе. Но именно прославление Сергия Радонежского как заступника за Русскую землю позволило дополнить икону святого этой композицией, иллюстрирующей одно из самых важных событий в истории России XIV века.

Примечательно, что столь интересное и необычное произведение появилось в иконописи в годы, когда исполнялось триста лет со дня памятного для всех русских людей сражения с ордынскими завоевателями.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о русской православной иконе
2. Когда Церковный собор строго регламентировал темы и образы иконописи?
3. Расскажите о ярославской иконе «Сергий Радонежский с житием»

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Нарышкинский стиль»

Общие сведения

Нарышкинское барокко – плод заимствования западного стиля барокко в архитектуре, начавшегося в нашей стране накануне петровских преобразований. В основном этот стиль существовал в московском регионе с 1680-х по 1710-ые и чуть дольше – на периферии России. Своим названием он обязан боярскому роду Нарышкиных, на территориях имений которых в Филях, Кунцево, Свиблово, Троице-Лыково и др. и сегодня можно найти образцы храмов, заказанных ими в этом стиле. Они узнаваемы по традиционной старорусской конструкции и при этом нарядным цветам и обильному, чаще белокаменному наружному декору.

Есть некоторая ирония истории в том, что первыми, кто стал заказывать барочные храмы на Руси, были бояре Милославские (так, София начала строить Новодевичий монастырь), которых Нарышкины одолели в соперничестве за власть. Упрочняя свое положение, они развернули «просвещенное» строительство, показывающее их власть, богатство, и также – открытость новым веяниям. Так их именем стал называться самый заметный вариант московского барокко (наряду с менее самобытным голицыным барокко и редкими следами петровского барокко за пределами имперской столицы).

Исторический смысл нарышкинского барокко состоял в проникновении западного духа и архитектуры, однако получившиеся на этом пути шедевры удивительно раскрыли глубоко русскую эстетику. Собственно сегодня искусствоведы предпочитают использовать название «нарышкинский стиль», потому что барокко в своем раннем русском варианте приобрело особую форму. Если Петр I требовал полного заимствования нового

художественного языка, то создатели нарышкинского стиля бережней пересаживали западную архитектуру на родную почву. По свидетельству Игоря Грабаря, иностранцами нарышкинский стиль и вовсе воспринимался как исконно русское архитектурное явление.

Итак, русские мастера заимствовали не всю целостность барочного стиля. В своих зрелых образцах барокко – это активное формирование пространства, моделирование динамических объемов, линии с энергией столкновения, противоречия, соединение возвышенных образов Ренессанса – с земной весомостью, горизонтальные членения, тяжеловесность и обильный декор. Заимствуя же формы позднего ренессанса, барокко, маньеризма, используя новые формы фасадного декора из него: фронтоны, раковины, балюстрады с вазами, маскароны, колонны и барельефы – зодчие тем не менее не нарушали привычного ясного членения пространства и сложившихся канонов русского формосложения. Фактически, у них и не было такой возможности – патриарх Никон издал особый указ по унификации формы храмов (т.н. «освященного пятиглавия»), закрепив каноны строительства. Поэтому именно разнообразное варьирование декора стало главным в нарышкинском стиле, хотя роль этого богатства для конструкции зданий оставалась символической, знаковой. Функционально излишние надстройки, фальшивые фронтоны, чрезмерная пышность украшений указывали на европейский вкус заказчика, служили выражением культурных интересов, но не могли выражать собственно перехода к архитектуре Нового времени.

Фасадный декор в нарышкинском стиле и стал переходным звеном от древнерусского канона к общеевропейской архитектуре «обмирщения».

Нарышкинский стиль является переходным не только потому, что отражает частичное заимствование нового языка, но потому, что пришелся на слом исторических эпох, перемешав разные мировоззрения. В этом причина того, что о мастерах, создавших его, известно меньше, чем о заказчиках. Название так и закрепилось за последними, а большинство мастеров остались средневековыми анонимами, главами соответствующих артелей. Удалось восстановить лишь несколько имен зодчих того периода, среди которых Яков Бухвостов, Сергей Турчанинов, Петр Потапов. Известно однако, что многие из рядовых строителей этого стиля – выходцы с территории Речи Посполитой, после заключения вечного мира с которой в 1686 году обращение к Западу и его культуре развернулось свободно. Исследователи усматривают родство нарышкинского барокко с украинским, с польскими образцами и находят в нем корни белорусской народной декоративной культуры.

Большинство привычных нам нарышкинских памятников – красные с белокаменным декором, но с уверенностью судить об их изначальном цвете нельзя (так, выяснилось, что в церкви Воскресения в Кадашах (см. иллюстрацию) первый красочный слой был желто-голубым), также с использованием изразцов малороссийского типа. Другой аспект нарышкинского стиля кроме наружного декора – это центрическая ярусная композиция в храмовом зодчестве. Примерно в этот период кирпич входит в более широкий оборот, давая новые возможности строительства. Праздничная декоративность, радостный и «мирской» характер храмовой архитектуры по сравнению с традиционно строгим русским зодчеством – тоже бросающаяся в глаза примета стиля.

Основные образцы нарышкинского барокко сосредоточены в Москве. Это, прежде всего, Церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Филях (1690-1694): ярусный пятиглавый храм, в котором жёстко разграниченный объёмы колокольни и церкви расположены на одной вертикальной оси, так называемый восьмерик на четверике. В Новодевичьем монастыре, внесенном в реестр архитектурных памятников Юнеско, сохранились прекрасные образцы московского барокко: это ныне действующий Успенский храм (1685-1687) и надвратная церковь Покрова Богородицы (1683-1688). Другое здание периода расцвета стиля – упоминавшийся Храм Воскресения Христова в Кадашах (1687), имя архитектора которого история сохранила – это Сергей Турчанинов. Уже на излете стиля, при его переходе в более «чистое западное» петровское барокко Иваном Зарудным было

построено другое известное московское здание – Меньшикова башня (1705-1707). Вскоре Петр запретил каменное строительство за пределами Петербурга, и облик новой столицы уже в меньшей степени отразил древнерусскую традицию, оставив нарышкинское барокко создавать ностальгический образ старомодной провинциальной Москвы. Вторую жизнь этот тип зодчества получил уже в 20 веке, воодушевив архитекторов модерна на псевдорусский стиль.

Контрольные вопросы:

1. Что такое нарышкинское барокко?
2. Как проявился нарышкинский стиль в архитектуре?
3. Где сосредоточены основные образцы нарышкинского барокко?

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Московское изразцовое искусство XVII века»

Общие сведения

Изразцы относятся к числу тех изделий, чья конструкция, форма, технология изготовления остаются неизменными в течение определенного историко-культурного периода и могут послужить исследователям его важным индикатором. Древнерусский изразец не исключение.

Со второй половины XVII в. изразец (как печной, так и фасадный) становится не менее характерным элементом русского народного искусства, чем лубок для XVIII–XIX вв. Русскую «кафлю» не спутаешь ни с майоликой Западной и Центральной Европы, ни с поливным кирпичом и декоративным панно Востока. Однако с самого начала использования изразцов на Руси были случаи явных заимствований технологии их изготовления, цветовых и сюжетных композиций; часто это было связано с приглашением в страну европейских мастеров.

О значении этих заимствований для становления русского изразца исследователи задумывались давно. На дискуссии, развернувшейся еще в 1926 г. на заседании ученой комиссии при музее «Старая Москва», докладчик А.В. Филиппов утверждал, что русские мастера «у Востока не учились ничему», так как «все восточные глазури щелочные», а наши изразцы – «свинцовые». В протоколе заседания зафиксировано возражение А.М. Васнецова, который заявил: На Западе изразцы появились через Россию, которая получила их с Востока. У наших изразцов совершенство техники. Резные колонки – этого нет ни на Востоке, ни в Западной Европе.

В отличие от дискуссии подобного уровня, сегодня при обсуждении данной проблемы привлекается множество конкретных фактов, помогающих понять историю развития московского изразца.

В XVII в. Москва уже была одним из центров гончарного и кирпичного производства – наряду с Псковом, Новгородом и, возможно, пограничным Смоленском. Московские гончары обладали большим технологическим опытом создания разнообразной бытовой керамики; именно в их мастерских шла апробация новых технологий и приемов изразцового дела. Среди их продукции встречаются как уникальные образцы, не получившие дальнейшего распространения, так и изразцы, созданные с использованием новейших «импортных» приемов, которые надолго вошли в практику русских мастеров.

Во второй половине XVII в. на территории Московской Руси впервые появились многоцветные изразцы. С 1650-х гг. они стали производиться в Валдайском Иверском монастыре, а затем и в Ново-Иерусалимском – по приказу патриарха Никона. Считается, что заслуга появления таких изразцов принадлежит «белорусским» мастерам (как их принято называть в российской историографии).

В чем же проявляется своеобразие русского изразца, можно ли говорить о его особом «национальном» типе? Попытки ответить на эти вопросы предпринимались неоднократно. Так, Ю.Л. Щапова предлагала учитывать динамику морфологического и технологического усложнения этого типа изразца, выделяя исторически обусловленные стадии его развития². Н.И. Немцова тоже писала о ряде этапов в процессе усвоения русскими мастерами европейских «архитектурных стилей», с присущими им малыми формами.

Иногда документы прямо говорят о заимствовании технологии производства изразцов. В расходных книгах XVII в. упоминается__о том, что гончар, печник и ценник Савелий Логовиков в 1683 г. «делает к печи в келье патриаршего казначея старца Паисия Сийского 140 образцов виницейских...». По мнению Ю.Л. Щаповой, «производство разноцветных прозрачных и непрозрачных глазурей для московских изразцов было частью специализированного европейского стеклоделия XVII в.»

Можно говорить о выработке своеобразного «русского ответа» на европейский стилизованный вызов. Но искать этот ответ нужно не в сфере заимствований мотивов и технологий (что, несомненно, тоже имело место); необходимо изучить механизмы усвоения и переработки отдельных импульсов творчества, полученных местными мастерами из других культур⁶.

Об этом явно свидетельствуют некоторые характерные примеры. Так, изразцы с иконографическим сюжетом «беседка в саду» на завершении немецкой печки XVI в. получили широкое распространение по всей Москве во второй половине XVII в. Возникает вопрос о промежуточных звеньях трансляции этого мотива в Москву: пришел ли он напрямую из Германии, где сохранялся в течение целого столетия, или постепенно перемещался на европейскую периферию, попав в Россию уже оттуда? Он мог быть заимствован из какого-то рисунка, а мог быть творением конкретного мастера, обладавшего профессиональным секретом изготовления именно таких изразцов.

Контрольные вопросы:

1. Когда изразец (как печной, так и фасадный) становится не менее характерным элементом русского народного искусства, чем лубок для XVIII–XIX вв.?
2. Когда Москва уже была одним из центров гончарного и кирпичного производства – наряду с Псковом, Новгородом и, возможно, пограничным Смоленском. Московские гончары обладали большим технологическим опытом создания разнообразной бытовой керамики?
3. Когда на территории Московской Руси впервые появились многоцветные изразцы?

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Эволюция образов в парных изображениях на коробьях Великого Устюга и Холмогор в XVII веке»

Общие сведения

Декоративно-прикладное искусство Русского Севера с конца позапрошлого века является объектом пристального исследовательского внимания, не затухающего и в начале XXI столетия: в отношении темы представленного исследования, сосредоточенной на анализе росписей коробей, следует выделить публикации Н.Н. Гончаровой и, прежде всего, её кандидатскую диссертацию. Однако приведенные здесь многочисленные примеры памятников и анализ таковых не исчерпывают проблематику вопроса, и прежде всего – идентификации и эволюции некоторых сюжетов, а также и проблемы дефиниции украшения коробей как ремесленных художественных предметов вне сферы «народного искусства». Так как самые ранние примеры росписей коробей позволяют утверждать, что их авторство принадлежит посадским ремесленникам, а не «народным» мастерам.

Усвоившие определенный ряд сюжетов, эти художники легко составляли композиции разного размера.

Действительно, в вещах XVII-XVIII веков нарабатанный ремесленный навык оказывается важнее отражения действительности, и лишь в середине XIX века появляется изобилие двинских и вообще северных росписей, представляющих собственно народное искусство.

Ученики школы разогнанного Выга явили миру борецкие, ракульские, пермогорские прялки, туеса, сани и саночки, в избах появились намалеванные в «живописной» манере розы и вазоны, настенные росписи. Все это подлинно народное творчество не являлось прямым продолжением старой бытовой культуры, хотя некоторые сюжеты росписей прялок позднего времени сохраняли отголосок XVII века (возможно, благодаря привязанности старообрядцев к старине). Так, двинские росписи на лопастях прялок, на фронтонах изб, подчас посещают Лев и единорог, представляя лишь малый отзвук глубокой народной памяти о древних образах. В XIX веке старые образы-символы в двинских росписях уступают место изображению повседневных крестьянских занятий, орнаментам, близким к древнерусским, но более напоминающим поморскую книжную графику. Однако на коробьях и сундуках, как и на серебряной посуде, вышивках, изразцах, каменной резьбе фасадов до середины XVIII века, представлены все или почти все популярные в XVII столетии персонажи.

В кругу росписей коробей XVII века часто можно встретить парные изображения. Одно из таких представляет сюжет, условно именуемый «девушка и гуслир», ставший раритетным в последующие века, истоки же которого обнаруживаются в глубине столетий.

Так, в новгородском музее хранится изразец XV века, опубликованный с комментарием: «Изразец с изображением гуслира и человека с посохом и птицей. Серая глина. Размер 13х16,5 см. Середина XV в.». Между тем, трактовка представленного здесь интереснейшего сюжета позволяет дать иное прочтение композиции. На изразце изображены два персонажа: сидящий гуслир и стоящая рядом фигура женщины в одежде типа ферязи. То, что именуется в книге посохом, в таком случае можно интерпретировать как разрез распашной одежды с оторочкой и с рядом крупных пуговиц. В руках у женщины типичный новгородский корчик. Подобные корчики часто изображаются на иконах в сюжетах с присутствием трапезы или пира. Голова и головной убор женщины, к сожалению, утрачены, однако ее одеяние и поза видны отчетливо.

Гуслир, излюбленный персонаж новгородского фольклора, изображен в условной, архаической манере, напоминающей стилистику раннемосковских изразцов, в которых еще не прослеживается влияние фряжских мастеров, занесших на Русь формальные черты терракотовых рельефов Северной Италии. Многочисленность гуслей, найденных при археологических раскопках Великого Новгорода, свидетельствует о развитии и древних истоках забав с игрой гусельников и скоморохов. Фигуру гуслира можно обнаружить на различных миниатюрах русского Средневековья. Несмотря на отрицательное отношение церкви к скоморошеству при Иване Грозном, сам царь принимал участие в «бесовских забавах», в «богоненавистных» скоморошьях потехах. В.И. Михневич в своих «Исторических этюдах русской жизни» помещает следующий рассказ из «Истории Иоанна Грозного» князя Андрея Михайловича Курбского: «Михаил Репнин, видя, как царь в опьянении плясал со скоморохами в масках, заплакал. Иван Васильевич, желая развеселить князя, хотел надеть и на него маску, но Репнин сорвал ее, бросил на пол, растоптал ногами и гневно сказал: “Государю ли быть скоморохом? По крайней мере я, думный боярин, им не стану!”. Царь вытолкал его, а через несколько дней князь был зарезан в церкви за свое дурное мнение о скоморошестве».

Тема игры на пирах – часто упоминаемый мотив в русской литературе и документах, оказывается, в частности, распространенной и по результатам археологических раскопок в Великом Новгороде, где в том числе находят фрагменты посуды с оттиснутыми на них

штампом рельефными изображениями гусяров, змеборцев и витязей. В.И. Поветкин даёт прориси разбитого, но фрагментарно сохранившегося водолея XIV века с изображением змеборца, уничтожающего змеенышей; на том же предмете тот же персонаж представляет гусяра, а на другом фрагменте – воина. Научная традиция усматривает и в этой фигуре былинный персонаж новгородской земли – Добрыню Никитича. Таким образом, в сцене на уже упоминаемом выше изразце можно увидеть поучительную картину о неудавшейся женитьбе Алеши Поповича на Добрыниной жене (былина «Неудавшаяся женитьба Алеши»).

Сюжетная композиция на новгородском изразце схожа с росписями внутренних сторон крыш двух холмогорских сундуков, один из которых содержится в собрании

Государственного исторического музея, другой же находится в коллекции автора статьи, и на которых изображены девица, свадебный пир, гусяр. Свадебному мотиву для росписи сундуков, изразцов и лубков свойственны нравоучительность, намек, каждый раз напоминающий владельцу вещи ее скрытый смысл. У девушки и в первом и во втором случае распущенные волосы, горлатная шапка и одежда типа ферьязи. По сути, представлен облик просватанной невесты, а то и молодой в первые дни празднования свадьбы. Тема гусяра, играющего на пиру и привлекающего тем самым «князевну», дающую музыканту вина правой рукой, а левой взявшую его за руку для совместной прогулки с ним в палаты (на вышеупомянутом холмогорском подголовнике из ГИМа изображен, видимо, именно этот момент), является центральным эпизодом повествования в «Повести о Василии Златовласом», известной в основном в списках XVIII века и, судя по количеству сохранившихся рукописей, имевшей широкое хождение по России. Писана же она языком XVII века и была любима в разных кругах русского общества наряду с историями о Бове-королевиче или Еруслане Лазаревиче.

В Московской Руси XVI-XVII веков новгородская традиция изображения утратила свою поучительную содержательную основу, мизансцена используется лишь как декоративно-формальный мотив. Так, к примеру, на медной братине из ГИМ (на братине, переделанной в чайник в XVIII веке) по византийской традиции, сохраняющей еще лощатую форму с изображением в каждой доле пиршественных аллегорий, но уже не придворных развлечений византийских аристократов, а с русскими персонажами, изображенными в ремесленном вкусе посадского человека, общепринятыми в декоративно-прикладном искусстве эпохи, появляется эта же сцена – девушка со стопой и гусяром. Чеканщик здесь, помня традицию свадебной символики и уместности такого сюжета, изобразил как бы знакомый оттиск с запомнившейся ему композиции, популярной в его среде. Расположение рук и поза обнаруживают формальный прототип персонажа, отсылая к изображениям холмогорского гусяра Добрыни или Василия Златовласого.

Подобный сюжет встречаем и на московской чернильнице, датированной рубежом XVIII-XIX веков: все та же композиция, только гусли отсутствуют. Их или забыли, или гусельники уже были не в почете, или царь Алексей Михайлович, заботясь о благопристойности собраний и запретивший скоморохов, отбил желание изображать гусли.

На лубяной коробье из Русского музея (инв. N P1185), относящейся предположительно к вологодской традиции росписи³, изображены галантные сцены с участием дамы и кавалера. В композиции, размещенной на передней стенке коробья, мужчина – в позе игрока на гусях: руки как бы опущены к струнам, расклешенный укороченный кафтан повторяет трапецевидную форму инструмента, но и здесь самих гусей нет.

В московской ремесленной среде изображение девушек со стопами, чарками и корчиками могло рассматриваться как сюжет, отражающий целовальный обряд: в петровское время еще не был изжит обычай потчевать дорогого гостя из рук хозяйки дома или дочерей. Так, посетившего Москву голландского художника-путешественника Корнелиса де Брейна, впоследствии автора книги «Путешествие через Московию в Персию и Индию», угощала при дворе сама царица, передавая выпитые чарки прислуживающим девицам. Подобная

девица, уже в паре с домристом вместо гусяра, взятая на вооружение московским ремесленником XVII века, перешла в роспись отделанного слюдой и оловом ларца из собрания Эрмитажа (ЭРРз – 3338).

В росписях некоторых других предметов сохранен тот же канон фигуры, однако нет и намека на фольклорных героев. Русская «невеста» предстает в соседстве с галантным юношей (иногда домристом) в фантазийных одеждах, с характерными деталями персидского и русского костюма. На фрагменте росписи великоустюжской коробьи (рубеж XVII-XVIII вв.) из собрания автора изображенные девицы в горлатных шапках написаны несколько позже, чем «женка Добрыни» с внутренних сторон крышек холмогорских сундуков и чеканной «невесты» с братины из ГИМа: на девицах вместо русской шапки голову украшает французский фонтаж – кружевное украшение, появившееся в России сначала в Немецкой слободе, а затем при дворе Петра. Образцом такого «смешанного стиля» может служить портрет баронессы Марии Яковлевны Строгановой кисти И. Н. Никитина (1721-1724, ГРМ), на котором русская распахнутая одежда, напоминающая сарафан, – традиционная для русских портретов царевен и цариц XVII века, а кружевные рукава, выпущенные из-под венгерской шубки, – по французской моде, как и высокий фонтаж, сделанный венцом, придающий модели вид европейской дамы. Но, как бы то ни было, «невесты» на коробье – отзвук двойной композиции с гусяром.

Контрольные вопросы:

1. Когда старые образы-символы в двинских росписях уступают место изображению повседневных крестьянских занятий, орнаментам, близким к древнерусским, но более напоминающим поморскую книжную графику?
2. Где хранится изразец XV века, опубликованный с комментарием: «Изразец с изображением гусяра и человека с посохом и птицей. Серая глина. Размер 13x16,5 см. Середина XV в.»?
3. Где изображение девушек со стопами, чарками и корчиками могло рассматриваться как сюжет, отражающий целовальный обряд: в петровское время еще не был изжит обычай потчевать дорогого гостя из рук хозяйки дома или дочерей?

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Государство, церковь, образование в России второй половины XVII столетия»

Общие сведения

В отечественной исторической традиции XVII столетие рассматривается как период начала обмирщения и европеизации культуры и быта. При этом государственное влияние связывают с европеизацией, а саму европеизацию с «латинским» началом в противовес «греческому» (византийскому), считая последнее неким «своим». Одновременно с этим XVII век считается временем, когда начинается переход от курса словесного учения к системе учения грамматичного. Вкратце опишем тот и другой; остановимся на основных фактах, характеризующих учебные заведения рассматриваемого периода, и спорах в историографии, сопоставим изменения в образовании с тенденциями развития церкви и государства.

Словесное учение начиналось с достижения ребенком 5-летнего возраста. Один год отводился на изучение азбуки. Методика обучения церковнославянской грамоте — буквослагательный метод — была заимствована у греков, распространилась на Руси не позднее XIII века. В XVII веке описание метода встречается у Елифания Славинецкого, метод сохранялся вплоть до реформы начального образования конца царствования Петра I (Феофан Прокопович, «Первое учение отроком», 1720 год). Сначала заучивались названия букв алфавита, при переходе к чтению по слогам (по складам) произносились названия букв, составляющих слог, затем — все сочетание. Освоив чтение двух- и трехбуквенных слогов,

приступали к чтению слов и затем связного текста. На втором этапе знакомились со славянскими цифрами, как известно, записывавшимися при помощи букв. На третьем — изучали знаки препинания (запятую, точку, стищицу, слогию, отпикаль). На четвертом — переходили к склонению существительных и спряжению глаголов. Учение происходило вслух и нараспев (его задача — подготовить ребенка к чтению во время церковной службы). Необходимым элементом обучения было заучивание наизусть. Для этого служили «толковые азбуки», в которых в алфавитном порядке записывались известные изречения Христа или изречения, относившиеся к его жизни. По достижении ребенком 6-летнего возраста приступали к чтению Часовника, а через 5 месяцев Псалтыри и Деяний апостолов. Первые два года были посвящены исключительно приобретению навыков чтения. С 7-летнего возраста начиналось овладение навыками письма. С 9-летнего возраста овладевали крюковой грамотой — предшественницей нотной грамоты на основе постижения Октоиха и церковных песнопений Страстной седмицы — «страшного пения».

Основное пособие для обучения грамоте — букварь, изданный в 1634 году печатником Василием Федоровичем Бурцовым-Протопоповым, в 1633—1642 годах ведавшим технической частью Московского печатного двора. Этот букварь сохранял в целом структуру львовской и острожской азбук Ивана Федорова XVI века.

Грамматичное учение или обучение семи свободным искусствам (лат. *doctrinae liberales* — «свободные науки», или *liberalia studia* — «свободные занятия») восходит к периоду античности и раннего Средневековья, когда занятия свободных и рабов противопоставлялись друг другу, а свободные искусства — принадлежность свободного — воспринимались как подготовительный этап для занятий философией. Свободные искусства делились на два цикла: искусство слова и мышления — тривиум (грамматика, риторика, диалектика) и искусство числа — квадривиум (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). При этом квадривиум оформился раньше тривиума. Христианизация Европы повлекла за собой приспособление античных наук к нуждам раннесредневекового общества: грамматика — знание Священного писания и церковных книг, риторика — умение проповедовать, астрономия — умение вычислять пасхалии, диалектика — умение отстаивать догматы христианской религии, противостоять ереси.

Каптерев не отрицал школы Полоцкого, полагал, что она просуществовала с 1665 года до 1668 года, когда «староста» школы С. Медведев и его товарищи были отправлены с посольством А.Л. Ордина Нащокина в Курляндию. Однако никакой иной задачи, кроме обучения латыни, школа изначально не ставила. Латынь — язык дипломатического общения того времени, царь Алексей хотел иметь особо доверенных специалистов-переводчиков из числа подъячих Тайного приказа вместо Посольского. Современные авторы также далеко не все склонны видеть в «Ртищевском братстве», в работе Славинецкого или Полоцкого деятельность по созданию общеобразовательных и общедоступных школ.

Однако когда около 30 ученых малороссиян обосновались по призыву Ф.М. Ртищева и царя Алексея Михайловича в Андреевском монастыре и под руководством Славинецкого приступили к переводам сочинений духовного, юридического, исторического, естественнонаучного характера, у насельников монастыря учились греческому, латинскому, польскому языкам москвиты, тяготевшие к образованию. Среди них и сам Ртищев, и «дядька» — воспитатель царя — боярин Б.И. Морозов, и ряд детей, затем доучивавшихся в Киеве. Арсений Грек открыл свое «училище детям» после 1653 года, закупил для него ряд пособий, в том числе 30 грамматик; школа просуществовала около четырех лет. В конце 1667 года было одобрено создание «гимнасиона» в Бронной слободе. Полоцкий, поддерживавший это начинание, был учителем детей царя Алексея Михайловича, в первую очередь, будущего царя Федора Алексеевича. По мнению В.М. Кириллина, принципиально нового было не много — буквари, азбуковники, грамматики, греческий, латинский и другие языки, но не «семь свободных искусств».

Первой греческой школой в Москве, по мнению Каптерева, была школа при Печатном дворе (Типографская школа), бывшая элементарной, обучавшая греческому и славянскому чтению и письму, но не посягавшая на курс средней или высшей школы. По мнению современных исследователей, значительная по меркам того времени библиотека училища, разнообразие содержания книг (от азбук, богослужебных сборников до грамматик различных языков, сочинений древнегреческих философов и литераторов, книг по астрономии, естественным наукам, медицине, истории и др.) говорит о том, что школа давала среднее образование и планировала перерасти в учреждение с высшим образованием.

Начало высшего образования в России традиционно связывают со становлением Славяно-греко-латинской академии (с момента своего основания — Эллино-греческой, в 1701—1775 годах — Славяно-латинской, в 1775—1814 годах — Славяно-греко-латинской, с 1814 года — по настоящее время — Московской духовной академии). Нередко инициатором данного начинания называют Симеона Полоцкого, связывая с его именем создание Учредительной грамоты академии — Академической привилегии.

В разное время разные исследователи датировали данный документ поразному (1678 год, 1682 год); встречаются разночтения по поводу того, добился ли ученик Полоцкого С. Медведев принятия Привилегии к утверждению в 1682 году у царя Федора Алексеевича или в 1685 году у царевны Софьи. (Одобрение патриарха Иоакима было получено в 1685 году.) В документе сильно влияние сторонников греческого учения — противников латинистов Полоцкого и Медведева. Возможно, что документ стал некой компиляцией из сочинений разных авторов, в том числе и Полоцкого.

Началом работы Академии чаще считается 1687 год, иногда и 1685 год.

На начальном этапе академией управляли братья Лихуды, получившие образование в Венеции и Падуанском университете. В круг изучаемых дисциплин был введен семичастный канон — тривиум и квадриум, распространенный в Европе в рамках системы семи свободных искусств.

Дополнительно вводились курсы по славянскому языку, поэзии, катехизису. Занятия велись круглогодично, обучали с 12—13-летнего до 20-летнего возраста. Ученики, прошедшие весь курс обучения (8 классов — «школ»), осваивали низшее (4 класса), затем — среднее (2 класса) и наконец, высшее (2 класса) образование. Высшее, как и в Европе, было специализированным — философия и богословие.

В деле развития образования всю вторую половину XVII века соперничали эллинисты и латинствующие. «Эллинистическую» партию представляли Епифаний Славинецкий при Алексее Михайловиче, Евфимий — при царе Федоре Алексеевиче, при царевне Софье с 1685 года — братья Иоанникий и Софроний Лихуды и их ученики. Яркими представителями эллинистов выступали Симеон Полоцкий и его ученик Сильвестр Медведев.

Главный предмет спора — господство в преподавании греческого или латинского языка, а более широко — византийско-православной или католической традиции. Ни эллинистов, ни латинствующих отнести к национальному, традиционному элементу в русской культуре нельзя, хотя сложно отрицать, что связь Руси с Византией была изначально сильнее связи с Западной Европой. Отрицать европеизацию в обоих случаях невозможно. Одновременно с этим спор эллинистов и латинствующих, в первую очередь, велся по предметам строго духовным, образование и его тенденции стали лишь порождением более глубоких противоречий. Говорить о полной победе светского начала над духовным, об обмирщении образования в условиях создания духовной академии как венца развития образования, вряд ли возможно. Пока в России господствовала идея симфонии властей, школа всегда находилась под влиянием церкви в равной мере, как и под влиянием государства.

Контрольные вопросы:

1. Какой период в отечественной исторической традиции рассматривается как период начала обмирщения и европеизации культуры и быта?

2. Какой век считается временем, когда начинается переход от курса словесного учения к системе учения грамматичного?
3. Кем и когда был издан первый букварь?

6 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «В.Л. Боровиковский»

Общие сведения

Владимир Боровиковский переехал из Миргорода в Петербург и стал известным художником, когда ему был 31 год. Портреты у него заказывали Екатерина II и Павел I, члены императорской семьи, петербургские дворяне. Прославился Боровиковский и как иконописец: он создал образа для Казанского собора и для церкви Смоленского кладбища в Петербурге.

Владимир Боровиковский родился 4 августа 1757 года в украинском городе Миргороде. Его отец Лука Боровиковский происходил из казаков. Оставив военную службу, он занялся иконописью, создавал фрески в храмах и монастырях.

Владимир Боровиковский учился рисованию под руководством отца, а потом помогал ему выполнять заказы. На своих первых портретах будущий художник изображал миргородских дворян. Искусствовед Александр Майкапар писал: «Творчество Боровиковского в то время не выходило за рамки полуремесленного искусства».

В 1770-х Боровиковский познакомился с поэтом Василием Капнистом, который тогда был предводителем дворянства Миргородского уезда. В 1787 году Капнист пригласил художника расписать дом в Кременчуге, где должна была остановиться императрица Екатерина II. Она проезжала через этот город по дороге в Крым.

Роспись стен и живописные панно, которые создал Боровиковский, понравились Екатерине II, и она пригласила художника переехать в Петербург. В 1788 году Боровиковский прибыл в столицу. Первое время он жил у архитектора и поэта Николая Львова. Тот познакомил художника со своими друзьями — писателями Гавриилом Державиным и Иваном Хемницером. Кроме того, Львов помог Боровиковскому найти учителей живописи — портретистов Дмитрия Левицкого и Иоганна Лампи.

В 1790-х Владимир Боровиковский стал получать первые заказы. Одной из его ранних работ стал портрет горничных Лизоньки и Дашеньки, которые служили в семье Львовых. Искусствовед Александр Майкапар писал об этой работе: «Брюнетка кажется серьезной и мечтательной, а блондинка — живой и смешливой. Но все это выражено в полутонах, в тонких оттенках».

В эти годы Боровиковский продолжал писать иконы. В начале 1790-х он создал 37 образов для главного собора Борисоглебского монастыря в Торжке.

В 1794 году Владимир Боровиковский написал «Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке». Другие художники обычно изображали императрицу в парадных нарядах и с атрибутами власти — скипетром и державой — или в образе древнегреческой богини правосудия Фемиды. Боровиковский же запечатлел Екатерину II во время прогулки с собакой — на картине императрица была изображена в кружевном чепце и домашней одежде. За этот портрет живописец получил звание «назначенного в академики» — чтобы стать академиком, ему нужно было выполнить задание от Совета Академии.

В середине 1790-х Боровиковский увлекся миниатюрой. Живописец создал небольшие картины, на которых изобразил поэта Василия Капниста и архитектора Адама Менеласа. В эти же годы он написал портрет кормилицы семьи Львовых — крестьянки Христины. Боровиковский. Он сделал акцент на наряде героини и детально прописал ее сарафан, рубашку и кокошник.

Боровиковский стал популярным художником. Картины у него заказывали петербургские дворяне, члены императорской семьи. В 1795 году Владимир Боровиковский получил звание академика живописи за портрет великого князя Константина Павловича. В следующем году по просьбе Екатерины II художник изобразил персидского принца Муртазу-Кули-хана, который лишился своих владений после переворота в Иране и бежал в Россию. Екатерина планировала вернуть Муртазу-Кули-Хана на персидский трон и с его помощью подчинить Закавказье.

После смерти Екатерины II картины Боровиковскому заказывал Павел I. В конце 1790-х художник изобразил дочерей императора — Александру и Елену. В 1796 году живописец получил от императора заказ на парадный портрет. Для него Павел I позировал Боровиковскому лично. Второе изображение российского правителя художник создал через четыре года, когда Павел I вступил в Мальтийский орден. В этот раз император уже не позировал живописцу: его лицо Боровиковский писал с портрета Степана Щукина. Искусствовед Михаил Алленов писал об этой картине: «Заказ на портрет от Академии художеств был инспирирован тем обстоятельством, что... Павел в 1799 году произвел в Зимнем дворце церемонию возложения на себя короны великого магистра ордена, что влекло за собой повторение коронационного портрета в новом ранге».

В 1797 году придворный чиновник Степан Лопухин попросил Боровиковского нарисовать его жену — Марию Лопухину. Этот портрет художник написал в стиле сентиментализма. Часто персонажей на таких картинах изображали в спокойных позах на фоне природы.

В 1797 году Владимир Боровиковский написал портрет Елизаветы Тёмкиной — предполагаемой дочери Екатерины II и ее фаворита Григория Потёмкина. Картину живописцу заказал ее опекун — племянник Потёмкина Александр Самойлов. Художнику он писал: «Пускай Елизавета Григорьевна будет написана таким образом, чтоб шея была открыта, а волосы растрепанными буклями лежали на оной без порядку». Через год Боровиковский написал второй портрет Тёмкиной. На овальной миниатюре она была изображена в образе римской богини охоты Дианы. Внук Тёмкиной, Константин Калагеорги, писал о работе художника: «Портрет моей бабушки имеет тройное историческое значение — по личности художника, по личности моей бабушки и как тип красавицы восемнадцатого столетия, что составляет его ценность совершенно независимо от модных течений современного нам искусства».

В конце 1790-х Боровиковский написал портреты дочери директора Императорских театров Елены Нарышкиной и фрейлины Екатерины Арсеньевой. Художник часто заканчивал портреты по памяти, а не с натуры, поэтому изображал героинь в похожих позах.

В 1800–1801 годах Боровиковский работал над портретом князя Александра Куракина, друга Павла I. Художник написал его на фоне Михайловского замка — петербургской резиденции императора. Рядом с Куракиным живописец изобразил бюст Павла I.

В 1800-х Владимир Боровиковский начал создавать семейные групповые портреты. Среди них картины «Портрет Анны Евдокимовны Лабзиной с воспитанницей», «Портрет графини Анны Ивановны Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой». На каждом полотне художник изображал героинь в похожих позах и подбирал гармоничные цвета для их нарядов. О картине «Портрет сестер княжон Анны Гаврииловны и Варвары Гаврииловны Гагариных» искусствовед Ирина Чижова писала: «Сестры изображены в нерасторжимом единстве, они музицируют на лоне природы в неясных мечтах о любви, красоте, духовных радостях. <...> Поэзия сердец и музыка слились воедино, и имя этому единству — гармония».

Кроме дворян и императорского двора Боровиковский получал заказы от церкви. Несколько раз он изображал духовных лиц: российских митрополитов Михаила и Амвросия, главу Грузинской православной церкви Антония.

Боровиковский создавал картины на религиозные сюжеты, писал иконы. Племянник живописца Иван Боровиковский вспоминал: «Приготовив холст или доску для иконы, он заставлял читать вслух Евангелие или житие святого, которого изобразить предполагал, и, остановясь на каком-либо тексте или листе читаемого, прерывал чтение и начинал работать».

По рекомендации графа Александра Строганова Боровиковского пригласили работать над убранством Казанского собора в Петербурге. Там он создавал иконы вместе с художниками Григорием Угрюмовым, Алексеем Егоровым, Василием Шебуевым и Андреем Ивановым. Художник писал своему племяннику Антону Горковскому: «Я занят трудами моими непрерывно. Теперь главная моя обязанность для Казанского великолепно строящегося собора».

Боровиковский преподавал в Академии художеств, где в декабре 1802 года получил звание советника. В числе его студентов были художники Алексей Венецианов и Иван Бугаевский-Благодарный.

С 1802 года Боровиковский состоял в масонской ложе «Умиравший сфинкс», которую создал секретарь Академии художеств Александр Лабзин. В нее, кроме живописца, входили художник Дмитрий Левицкий, писатель Сергей Аксаков, архитектор Александр Витберг. В 1819 году живописец присоединился к мистическому кружку Екатерины Татариновой. В своих записных книжках Боровиковский отмечал, что вступал в тайные общества, чтобы «чувствовать теплоту сердечную». Однако вскоре он разочаровался в кружке Татариновой: «Все мне кажутся чужды... одно высокомерие, гордость и презрение. Ни одного нет ко мне искреннего, и я ни одного и не усматриваю, которому бы я хотел подражать».

В 1820-х Боровиковский написал картины «Бог Отец, созерцающий мертвого Христа», «Богородица с младенцем в сонме ангелов». В то же время он продолжал создавать портреты на заказ.

В последние годы жизни Боровиковский работал над иконостасом церкви Смоленского кладбища в Петербурге, однако закончить его не успел. Он умер 18 апреля 1825 года. Художник Алексей Венецианов писал: «Почтеннейший и великий муж Боровиковский кончил свои дни, перестал украшать Россию своими произведениями...» Похоронили живописца на Смоленском кладбище в Петербурге. В 1931 году его могилу перенесли в Александро-Невскую лавру.

Боровиковский не был женат и не имел детей. В завещании он просил раздать беднякам свое имущество, «состоящее в нескольких картинах, небольшом количестве книг, денег и в прочих домашних вещах».

В XIX веке картины Владимира Боровиковского хранились в частных коллекциях и украшали дворянские усадьбы. После революции они были национализированы и переданы в Третьяковскую галерею.

Контрольные вопросы:

1. Когда и где родился Владимир Боровиковский?
2. Расскажите о живописном творчестве Владимира Боровиковского
3. Когда Владимир Боровиковский начал создавать семейные групповые портреты?

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Русская патриотическая печатная графика первой четверти XIX века»

Общие сведения

Изучается русская патриотическая печатная графика первой четверти XIX века.

Под данным термином подразумеваются графические листы, выполненные в различных печатных техниках как профессиональными, так и народными художниками, созданные в вышеуказанный период, графические работы, тематически близкие по своему содержанию, созданные их авторами как живой отклик на современные им политические события русской истории, имеющие общий патриотический настрой. Это печатные листы следующего содержания:

- 1) русская политическая сатира и карикатура;
- 2) батальная гравюра и лубок;
- 3) портреты героев и участников Отечественной войны 1812 г.;
- 4) графические листы, связанные с победными и мемориальными торжествами, службой и военным бытом армии и флота;

Настоящее исследование было осуществлено для дальнейшего изучения темы и обобщения имеющегося материала. Его актуальность заключается в комплексном изучении русской патриотической печатной графики первой четверти XIX века как историко-художественного феномена и введении в современный научный оборот вышеупомянутого обобщающего термина, который позволит в дальнейшем при работе с существующими изобразительными источниками избежать фрагментарности и расширить круг исследуемых памятников. Интересен и механизм психологического воздействия изопробанды на человека.

Патриотическая печатная графика первой четверти XIX века и политическая изопробанда XX века – два очень близких явления. Они одинаково вызывают к гражданским и человеческим чувствам, используя совершенно определённую знаково-образную систему. Благодаря именно этой содержащейся в политической изопробанде силе, русская печатная патриотическая графика трансформировалась с течением времени в политический агитплакат.

Начало научному изучению русской печатной графики, выполненной профессиональными художниками, и русской народной картинки было положено ещё в первой половине девятнадцатого столетия.

Патриотическая графика первой четверти XIX в., выполненная профессиональными авторами, рассматривалась дореволюционным отечественным искусствоведением в общем русле изучения русского академического искусства. Первый же опыт научного изучения русской народной картинки принято связывать с именем русского учёного этнографа и фольклориста Ивана Михайловича Снегирёва, который является автором таких книг, как «Русские пословицы и притчи», «Словарь русских пословиц и поговорок. Русские в своих пословицах», «Русские простонародные праздники и суеверные обряды», «Лубочные картинки русского народа в московском мире». В 1822 году молодой московский учёный И.М. Снегирев стал собирать и изучать народные картинки и предложил членам Общества российской словесности свой доклад «О простонародных изображениях». У И.М. Снегирева нашлись последователи, среди которых был Д.А. Ровинский, ставший крупнейшим собирателем лубков и оставивший затем свою коллекцию в дар Румянцевскому музею в Москве. Он широко известен не только как собиратель и исследователь русской народной картинки, но и как автор нескольких специализированных словарей по русскому изобразительному искусству. Д.А. Ровинский написал статьи и книги: «Русский гравёр Чемесов» (СПб., 1878), «Николай Иванович Уткин, его жизнь и произведения» (СПб., 1884), «Подробный словарь русских гравированных портретов» (СПб., 1886–1889), «Подробный словарь русских гравёров XVI–XIX веков» (СПб., 1895), «Народные картины лубочные» (М., 1894), «Русские народные картинки» (СПб., 1881 и СПб., 1900). Объёмной работой по истории русского искусства в целом и профессиональной печатной графики в частности стала книга скульптора и историка искусства Н.А. Рамазанова (1817–1867) «Материалы по истории художеств в России». Большой заслугой автора явилось многолетнее собирание материалов по истории русского искусства. Первая книга была издана в 1863 году, но

вторую Рамазанов издать не успел. Позже отдельные отрывки из второй книги были напечатаны в «Книге для чтения по истории русского искусства» Н.Г. Машковцева (М.: Искусство, 1949. Вып.3). В 1864–66 гг. историк П.Н. Петров издает «Сборник материалов для истории Императорской СПб. Академии художеств за 100 лет ее существования» в 3-х томах. А.Е. Юндовым был написан и издан указатель к этому сборнику (1877). Затем исследователь А.И. Сомов издал в 1872 г. «Каталог оригинальных произведений русской живописи» на примере произведений Императорской Академии художеств. В 1893–1899 появляется «Словарь русских художников с древнейших времен до наших дней» (т. 1–3), написанный Н.П. Собко.

Первая четверть XIX в. – знаковый период для всей русской культуры в целом, а для изобразительного искусства в особенности. К рассматриваемому периоду в России уже существовала серьезная школа академического рисунка, имевшая достаточное число талантливых представителей. Русское академическое искусство к этому времени вновь становится самоценным, изживая черты подражательства и копирования европейских образцов, что зачастую случалось в течение всего XVIII в. Это эпоха, когда вместе со становлением русского гражданского общества происходила переоценка приоритетов в национальной культуре и искусстве. На протяжении всего XVIII в. в просвещенной части русского общества устойчиво бытовало мнение, что многовековые традиции русской национальной культуры есть что-то низкое, примитивное, недостойное внимания образованного человека.

Существовала непреодолимая грань и жесткое деление между искусством для дворянства и искусством низов, к которым относилось всё недворянское население империи. С начала девятнадцатого века благодаря произошедшим политическим событиям наступает пора переосмысления национального прошлого.

В кругах русской интеллигенции возникает широкий интерес к отечественной культуре в целом и народному искусству в частности. Именно по этой причине русская политическая карикатура, возникшая в первые годы XIX в. и исполненная признанными мастерами рисунка, такими как, например, И.И. Тербенев, А.Г.

Венецианов или И.А. Иванов, так близка по своему исполнению к лубку – русской народной картинке. Вот что пишет об этом исследователь Н.И. Александрова в своей статье «Русская гравюра XVIII – начала XX века»: «Развитие изобразительного искусства первой трети XIX века отличается усиливающимся интересом к жизни народа. Литография с самого своего рождения была теснейшим образом связана со стремлением к демократизации искусства и развивалась как искусство неофициальное». Необходимо упомянуть о национальном романтизме в русском искусстве первой четверти девятнадцатого столетия, проявление которого было наиболее плодотворным в живописи и графике.

Пробуждение русского гражданского и общественного сознания в первой четверти XIX века нашло своё отражение прежде всего в печатной графике – наиболее мобильном и доступном, в силу возможности тиражирования, широкой зрительской аудитории виде изобразительного искусства. Графика на патриотические сюжеты в России впервые появилась в петровское время. Она находилась под пристальным вниманием императора и его ближайшего окружения. В основном это были гравюры батального жанра, изображавшие сражения Северной войны, а также виды разнообразных торжеств и церемоний по поводу одержанных в этой войне побед, героизированные портреты императора и его сподвижников. Новая изобразительная тематика была необходима государству в пропагандистских целях, так как русское общество очень по-разному относилось как к личности самого императора, так и к его реформаторской деятельности. Петербургский исследователь Р.Г. Григорьев в своей работе, посвященной батальной гравюре XVIII – первой четверти XIX вв., предложил схему организации художественного пространства печатного листа.

Изобразительное пространство в гравюре, как правило, делится на зоны: 1) Передний план с главной сюжетной группой. 2) Задний план (перспективный вид события). 3) Зона аллегорических символов и фигур, пояснительных надписей, а также декоративного оформления. Интеграл организации художественного пространства листа имеет, как нам кажется, два исторических источника, таких как западноевропейская гравюра и древнерусская житийная иконопись. Нам хотелось бы повторить высказанную ранее мысль о том, что с начала девятнадцатого века благодаря произошедшим политическим событиям наступает пора переосмысления национального прошлого, в кругах русской интеллигенции возникает широкий интерес к отечественной культуре в целом и народному искусству в частности. Патриотические настроения, сменившие во второй половине 1800-х гг. французomанию, в русском обществе стали особенно сильны на протяжении всей Отечественной войны 1812 г. и последующего десятилетия. Идеи гражданственности, служения народу и Отечеству в то время были популярны в русской художественной среде. Во время Отечественной войны 1812 г. созданию военных картинок посвятили себя президент Академии художеств А.Н. Оленин, исторический живописец А.Е. Егоров, скульпторы Ф.П. Толстой и И.И. Теребенев, гравёр и иллюстратор И.А. Иванов⁵. Отличительной чертой первой четверти XIX века является наличие в России не только высокопрофессиональных графиков академической школы и талантливых народных гравёров-самоучек. В рисовании, гравировании и литографии упражнялось ещё и достаточное количество одарённых художников-любителей. Это время расцвета русских домашних альбомов. Всякий русский дворянин обязательно обучался черчению и рисованию, необходимым как в военной, так и в статской службе и полезным в светской жизни. Достаточно назвать несколько таких имён, как скульптор, медальер и гравёр, президент Императорской Академии художеств Ф.П.

Контрольные вопросы:

1. Перечислите примеры русской патриотической печатной графики первой четверти XIX века?
2. Когда молодой московский ученый И.М. Снегирев стал собирать и изучать народные картинки и предложил членам Общества российской словесности свой доклад «О простонародных изображениях»?
3. Почему пробуждение русского гражданского и общественного сознания в первой четверти XIX века нашло своё отражение прежде всего в печатной графике?

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «Маленькие взрослые»: детский портрет XVIII века»

Общие сведения

Почти 30 лет назад американские ученые, подводя итоги исследований по истории детства в разных странах, написали следующие слова о развитии этого направления в России: «В России не существует истории детства. И сами русские, и иностранцы, занимающиеся ее изучением, если и обращали внимание на детство как на предмет исследования, то лишь мимоходом».

Действительно, в российской исторической науке долгое время не уделялось особого внимания социальной истории, многие вопросы лишь вскользь затрагивались учеными из других областей знания — педагогами, психологами, юристами. Ситуация начала меняться в 90-е годы XX века, когда российское историческое сообщество под влиянием работ европейских и американских исследователей смогло расширить сферу своих научных интересов. В этот период стали появляться труды по социальной истории, в рамках которой особенно активное развитие получили такие направления, как история повседневности и гендерная история, что нельзя сказать об истории детства. Конечно, выходят публикации,

освещающие разные стороны жизни детей на определенных этапах истории, но глубокого систематического исследования по истории детства в России на данный момент не существует.

Первой попыткой комплексно и наиболее полно осветить историю детства в дворянской среде стала монография В. А. Верemenko «Дети в дворянских семьях России (вторая половина XIX — начало XX в.)», вышедшая в свет в 2015 году. В ней автор рассмотрел ряд важных вопросов, связанных с историей детства в отдельно взятой социальной группе. Подобных исследований по истории дворянских детей в более ранний период пока не выявлено, за исключением нескольких глав из монографии А. В. Беловой «Четыре возраста женщины»: повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII — середины XIX в., где приводится описание жизни только девочек.

Работы по указанной тематике приобретают особую актуальность не только по причине новизны темы исследования, но и все более возрастающего общественного интереса к вопросам педагогики, воспитания детей. С учетом положительного опыта западных историков в области работы с визуальными (изобразительными) источниками при написании научных трудов по истории детства (выделим работы Ф. Арьеса и К. Калверт) попробуем проанализировать образы дворянских детей XVIII века по детским и семейным портретам. Детский портрет в данном случае будет рассматриваться как социальный конструкт, который передает представления о ребенке и его натуре. Изучение портретов с такой точки зрения дает возможность отойти от традиционных искусствоведческих интерпретаций и анализировать детские изображения в рамках методологического направления «Культурная история». Среди работ искусствоведческого плана по обозначенной тематике, выделим статьи Н. В. Александровой, С. А. Ганиной, Е. Е. Колмогоровой, Г. Э. Хахулиной и альбом «Два века русского детства».

В XVIII веке в жизнь высших сословий прочно начинает входить искусство, среди жанров и видов которого особое место занимает портрет. По замечанию авторитетного историка искусств А. Н. Бенуа, «характерно и то, что лучшее из сделанного за все первое столетие существования русской живописи — исключительно портреты. <...> Тогда русские художники только в портрете могли учиться у жизни и в портретах выражать что-либо жизненное...». В сословном обществе он был маркером и гарантом статуса модели, он отражал стандарты социального поведения. В портрете соблюдались необходимые условности изображения, такие как костюм, поза, атрибуты.

Тема детской повседневности может изучаться по иконографии начиная с первой четверти XVIII века. Первые известные детские портреты в большинстве случаев содержат изображения детей из царской семьи, что было связано с важностью их социального статуса, а не значимостью для общества самого периода детства. Так, например, цесаревна Елизавета Петровна (И. Н. Никитин «Портрет Елизаветы Петровны в детстве», около 1712–1713 г., Гос. Эрмитаж), Анна Петровна (И. Н. Никитин «Портрет цесаревны Анны Петровны», до 1716 г., Гос. Третьяк. галерея), Наталья Петровна (Л. Каравак «Портрет цесаревны Натальи Петровны», 1722 г., Гос. Рус. музей) запечатлены с накинутой на плечи горностаевой мантией — признаком царской власти, а Наталья Петровна еще и указывает рукой на корону.

Петр I, проводя преобразования в общественной и политической жизни, меняя сознание и моду в высших кругах, являлся эталоном человека Нового времени, как и вся его семья. Поэтому по портретам царских детей все же можно составить некоторое представление о жизни дворянских детей и об отношении к ним взрослых. Одежда и прическа цесаревен соответствуют женской моде первой четверти XVIII века, причем девочки, возраст которых был не больше восьми лет (по соотносению годов рождения и дат написания портретов), выглядят как маленькие женщины. То же самое относилось и к мальчикам: на семейном портрете Петра I (Г. С. Мусиковский «Семейный портрет Петра I», 1716–1717 гг., Гос. Эрмитаж) его двухлетний сын Петр Петрович выглядит уменьшенной копией взрослого человека и внешне похож на своего старшего двадцатисемилетнего брата

Алексея Петровича, стоящего на заднем плане в пышном парике. На этом портрете по одежде и прическе можно четко определить (однако не всегда) пол каждого из изображенных художником детей.

Художники начала и середины XVIII века рисовали маленьких мальчиков в одежде для девочек, а девочек — в костюмах взрослых женщин. Об этом писал еще Филипп Арьес, анализируя детскую одежду в Европе XVI века, отмечая сохранение такой традиции и в последующие века. Так, всматриваясь в «Портрет А. Г. Бобринского в детстве» кисти Ф. С. Рокотова (середина 1760-х гг., Гос. Рус. музей) или в «Портрет ребенка со скрипкой в руках» неизвестного художника (середина XVIII в., Гос. Рус. музей), трудно определить, кто изображен на полотне в длинном платье — мальчик или девочка. Для половой идентификации искусствоведы обычно опираются на косвенные признаки: скрипка в XVIII веке была преимущественно мужским инструментом, значит изображенный ребенок, вероятнее всего, мальчик, а на парном ему «Портрете ребенка с собачкой» (неизвестный художник, середина XVIII века, Гос. Рус. музей), возможно, девочка (собака — символ преданности, цветы в руке — символ красоты). О гендерном аспекте владения музыкальным инструментом пишет А. В. Белова: «Автодокументальная традиция (письма, мемуары), а вслед за ней и русская классическая литература зафиксировала это стереотипное атрибутирование барышням игры на фортепиано».

На семейных портретах первой четверти и середины XVIII века присутствуют те же позы, что и на одиночных портретах детей. Одежда, поза, обстановка на картине показывают отношение общества к ребенку, отсутствие в то время ценности детства. Рассмотрим это подробнее на примере «Портрета А. Я. Нарышкиной с детьми Александрой и Татьяной» (неизвестный художник первой четверти XVIII века, между 1709 и 1715 гг., Гос. Третьяк галерея). Перед нами предстают три дамы, одетые по моде Петровского времени, пышный туалет подчеркивает их знатность. Фигуры размещаются фронтально, большую часть картины занимает изображение матери, дочери стоят, плотно прижавшись к ней, и не воспринимаются отдельно от матери. Такая композиция показывает нам стереотипное представление о роли женщины в обществе, а именно идею материнства как главной женской добродетели. Девочки изображены уменьшенной копией своей матери: тот же европейский костюм, модные прически, одинарные нити жемчужных бус на тонких шеях и даже выражение лиц у всех одинаково серьезное. Художник не уделяет внимание анатомическим и мимическим особенностям детского возраста. И только по размеру фигур можно догадаться, что перед нами дети.

С полотен художников середины XVIII века на нас смотрит не ребенок, а миниатюрный взрослый, те же трафаретные торжественные позы без намека на игривость. Нет игрушек и других предметов, связанных с детьми, а изображенные на полотнах фрукты, цветы, книги, домашние животные могут соотноситься как со взрослыми, так и с детьми. Детство для художника не представляет ценности, а будущая взрослая жизнь изображаемых детей легко предсказуема. Все это можно увидеть на примере двух портретов, вероятно парных: Сарры Фермор (И. Я. Вишняков «Портрет С. Э. Фермор», 1749–1750, Гос. Рус. музей) и Вильгельма (И. Я. Вишняков «Портрет В. Г. Фермора», вторая половина 1750-х, Гос. Рус. музей). На портрете последний, одетый в мундир сержанта Лейб-гвардии Преображенского полка, показан мальчиком лет семи-восьми. Фигура выглядит величественно и важно, на детском лице — выражение серьезности, но при этом присутствует некоторая неестественность и скованность модели. Художник создает иллюзию взрослости и предсказывает будущее мальчика, а именно карьеру военного (Вильгельм Фермор вышел в отставку в чине бригадира). На портрете Сарры-Элеоноры Фермор изображена девочка лет десяти в наряде придворной дамы на фоне пейзажа и колонны. В ее правой руке сложенный веер, левой она придерживает шелковое платье на фижмах. В таком наряде девочка уже не могла играть, бегать, она была вынуждена держать

спину прямо и грациозно двигаться. Таким образом, ребенок оказывался в определенных рамках, и выглядел, и вел себя как взрослый.

Во второй половине XVIII века в Европе началось «великое педагогическое движение», связанное в первую очередь с идеологией Просвещения. Видный представитель этой эпохи Жан-Жак Руссо, чьи идеи пользовались популярностью в России, в педагогическом трактате «Эмиль, или О воспитании» поднимает важную тему изучения периода детства. Он пишет: «Детства не знают: при тех ложных понятиях, которые имеются о нем, чем дальше идут, тем больше заблуждаются... Они постоянно ищут в ребенке взрослого, не думая о том, чем он бывает прежде, чем стать взрослым». В российском обществе постепенно меняется отношение к ребенку, детство начинают признавать особым состоянием, появляется литература для детей и литература для родителей, а И. И. Бецкой, советник Екатерины II в вопросах образования, разрабатывает концепцию воспитательных учреждений. Такие изменения в жизни общества, безусловно, не могли не отразиться на детских портретах.

Среди художников второй половины XVIII века, уделявших большое внимание детальному изображению ребенка, можно выделить Д. Г. Левицкого, Ф. С. Рокотова и В. Л. Боровиковского.

Так, на полотнах, составляющих серию из семи портретов, художника Д. Г. Левицкого, написанных в 1770-х годах по заказу Екатерины II, запечатлены образы воспитанниц Смольного института. Художник показывает девушек разного возраста, демонстрирующих различные виды занятий — музыку, танец, науку, театральное искусство. На первом портрете по времени создания представлены изображения двух девочек — Ф. С. Ржевской и Н. М. Давыдовой, в форменных платьях Смольного института, а не в сценических костюмах, как на остальных картинах цикла (Д. Г. Левицкий «Портрет Ф. С. Ржевской и Н. М. Давыдовой», 1772 г., Гос. Рус. музей). Ф. С. Ржевская (справа) изображена в голубом форменном платье, что соответствовало второму возрасту воспитанниц Воспитательного общества благородных девиц, Н. М. Давыдова (слева) — в форменном платье кофейного цвета, установленного для первого (младшего) возраста. Художник учитывает возрастные особенности моделей, их мимику, жесты, эмоции и даже характер. Например, Давыдова держит в руке белую розу — символ юности и чистоты, с восхищением смотрит на старшую подругу снизу вверх. Трех- или четырехлетняя разница, так ощутимая в детстве, очень точно передана Левицким. Черноглазая Давыдова, еле дотягивающаяся до плеча старшей девочки, — воплощенное младенческое любопытство. На ее некрасивом личике — живейший интерес к тому, что делает подруга, уже достаточно непринужденная, уверенная в себе и своей роли. Свободному движению рук Ржевской отвечает ее смешливый взгляд открыто смотрящих на зрителя глаз. Это не заученная поза, но действие, которое сумел подметить и передать художник. Подробному раскрытию образа ребенка Левицкий уделяет большое внимание и в других детских портретах.

Среди работ Ф. С. Рокотова хотелось бы отметить «Портрет П. А. Воронцовой в детстве» (начало 1790-х гг., Гос. Рус. музей). Перед нами предстает молодая графиня Воронцова в легком платьице, ее глаза игривы, волосы рассыпаны по обнаженным плечам, губы еле сдерживают улыбку. Платье и прическа подчеркивают подростковый возраст девочки. Художник отбрасывает все лишнее и ненужное, упрощая задний фон до практически черного. Детские атрибуты на полотне отсутствуют.

В другой манере рисовал детей В. Л. Боровиковский, в чьем творчестве нашли отражение идеалы сентиментализма. Дети изображаются не в парадной, а в обыденной обстановке, что придавало портретам интимно-бытовой характер. Так, его кисти принадлежит портрет Е. А. Нарышкиной в возрасте пяти-шести лет («Портрет Нарышкиной Е. А. в детстве», начало 1790-х гг., Гос. Рус. музей). Девочка с мечтательным выражением лица запечатлена в воздушном белом платье с завышенной талией по моде того времени, на фоне расцветающих розовых кустов. Чуть позже художник вернулся к своей уже

повзрослевшей героине, написав ее портрет в 14-летнем возрасте (В. Л. Боровиковский «Портрет Е. А. Нарышкиной», 1799 г., Гос. Третьяк. галерея). С полотна на нас смотрит уже не ребенок, а молодая девушка, одетая в простое светлое одеяние, похожее на одежду античной богини. Розы, лежащие рядом с ней, символизируют чистоту и юность. Пейзаж на заднем фоне передает общее настроение картины — поэтическое и немного грустное. В. Л. Боровиковский написал также несколько семейных портретов, среди которых «Портрет Е. П. Балашовой с детьми» (около 1811 г., Гос. Рус. музей) и «Портрет неизвестной с ребенком» (1800-е гг. (1804?), Саратов. гос. худож. музей им. А. Н. Радищева). На полотнах центральное место занимают женские фигуры, дети не воспринимаются отдельно от матери, тем самым акцент делается на идее материнства как главного предназначения женщины. В детском образе достаточно сильно подчеркивается ангелоподобность, их чистота и неискренность.

Д. Г. Левицкий, Ф. С. Рокотов и В. Л. Боровиковский определяли общую линию портретной живописи, чутко следуя вкусам и настроениям своих заказчиков. Все это послужило толчком к развитию детского портрета как самостоятельного направления. Несмотря на то что образы детей на портретах конца XVIII века были идеализированы, произошла важная перемена — в ребенке перестали видеть уменьшенную копию взрослого. Художника начинает интересовать характер и переживания маленького человека, которого наделяют индивидуальными чертами. Пришедший на смену классицизму сентиментализм создал новый образ ребенка, а «уменьшенные взрослые» остались в прошлом.

Таким образом, в живописи мы наблюдаем репрезентацию отношения общества к ребенку и периоду детства в целом. Детский портрет в этом случае является материальным свидетелем эпохи и транслятором социальных ценностей, менявшихся на протяжении всего XVIII века. Художники изображали детей на картине в соответствии с нравственными и социально-общественными понятиями, которые были наиболее предпочтительны в данном социуме. Поэтому можно говорить о

некой двойственности конструкта детства: изображение реальной жизни и идеализация образа, согласно вкусам и ожиданиям заказчика и всего общества. Требования репрезентативности и ограничения жанра в известной мере сдерживали развитие детского портрета, существенные изменения в котором произошли только в XIX веке, когда на полотнах появились «детские дети» с атрибутами детства.

Контрольные вопросы:

1. Назовите первое исследование комплексно и наиболее полно освещающее историю детства в дворянской среде?
2. С какого периода изучается по иконографии тема детской повседневности?
3. Назовите детские портреты известных вам русских художников?

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Русский художественный фарфор как «Документальное свидетельство» своеобразия художественного пространства XVIII-XIX веков»

Общие сведения

Человек — активный строитель собственной жизни, участник взаимодействия с окружающими людьми. Основной вопрос, на который нам необходимо найти ответ: как создать внешние условия для максимальной реализации внутреннего потенциала молодого человека? Как помочь ему быть не объектом обучения, а субъектом, активно ищущим и выбирающим направление своего развития? Поиск гармонии с миром связан со способностью человека воспринимать мир во всех его красках и многообразии.

Соприкасаясь с произведениями разных творцов, воспринимая иные способы, стили переживания, осознавая, что близко, что чуждо, сравнивая свое отношение с иным

отношением, человек отчетливее ощущает себя как личность. Для студентов художественных специальностей чрезвычайно важно изучать историю русского фарфора в рамках дисциплин декоративно-прикладное искусство, история мировой культуры и искусства, скульптура и лепка, история искусства, музееведение.

Зарисовки традиционных костюмов, праздников, игр, забав и отдыха, путевые заметки, жанровые сцены и другие исследования России иностранцами в XVIII – начале XIX века представляют несомненную историческую и культурную ценность. Рисунки достопримечательностей, картины и гравюры Корнелия де Брюина, Дж.А. Аткинсона, Жана-Батиста Лепренса прославляют великие деяния русских монархов и проникнуты симпатией к изображаемому быту. Среди многочисленных изданий, посвящённых изображению русских простонародных типов «Живописное изображение манер, обычаев и развлечений русских» с рисунками Дж.А. Аткинсона, «Различные порядки и обычаи России, посвящённые господину Буше» Лепренса. Печатная графика служила образцом для разнообразных фарфоровых изделий, многие из которых их точно копировали.

В области моды XVIII века лидером была Франция. Во второй половине XVIII века произошло основополагающее стилистическое изменение, когда изогнутые линии периода рококо вышли из моды, и были признаны классические формы. К середине XVIII века важную роль в украшении стола, декорации гостиных и кабинетов играли фарфоровые статуэтки. Сюжет их орнаментирования варьировался от мифологических изображений и пасторальных персонажей до китайских фигурок. Статуэтки, изготовленные на мейсенской фабрике, из серии, созданной известным мастером по фарфору Кендлером, воспроизводились на фабриках в других странах.

В европейском фарфоре возникают изображения ремесленников, продавцов, служанок, крестьян с атрибутами их занятий.

Так появляются знаменитые крики Парижа Севрской мануфактуры, серия, созданная в Вене, а также многочисленные фигуры европейских порцелиновых мануфактур. Эти изящные фарфоровые персонажи удовлетворяли любопытство социальной элиты к простонародному быту, к жанровым уличным сценкам и типажам. Фарфоровая пластика по-своему продолжает давнюю тему живописи «малых голландцев», «комедии нравов» и итальянской комической оперы.

Хранитель и исследователь коллекций русского фарфора Е.С. Хмельницкая полагает, что русское фарфоровое производство является уникальным, потому что в этом хрупком материале создавали «не просто художественное произведение, а «документальное свидетельство», которое может быть применимо в разных областях современного знания».

Своеобразие художественного пространства проецируется на предметах искусства. Фарфор – один из любимых предметов коллекционирования. Важным в исследовании фарфора в аспекте «документального свидетельства» художественного пространства является обращение к наиболее значимым предметам из выдающихся коллекций русского фарфора.

Расцвет коллекционирования фарфора в России начался в XIX веке, когда возрос интерес к старине, к национальной культуре, что было характерно для эпохи романтизма. Произведения искусства в этот период стали тщательно систематизироваться и изучаться. Тогда возникли великолепные коллекции представителей знатных аристократических фамилий – великого князя Николая Николаевича, графа П.Б. Шереметева, Строгановых, Юсуповых. Их собрания включали ещё старый, «родовой» фарфор предков. После Октябрьской революции наиболее значительные из них вошли в музейные фонды.

Крупнейший коллекционер своего времени, граф Александр Сергеевич Строганов, создал не только известнейшую в России картинную галерею, но и специальные собрания нумизматики, минералогии, древностей.

В 1781-1782 годах Николай Борисович Юсупов сопровождал в путешествии по Европе великого князя Павла Петровича и великую княгиню Марию Федоровну. Побывав на

лучших европейских мануфактурах и отобрав лучшие образцы фарфора, позднее он использовал их в качестве эталонов на фарфоровом заводе в Архангельском.

Результаты исследования фарфора в собрании графа Петра Борисовича Шереметева, представленные в статье Т. Мозжухиной «Фарфор в собрании П.Б. Шереметева», дают представление о коллекциях фарфора российской знати XVIII века. «Это и коллекционирование сначала китайского, затем европейского фарфора, это размещение фарфоровых предметов в интерьерах в соответствии с модой и рекомендациями своего времени, это и точное следование столовому этикету, включая принципы сервировки парадных столов».

Среди активных собирателей можно выделить и неофитов А.П. Бахрушина, П.И. Щукина, Н.А. Лукутина, И.А. Бибикова и других.

Наиболее известные музейные коллекции русского фарфора – это коллекции Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» в Москве и коллекции Русского музея и Эрмитажа в Санкт-Петербурге.

В 1746 году выдающийся русский учёный Дмитрий Виноградов создал на Невской порцелиновой мануфактуре (с 1765 года – Императорский фарфоровый завод) свои первые образцы, довольно скромные небольшие предметы без декоративной росписи: чашки, маленькие миски, солонки. Их отличительной особенностью был желто-серый цвет массы с темными точками, глазурь иногда плохо приставала к массе. Некоторые образцы обозначены буквой W.

Со временем мастера завода обратились к более сложным задачам, уделяя все большее внимание художественным особенностям произведений. В декоративной живописи ранних виноградовских работ присутствуют самые экзотические орнаменты. При выборе тем росписи мастер часто обращается к Китаю, стране, где зародилось производство фарфора. В качестве примера можно привести декоративную скульптурную серию «Китайцы», кувшины, блюда и вазы. Цветочные, растительные орнаменты в китайском фарфоре, изображения птиц и животных в большинстве случаев имели символический смысл, благопожелательное значение.

Важнейшее художественное явление – фарфоровая пластика. По мнению исследователя фарфора Ольги Сосниной, особенности бытования фарфоровой скульптуры в Елизаветинскую и Екатерининскую эпохи невозможно представить вне категории игры. «Антитеза истинного и мнимого, искусства быть и казаться реализует себя в манерах галантного поведения, которые репрезентируют идеальный облик человека эпохи Просвещения». Рассмотрим, как своеобразие художественного пространства проецировалось на облик фарфоровых статуэток. Фигуры коломбины и арлекина, пасторальные фигуры пастухов и пастушек, популярные в фарфоре XVIII века, уступили место образам русских крестьян. В конце XVIII века в фарфоре проявляются черты раннего классицизма. В стиле классицизм выполнены девять настольных украшений Арабескового сервиза, аллегорических фигур, прославляющих деятельность императрицы Екатерины II. Автором этого сервиза и моделей аллегорических скульптур был Ж.-Д. Рашетт.

Контрольные вопросы:

1. К какому периоду важную роль в украшении стола, декорации гостиных и кабинетов играли фарфоровые статуэтки?
2. Когда начался расцвет коллекционирования фарфора в России?
3. В каких музеях наиболее полно представлены коллекции русского фарфора?

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Российская цивилизация в эпоху Петра I: модернизационные процессы»

Общие сведения

За всю историю своего развития российская цивилизация подвергалась ряду трансформаций, переустройству всей общественной жизни. Период-цикл, произошедший в византийско-российской цивилизации в период деятельности Петра I, автор называет европеизованным.

В сущности это период преобразований Российского государства в результате модернизаторской деятельности Петра I. Этот период охватывает почти два века (конец XVII – конец XIX вв.). Он характеризуется развитием промышленности, а также культуры (в частности науки и всех видов искусства) путем приобщения к экономическим и духовным ценностям, ставшим реальностью в передовых странах Западной Европы.

Царю Русского государства Петру I, человеку от природы, наблюдательному, впечатлительному, деятельностному, в условиях боярских интриг и консерватизма было довольно тяжело. Обладая талантом и смелым, независимым характером, он стремился к тому, чтобы преодолеть царившую в стране косность. Потешные полки, в играх которых он принимал участие, свидетельствовали о немалых способностях молодого царевича в сфере военной, однако взрослеющий царевич рано стал проявлять интерес и внимание к тому, что составляло главное для отсталого государства в конкуренции со странами Европейского Запада.

Знакомство с достижениями высокоразвитой Европой побудило Петра Великого начать незамедлительное коренное преобразование российского государства. Им были верно определены основные прорывные направления для прогрессивного развития общества. Однако, «Европа, писал он, - нужна нам только на несколько десятков лет. А после того мы обернемся к ней задом».

Что же представляло из себя российское государство в конце XVII века в экономическом отношении?

Кипучая деятельность Петра I приходится на период укрепления крепостного строя в России. При молодом царе его же усилиями он еще больше укрепился. На стезю правления государством вместо бояр все более и более выдвигались люди, представляющие класс дворян.

Одновременно росла потребность в развитии промышленности. Из среды инициативных ремесленников в соответствии с объективными потребностями промышленного производства росла нужда в машинной технике, которая сулила более эффективное производство. Для этого нужен был металл. А производство металла не могло достигаться без рабочих рук, способных заняться добычей сырья. Причем техника на основе производства металла увеличивала само производство, которое в своей перспективе вело к развитию торговли произведенной продукцией. Работники для промышленности, хотя в своем большинстве и были из тех же городских ремесленников, но, поскольку производство все больше и больше требовало рабочих рук, в сферу промышленного производства шел и разный другой люд, в том числе и из числа бывших крепостных крестьян.

Росла торговля, что создавало рост собственников в сфере производства, которым и принадлежит в недалеком будущем создание первоначального накопления капитала.

Но в период начала деятельности Петра I в сфере промышленного производства была утверждена лишь форма мануфактуры (разделения труда на основе ручного способа, без привлечения техники). При Петре I, в соответствии с его усилиями, началось создание излишков производства, которые были нужны для торговли, а на этой основе – создания первоначального накопления капитала.

В начале XVII века, а именно при Петре I, становится реальностью создание цельной системы: потребности развития промышленного производства – привлечение к промышленному производству свободных рабочих рук – создание излишков производства – торговля произведенными продуктами с созданием (одновременно) купечества –

формирование собственника в сфере промышленного производства – накопление им первоначального капитала, расслоение общества на классы (людей труда и потребителей результатов их труда) и т.д.

Говоря обобщенно, произошло создание целостной системы в сфере производства как определенной структуры с координационными и субординационными отношениями между составными элементами этой системы.

В Большой советской энциклопедии значится следующее: «Усиление дворянства и ослабление позиций боярства, развитие товарно-денежных отношений и укрепление экономических позиций феодального государства обусловили переход к абсолютизму... К концу XVII в. в России созрели предпосылки для преобразований в экономике, государственном строе, культуре, необходимых для решения внешнеполитических задач, а также для укрепления феодального государства и господства власти дворян в обстановке обострения классовой борьбы».

В период правления Петра I, особенно значительны были новшества и успехи в промышленности.

Причем «наибольший успех выпал на долю металлургии. Если к началу XVIII в. общая продукция крупных металлургических заводов составляла примерно 150 тысяч пудов чугуна, то к 1726 году она достигла 800 тысяч. Еще в конце XVII века Россия закупала для оружейного производства железо в Швеции, а в исходе первой четверти XVIII века она сама стала вывозить металл за границу. К этому времени относится создание нового металлургического района на Урале. В 1701 г. там было пущено два вододействующих завода, а к 1725 г. их стало 13, причем эти заводы давали чугуна в два раза больше, чем все остальные предприятия России, вместе взятые».

«Крупная промышленность появилась и на окраинах империи. В начале XVIII в. на территории Карелии была построена группа олоонецких заводов, в Казани основана крупная верфь, возникла суконная и кожевенная мануфактуры...».

«...в России, как и в других странах Центральной и Восточной Европы, сложился особый тип мануфактур. По техническому оборудованию, разделению труда, связям с рынком русские мануфактуры XVIII в. мало чем отличались от мануфактур капиталистической Англии. Уральские домны по размерам и производительности даже превосходили английские. Но состав рабочей силы русских мануфактур был более сложным, чем на крупных предприятиях Англии и даже феодально-абсолютистской Франции, где давно исчезло крепостное право. Часть русских мануфактур, особенно в металлургии, полностью обслуживалась принудительным трудом».

В петровской России значительные перемены были не только в области производительных сил, укреплялась власть, все более усиливался абсолютизм. Последний имел поддержку со стороны тех, кто был занят в сфере производства. Петр I, реорганизовывая армию, начал с разработки нового воинского устава и создания гвардии – этой военной опоры власти. И не только, но и для ведения завоевательных войн. К 1724 году русский флот стал самым мощным на Балтике.

О производительных силах Российской империи, их уровне и характере уже сказано. Они дают основание утверждать, что период Петра I – это общество зрелого феодализма. В этом обществе созревают предпосылки для преобразования Российского общества в капитализм. Но капитализма еще нет. Есть его предпосылки, пока нет собственного капитализма. Об этом можно судить как по еще недостаточно развитым производительным силам, так и (что особенно) – по производственным отношениям. Существование крепостничества, а при царе Петре I его усиление не дают пока основания для создания капиталистических, т. е. достаточно зрелых и сильных производительных сил. Последние стали возможны лишь после отмены крепостного права, которые существенно сдерживало развитие производительных сил.

Реформирование российской цивилизации в эпоху Петра Великого актуализировало вопросы взаимоотношения государства и церкви. Религиозное сознание общества, церковные устои данного периода во многом являлись сдерживающим фактором в реализации амбициозных планов императора и как следствие – церковь была подчинена государству.

Что же можно сказать о культуре Российского общества при Петре I ?

Прежде всего, надо отметить то, что модернизация культуры при Петре I (и позже, включая и первую половину XIX века) теснейшим образом была связана с преобразованием в области экономики.

В результате эксплуатации громадных масс людей на протяжении ряда веков государство скопило и средства для некоторых преобразований в сфере культуры. Причем эти преобразования в значительной мере были необходимы, на пользу самого государства.

Например, модернизация коснулась школьной системы. Уже в первой четверти XVIII века дело просвещения переходит от духовенства к государству. Прикладные науки начинают вытеснять богословие. По установке самого царя Петра I дворянские недоросли отправляются за рубеж – учиться по светским дисциплинам, в первую очередь технике и инженерным специальностям. Петр I в пример дворянским отпрыскам сам обучается (в европейских учебных заведениях) кораблестроению и кораблевождению.

В Москве были созданы Навигационная и Артиллерийская школы (1701). В столице открылась Инженерная школа (1712), Медицинское училище стало принимать в свои классы в 1707 году. В Петербурге и на Урале были открыты горные школы. А русский специалист Л.Магницкий выпустил книгу по арифметике. С января 1703 года стала выходить первая газета, переводились на русский язык книги по инженерному делу, а в 1710 году в России был введен новый гражданский шрифт, более удобный и совершенный для обучения детей.

Знаменательным событием в истории России стало открытие в Петербурге в 1725 году Академии наук Российского государства. Функция Академии наук заключалась в том, чтобы руководить научно-исследовательскими работами в стране, причем в структуре этого центра учености были предусмотрены университет и гимназия. Академия была открыта в год смерти царя, без него, но явно подготовленной им, в русле его дум о будущем России.

Еще до открытия Академии наук в начале века (1702 г.) торжественно было провозглашено о рождении в России первого театра. В спектаклях в качестве артистов выступали студенты

Медицинского училища и любители из публики.

При Петре I начинают появляться первые авторские литературные произведения, делают свои первые шаги изобразительное искусство. Заметные перемены стали являться в архитектуре. Если раньше этот вид искусства в России испытывал сильное влияние церкви, то в начале XVIII века начинает преобладать гражданское строительство.

Но искусство времен Петра I – это не только сочинения, созданные при его жизни. Это искусство сроднившееся по своему содержанию и мастерству его создателей с искусством Западной Европы. Не были случайными слова одного из историков того времени о том, что Петр I прорубил окно в Европу.

Связь с Европой и влияние ее на культуру России продолжали иметь место во весь послепетровский период, получивший расцвет всех видов и жанров искусства. Можно смело утверждать, что шедевры искусства России в XVIII – XIX веках – это во многом плоды преобразований, осуществленных Петром I в начале XVIII века. В художественной литературе это: Г.Р.Державин и А.С.Пушкин, в музыке: М.И.Глинка и А.С.Даргомыжский, в изобразительном искусстве: К.П.Брюллов и И.Н.Крамской и многие другие.

Кто-то из современников расцвета русской культуры в XIX века метко выразился: «Все мы вышли из «шинели» Гоголя». Это – о роли гоголевского реализма в развитии русской литературы в XIX веке. А если взять глубже и шире (все виды искусства), то «вся русская культура XIX века – это детище деятельности Петра I».

Бесспорно, активная преобразовательная деятельность Петра I несла в себе как конструктивные, так и деструктивные начала. К последним можно отнести, например, сложившееся тяжёлое социально-экономическое положение народа. При этом, как отмечает Дм. Балашов, «Петр I совершил непоправимое – разорвал нацию надвое, противопоставив дворянство народу».

Кроме того, внедрение западных ценностей в лоно российской цивилизации, начатых Петром I, их поддержка и поощрение не раз возбуждали острые дискуссии между представителями западников и славянофилов.

В целом, модернизационная деятельность Петра I начатая в XVII веке во многом определила поступательное развитие общества, судьбу византийско-русской цивилизации.

Контрольные вопросы:

1. Что можно сказать о культуре Российского общества при Петре I ?
2. Когда и где были созданы Навигационная и Артиллерийская школы?
3. Когда и где открылась Инженерная школа?

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Развитие художественной формы стоячих осветительных приборов в контексте светотехнических технологий в XIX- первой трети XX века»

Общие сведения

Осветительные приборы играют ключевую роль в истории человечества, ведь до 90% информации человек получает через зрительное восприятие, обязательным условием которого является наличие источника света – естественного или искусственного. Свет – один из главных элементов организации пространства и своего рода посредник между пространством и человеком. Зрительное ощущение позволяет нам судить о цвете, размере и форме предметов, их движении и взаимном расположении. Поэтому осветительный прибор стал неотъемлемой частью практически любого помещения.

Форма осветительных приборов чрезвычайно разнообразна – от традиционных самостоятельных изделий до интегрированных в архитектурные формы.

Безусловно, даже самый простой осветительный прибор является техническим изделием, конструкция которого обеспечивает нормальную работу источника света, а инструментальное определение техники еще не раскрывает нам ее сущности, что в полной мере относится к светильникам.

Светильник – один из немногих предметов декоративно-прикладного искусства, чей «образ, форма и материал согласно традиции были тщательно прописаны самим Богом: “И сделай светильник из золота чистого; чеканный должен быть светильник, стебель его, ветви его, чашечки его, яблоки его...”».

Кроме того, светильник, в отличие от прочих предметов быта, наделен функцией расширения физиологических возможностей человека, то есть светильник предоставляет ему способность видеть в темноте. Человек может обходиться без очень многих вещей: мебели, утвари, одежды, что лишает его определенной степени комфорта, но отсутствие светильника приводит к деформации восприятия окружающего пространства. Данное обстоятельство позволяет выстроить особенные психологические связи человека с искусственным источником света.

Проблема искусственного освещения внутреннего пространства затрагивает различные области науки: медицина и психология изучают психофизиологическое воздействие света на человека, свето-техника – принципы получения света и распределения его в пространстве, архитектура – роль света в формировании жизненной среды,

искусствоведение изучает свет как выразительное средство в архитектуре, живописи, графике. Немалую роль в организации жилого пространства играет собственно осветительный прибор как произведение декоративно-прикладного искусства или дизайна. С одной стороны, такой широкий спектр исследований идет на пользу всестороннему изучению явления внутреннего искусственного освещения, с другой – затрудняет «сквозные» междисциплинарные исследования, требуя принятия во внимание многих факторов и контекстов.

Отечественное искусствоведение уделило достаточное внимание осветительным приборам и всесторонне изучило светильники XVIII – начала XIX века, в большей степени свечного освещения. Стоит отметить работы Кирилла Алексеевича Соловьева, книга «Русская осветительная арматура (XVIII–XIX вв.)» 1950 г., Ирины Константиновны Ефремовой и Ирины Леонидовны Петуховой, «Осветительные приборы коллекция Музея-усадьбы Останкино» 2005 г., Игоря Олеговича Сычева, «Русские светильники эпохи классицизма. 1760–1830». Однако, изучение осветительных приборов XIX – XX веков, использующих масло, керосин и электрическую энергию, практически отсутствуют.

Существует также отличие в методике изучения осветительных приборов XVIII века от светильников XIX-начала XX столетия. При изучении осветительной арматуры XVIII века исследователи обращались к предметам, находившихся преимущественно в дворцовых интерьерах. Иной подход к исследованию освещения XIX века и тем более XX века, где в силу социально-экономического развития общества и технологий, акцент смещается на более буржуазный, партикулярный интерьер.

Чтобы показать эволюцию осветительных приборов в интерьере разделим стоячие светильники и на переносные и стационарные.

К переносным источникам света стоит относить те светильники, чья форма и размер позволяют легко перемещать их в помещении с места на место в зажжённом состоянии.

К примеру, канделябр на три свечи можно назвать переносным, а канделябр на восемь свечей к таким уже не относится, так как перемещение его сопряжено с известными сложностями: большой вес светильника, неприспособленность для хвата рукой, высокая вероятность обронить одну из свечей. То же самое происходит и с небольшой масляной карсельской лампой, которая легко может быть перенесена в другое место, в отличие от массивной астральной лампы.

Торшер и жирандоли нельзя отнести к переносным осветительным приборам, так как транспортировка их связана с сильными затруднениями.

Подобная дифференциация достаточно условна, но необходима для определения роли осветительного прибора в формировании интерьера.

По источнику света осветительные приборы в XIX веке необходимо подразделять на свечные и житкотопливные (керосиновые и масляные) и электрические (лампы Яблочкова и Лодыгина, Эдисона).

До конца XVIII века осветительные технологии не претерпевали значительных изменений, «основным источником освещения была лучина, сальные свечи и примитивные масляные лампы, свечи из пчелиного воска представляли собой драгоценность, с которой бережно обращались».

К концу XVIII века сальные свечи были основным источником излучения, их производство было легко и общедоступно, не требовало специальных навыков. В Англии XVIII века существовали законы запрещающие домашнее производство свечей, которые, однако, строго не соблюдались. Из жира одного быка можно было произвести столько свечей, что одна семья могла использовать их для освещения помещений в течение трех лет.

Большинство аргандных ламп представляют собой богато украшенное основание и размещенную на нем емкость с крышкой, ниже емкости расположена тяга, в которую вмонтирована трубка подачи масла, на тяге находилась горелка. Емкость могла быть металлическая или стеклянная. Существовали лампы как с одной, так и с двумя горелками.

Декорировались аргандные лампы в неоклассическом стиле конца XVIII века – начала XIX века. Горелки украшались стеклянными плафонами – рассеивателями или небольшими металлическими отражателями в виде усечённого конуса, что позволяло направлять свет непосредственно под светильник.

Получил широкое распространение следующий вид аргандной лампы, выполненной из металла слесарным способом. На ней отсутствовали украшения, но этот вид светильника имел регулируемую по высоте конструкцию, подвижная светотехническая часть крепилась на стержне, и фиксировалась при помощи винтового зажима.

Конструкция масляных типов ламп подразумевала наличие резервуара для горючего непосредственно под горелкой, причем резервуар был довольно объемный – 300–500 мл, который требовал своего декорирования. Резервуар для топлива практически всегда скрывался за керамическим или металлическим корпусом – туловом.

Неотъемлемым признаком карсельской лампы и лампы Фрашно является положенная в основу цилиндрическая форма. Это вызвано тем, что форма поршня была исключительно круглая, соответствующая форме резервуара для масла. По всей видимости, поршень другой формы не обеспечивал должной надежности и без того сложной и не всегда безотказной конструкции.

Развитие карсельской лампы пришлось в основном на период ампира, что повлияло на ее художественную форму. Среди карсельских ламп часто встречаются светильники в виде металлических колонн, гораздо реже – каменные, помещенные на постамент, который скрывает механизм лампы.

По форме они напоминали астральные лампы с отличием в рассеивателях: карсельская лампа, как правило, имеет плафон в виде сферы, а астральная – полусферы. Колонны бывают как гладкие, так и каннелированные, постаменты украшены лавровыми венками, перетянутыми лентами, военной арматурой и другой эмблематикой ампира: элементы древнеримского военного снаряжения – легионерские знаки с орлами, связки копий, щитов, пучки стрел, ликторские топоры, а также мотивы египетского искусства.

Огромное влияние на развитие художественной формы осветительного прибора оказала эпоха историзма, когда творческие воззрения были обращены в сторону предыдущих художественных стилей. Историзм XIX века рождается из соединения ностальгии и фантазии в сочетании со стремлением к достоверности. Основопологающим методом стиля была эклектика, что не могло не отразиться на художественном разнообразии предметной среды, богатстве различных методов и технологий декорирования, применяемых в то время. Именно в лампах системы Фрашно проявилось многообразие исторических реминисценций.

Во второй половине XIX века обрела популярность луковичная форма лампы, широкая в нижней части и с вытянутым горлом, на котором размещалась горелка. Удлиненное горло имело не только эстетическое значение, его предназначением было максимально высоко поднять источник света над поверхностью, на которой помещена лампа, что давало помещению лучшую освещенность. В это же время продолжался выпуск небольших ламп цилиндрической формы.

Технология керосинового освещения содействовала возвращению в качестве светильника античной ароматницы в виде небольшого сосуда, чаще сферической формы, на трех ножках в виде звериных лап, соединенных обручем, – трипод. Ранее такая выразительная художественная форма присутствовала в интерьере как ароматница и как лампа Арганда.

В керосиновых лампах небольших размеров тулово нередко служило одновременно резервуаром для топлива. Эта конструкция способствовала появлению новых форм светильников в виде керамических голов животных, мифологических персонажей, домов и др. Как известно, подобные варианты масляных ламп были распространены в античный период.

Резервуары для керосиновых ламп изготавливались из различного вида стекла – как цветного, так и прозрачного, а при декорировании использовались все известные на тот момент техники. Изготавливались также цельностеклянные лампы, где основание светильника и резервуар для горючего представляли собой единое целое. Некоторые резервуары для светильников высокого художественного качества и цельностеклянные светильники изготавливались из хрусталя.

Абажур – это светотехническое изделие, служащее для рассеивания света. Можно провести сравнение абажура с каминным экраном, который является совершенно иным предметом быта, но все же имеет схожее с абажуром предназначение – рассеивать свет.

Среди отечественных производителей абажуров рубежа XIX–XX века известен А.К. Козерский, который имел почетное звание «Поставщик Двора Его Императорского Величества». В 1899 году А.К. Козерский подал прошение на имя министра Императорского двора барона В.Б. Федерикса. В прошении он указал: «владея первой фабрикой абажуров, имея счастье поставлять их более 10 лет непрерывно для императорского Зимнего дворца, Царскосельского, Гатчинского, Аничкова дворцов, в Москву для Кремлевского дворца во время бывшего священного коронования, имею честь почтительно и покорнейше просить о даровании мне звания поставщика высочайшего двора с правом иметь изображение Государственного герба». Тем самым можно утверждать, что абажуры производились в России не позднее 1889 года.

Светотехнические элементы жидкотопливных ламп были унифицированы и взаимозаменяемы.

Среди отечественных производителей жидкотопливных светильников стоит отметить А. Крумбюгеля, на чьей маркировке присутствуют герб и запись «поставщик высочайшего двора», т.е. он снабжал светильниками великих князей и членов императорской фамилии, императора, но, скорее всего, не имел официального почетного звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества». Герб Российской империи свидетельствует о получении наград на промышленных выставках. Известно, что Крумбюгель изготавливал для Московского Кремля канделябры [4, с. 34], а также бра по проекту Константина Андреевича Тона (1794–1881).

Уличное газовое освещение впервые появилось в Лондоне в 1813 г., затем в Париже в 1819 г., в Берлине в 1826 г. и несколькими годами позже в других европейских столицах. Как свидетельствуют архивные данные, уже 9 октября 1839 г. на улицах Санкт-Петербурга было одновременно зажжено 204 газовых фонаря новой конструкции. Проектировал и оформлял эти фонари знаменитый архитектор Огюст Монферран (Henri Louis Auguste Ricard de Montferrand, 1786–1858).

Подлинной революцией в освещении стало освоение электрической энергии, которая коренным образом изменила форму осветительного прибора и не просто преобразовала интерьер, а сделала его более комфортным для человека. Главным свершением «переворота» стал отказ от открытого пламени в качестве источника света. Стоит отметить, что в последней трети XIX века присутствовало два типа электрического освещения: лампа Павла Николаевича Яблочкова (1847–1894), использующая электрическую дугу, и лампа накаливания, изобретенная

Александром Николаевичем Лодыгиным (1874–1923) в 1872 году. На первом этапе лампа Яблочкова имела преимущество над лампой Лодыгина: у нее оказался больший срок службы, но со временем лампа накаливания была усовершенствована и вытеснила электродугового конкурента. Говоря об электрическом внутреннем освещении конца XIX – начала XX века, мы ведем речь о лампе накаливания.

Хотя свет пламени, как и ламп накаливания, имеет схожую природу и светится за счет высокой температуры тела накаливания, тем не менее он имеет очень важное отличие. Пламя свечи и ламп на жидком топливе очень подвижно, свет мерцающий и движущийся и, как

следствие, постоянно изменяющий визуальное восприятие интерьера, вернее восприятие его как «живой» подвижной системы.

Контрольные вопросы:

1. Назовите примеры источников отечественного искусствоведения, уделивших достаточное внимание осветительным приборам и всесторонне уделивших светильники XVIII – начала XIX века, в большей степени свечного освещения?
2. До какого периода осветительные технологии не претерпевали значительных изменений, «основным источником освещения была лучина, сальные свечи и примитивные масляные лампы, свечи из пчелиного воска представляли собой драгоценность, с которой бережно обращались»?
3. Когда сальные свечи были основным источником излучения, их производство было легко и общедоступно, не требовало специальных навыков?

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Ф.С. Рокотов»

Общие сведения

Федор Рокотов был одним из самых популярных российских художников XVIII века. По утверждению современников он успел «переписать всю Москву». Рокотову заказывали картины члены императорской семьи: ему принадлежат портреты Петра III, Екатерины II и Павла I. Прославили живописца его камерные портреты в теплых тонах. Художник стремился передать эмоции и характер моделей, чего не делали живописцы до него.

Федор Рокотов родился в середине 1730-х в имении князей Репниных Воронцово, недалеко от Москвы. Сегодня у исследователей нет точной версии происхождения Рокотова. По одной из них художник — представитель псковского дворянского рода Рокотовых. Он состоял в Московском Английском клубе — обществе, членами которого могли быть только представители аристократии. По другой версии Рокотов был крестьянином Репниных или внебрачным сыном князя Петра Репнина. В 1950-х годах искусствоведы обнаружили челобитную Екатерине II с просьбой освободить от крепостной зависимости племянников, которую художник написал в 1776 году: «Высочайшим вашего императорского величества указом повелено было сие мое прошение в Московскую губернскую канцелярию принять и <...> по силе законов дать оным малолетным для свободного житья у меня на воспитании <...> учинить о том решение...»

В 1755 году Рокотов уехал в Петербург, где поступил в Сухопутный шляхетский корпус. Кроме математики и военного дела, там преподавали гуманитарные науки, музыку и живопись.

К 1757 году относится первая известная картина живописца — «Портрет молодого человека в гвардейском мундире». На ней написано: «Писал Рокотов 1757 году Марта <15> дня». Художник Игорь Грабарь предположил, что это автопортрет Рокотова. Герой картины смотрит не прямо на зрителя, а в сторону. Повернута и его голова. В такой позе художники часто изображали себя на автопортретах из-за того, что им приходилось смотреть в зеркало во время рисования.

В том же году Федор Рокотов написал картину «Кабинет И.И. Шувалова». Это единственная работа художника, которая не относится к жанру портрета. По требованию Шувалова, фаворита Елизаветы I, основателя Академии художеств и Московского университета, Рокотов в точности воспроизвел полотна, которые висели в кабинете чиновника. Искусствовед Алексей Лебедев писал об этой работе художника: «Кабинет Шувалова» не просто *interview*, не портрет шуваловской комнаты, а попытка заглянуть во внутренний мир самого Шувалова, попытка через изображение вещей, любимых

человеком, показать, чем живет сам человек». Оригинал картины не сохранился до наших дней, но известна копия, которую написал ученик живописца в 1779 году.

В конце 1750-х Рокотов закончил Сухопутный шляхетский корпус и поступил на службу в кадетский корпус, где получил чин сержанта. А в 1760 году он стал студентом Академии художеств. Рокотов долгое время совмещал творчество и военную службу — из кадетского корпуса он ушел только в 1780-х годах. Тогда он дослужился до чина ротмистра, который давал право на дворянство.

Педагогами Рокотова в Академии художеств были гравер Луи Ле Лоррен и портретист Пьетро Ротари. Они писали в стиле рококо: использовали пастельные тона, моделей часто изображали в задумчивости. Эту манеру перенял Рокотов. Уже через два года живописца назначили адъюнктом — помощником профессора. Он преподавал другим воспитанникам Академии художеств.

В начале 1760-х Федор Рокотов был уже популярным художником. Портреты ему заказывали Иван Шувалов, Григорий и Иван Орловы и другие петербургские дворяне. Сотрудник Академии художеств Якоб Штелин вспоминал: «В 1762, 63 и 64 годах он был уж так занят и знаменит, что заказанные ему работы уже не мог один больше выполнять. В апреле 1764 года видели в его мастерской около пятидесяти похожих портретов, в которых прежде всего готовы были только головы». Художник старался точно передавать характер и настроение заказчиков. Он почти не уделял внимания фону, нарядам героев, но зато прописывал выражения их лиц.

Федор Рокотов получал заказы и от императорской семьи. В начале 1760-х он изобразил Петра III и его сына — будущего императора Павла I. В 1763 году Екатерина II пригласила Рокотова, чтобы тот написал ее коронационный парадный портрет. Картина так понравилась императрице, что она потребовала остальных живописцев изображать ее лицо, как у Рокотова.

В 1765 году за копию полотна итальянского живописца Луки Джордано «Амур, Венера и Сатир» Федор Рокотов получил звание академика. Президент Академии художеств Иван Бецкой запрещал преподавателям брать частные заказы, вероятно, поэтому Федор Рокотов в 1766 году ушел из Академии.

Художник переехал в Москву, где стал брать заказы у местных дворян. Один портрет художника стоил 50 рублей (зарплата писаря на государственном заводе в те годы составлял около 20 рублей в год). Об этом известно из воспоминаний драматурга Ивана Долгорукова: «Тетка моя <...> пожелала иметь портреты сестер своих родных, матери моей и Ржевской, заказала их, вместе с своими, славному тогдашнему живописцу Рокотову <...> Выкупил матушкин портрет у него за пятьдесят рублей — цена самого Рокотова тогдашняя».

В 1763 году по указу Екатерины II в России учредили Воспитательный дом — образовательное учреждение для сирот. Его построили на деньги промышленника Петра Вырубова, чиновника Прокофия Демидова, Богдана Умского и меценатов. По предложению Ивана Бецкого портреты благотворителей заказали у популярных тогда художников — Федора Рокотова, Дмитрия Левицкого и Фридриха Баризьена. Из их работ Бецкой создали картинную галерею. Рокотов для нее в 1768 году написал так называемую «опекунскую серию», портреты Ивана Тютчева, Сергея Гагарина и Петра Вырубова. За картины он получил триста рублей: «Положим академику г-дину Рокотову за написание им трех опекунских портретов за каждый по сту, итого триста рублей выдать из опекунской суммы и впредь по написании таковых выдавать за каждый по сту рублей».

Федор Рокотов часто получал заказы на создание семейных галерей — портретов сразу нескольких представителей одной фамилии. Сразу после свадьбы свои изображения художнику заказали Николай и Александра Струйские. Мемуаристка Наталья Тучкова-Огарева так описывала эти работы Рокотова: «В углублении большой гостиной, над диваном, висел, в позолоченной раме, портрет самого Николая Петровича в мундире, парике с пудрой и косою, с дерзким и вызывающим выражением лица, и рядом, тоже в позолоченной раме,

портрет Александры Петровны Струйской, тогда еще молодой и красивой, в белом атласном платье, в фижме, с открытой шеей и короткими рукавами».

Писал Рокотов и многочисленные женские портреты — картины «Неизвестная в розовом», изображения Екатерины Мусиной-Пушкиной, Прасковьи Ланской и Анны Голицыной. Для них, он использовал более темные цвета, чем для мужских. Эти картины отличала лиричность и точная передача эмоций.

В 1770-х Рокотов посещал литературные кружки. Там он познакомился и подружился с писателями Василием Майковым, Александром Сумароковым и Семеном Порошиным. Художник создал их портреты.

В 1772 году Рокотов стал одним из основателей Московского Английского клуба — первого в России аристократического клуба. На его собраниях обсуждали новости политики и искусства. Живописец поставил свою подпись под правилами клуба.

Через два года по рекомендации писателя Николая Новикова Рокотов вступил в масонскую ложу «Клио». Вскоре художник подписался на журнал Новикова «Утренний свет». В нем публиковали переводы текстов немецких масонов, философские статьи на религиозные темы.

В 1785 году Федор Рокотов купил участок в Москве на углу улицы Старой Басманной и Токмакова переулка, где построил себе дом с мастерской. Там же живописец преподавал своим ученикам, которые часто помогали ему заканчивать заказы. У него учились Петр и Иван Андреевы, Иван Козьмин и Егор Григорьев.

По утверждению современников к концу XVIII века Рокотов успел «переписать всю Москву». Манера художника в 1780-х изменилась. От стиля рококо он перешел к классицизму. Рокотов стал уделять больше внимания деталям, костюмам героев и их фигуре, использовать яркие цвета. Лица его моделей часто были похожи между собой, критики называли их «рокотовской маской». Так ее описывали искусствоведы Ольга Евангулова и Андрей Карев: «Черты ее улавливаются в удлинённых миндалевидных глазах с опущенными наружными краями верхних век, в полуулыбке губ, широком разлете дугообразных бровей, в том неповторимом сочетании утонченного довольства и грусти, которое не поддается описанию».

Большинство женских портретов Рокотов писал в сложной овальной форме, а героинь на них располагал вполоборота — так он передавал динамику движения. Это изображения Варвары Суровцевой, Елизаветы Санти, Екатерины Голицыной.

В последние годы Рокотов жил в имении Аниково недалеко от Москвы, которое приобрел в начале 1790-х. Количество его заказов сократилось: живописец начал терять зрение и не мог много писать. Его картины 1790-х годов написаны в темных тонах и без множества деталей.

Умер Федор Рокотов 24 декабря 1808 года. Художника похоронили на кладбище Новоспасского монастыря в Москве. До наших дней его могила не сохранилась.

Контрольные вопросы:

1. Когда и где родился Федор Рокотов?
2. К какому периоду относится первая известная картина живописца — «Портрет молодого человека в гвардейском мундире»?
3. Назовите имена педагогов Федора Рокотова в Академии художеств?

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Д.Г.Левицкий»

Общие сведения

В детстве Дмитрий Левицкий учился рисовать под руководством своего отца — гравера Григория Левицкого. Прославился художник уже в 1770-х благодаря портретам

государственных чиновников и дворян из Петербурга. Левицкий написал известную картину «Екатерина-Законодательница в храме богини Правосудия», которую много раз потом копировал для современников, и серию «Смолянок» — портреты лучших учениц Воспитательного общества благородных девиц при Смольном монастыре.

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

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

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

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

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

В эти же годы вместе с художником Василием Васильевским Левицкий работал над другим государственным заказом. Он писал иконы для Храма великомученицы Екатерины на Всполье, который в 1760-х отреставрировали по поручению императрицы. Однако Васильевский и Левицкий не сразу отдали готовые произведения заказчикам. Художникам долго не платили за их работу, и они требовали полного погашения долга. В приказе Министерства императорского двора писали: «Изготовленных иконостасов и написанных образов подрядчики безденежно не отдадут». Иконы поместили в церкви только после оплаты заказа, а освятили храм в присутствии Екатерины II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В 1786 году Дмитрий Левицкий был избран членом Совета Академии художеств. Теперь он мог не только преподавать, но и менять учебный план, утверждать темы выпускных экзаменов. Среди учеников живописца были Степан Щукин и Андрей Емельянов. В отличие от других педагогов Академии Левицкий позволял своим воспитанникам работать не с манекенами, а с живыми натурщиками. Он требовал от студентов портретного класса «естественности» изображения. Искусствовед Нина Молева писала: «Левицкий не ограничивает ученика ни определенной позой изображенного человека, ни «действием», ни платьем — все предоставляется на усмотрение молодого художника, чтобы он имел возможность найти наиболее «натуральное» решение».

В августе 1789 года Левицкий ушел из Академии художеств из-за конфликта с руководством. Живописцу почти перестали платить деньги за государственные заказы и сократили жалование. Александру Безбородко Левицкий писал: «Все мастерские и художники получали, а другие получают оплату за труды свои, один только я забыт милостию вашего графского сиятельства. Вот уже четвертый год как я не только не получаю за труды свои, но и за издержки мои никакой уплаты, будучи в самых горьких обстоятельствах при старости моей».

Кроме того, художника обвиняли в «политической неблагонадежности». Он был другом поэтов Василия Капниста и Николая Новикова, которые в своих стихотворениях критиковали политику Екатерины II.

Дмитрий Левицкий не оставил живопись. В 1797 году он написал портрет Новикова. Заказы художник получал и от Александра Лабзина. По его приглашению Левицкий вступил в масонскую ложу «Умирующий сфинкс». Кроме того, в 1807 году Лабзин уговорил живописца вернуться в Академию художеств. Однако портретный класс ему вновь не доверили.

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

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

Контрольные вопросы:

1. Где и года родился Дмитрий Левицкий?
2. Когда Дмитрий Левицкий уехал из Киева в Петербург, где поступил в Академию художеств?
3. Назовите картины Дмитрия Левицкого?

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «К вопросу становления и развития русской реалистической школы живописи»

Общие сведения

Изучение более точного представления о визуальных проявлениях вещей имеет долгую историю в отечественном и зарубежном искусстве. Оно включает в себя такие элементы, как точное изображение анатомии человека и животных, перспективы и влияния расстояния, а также детальные эффекты света и цвета.

Еще искусство верхнего палеолита в Европе достигло удивительно реалистичных изображений животных, а древнеегипетское искусство разработало конвенции, связанные как со стилизацией, так и идеализацией, которые позволили получить эффективные изображения объектов очень широко и последовательно.

М. Алпатов отмечал, что «статуи греческих богов и героев пытались представить с точностью идеализированные и красивые формы». Римская портретная живопись, когда она не находилась под влиянием Греции, демонстрирует большую приверженность правдивому описанию своих подданных.

Рассматривая историю и особенности становления русской реалистической школы живописи, необходимо отметить, что после смерти Петра Великого русское искусство вошло в фазу большой неопределенности.

Смена императоров вызвала еще один период роста русской культуры.

В изобразительном искусстве XVIII века в России преобладали декоративные работы, в частности роспись и портретное искусство. Архитектурные портреты и топографические ландшафты появились чуть позже в этом же столетии, как и ранние формы ландшафта, а также городские пейзажи. И хотя по некоторым важным обстоятельствам русские художники в XVIII веке отставали от своих западных коллег, в Российской империи был достигнут огромный художественный прогресс, который привел непосредственно к великолепным достижениям русской живописи XIX века.

Живопись и скульптура продолжали служить придатками архитектуры и внутренней отделки. Фактически большинство картин того времени были формой декоративного искусства, предназначенной как украшения для потолков и стен, а скульптуры были в основном призваны украшать сады и парки. Светские работы значительно превосходили примеры христианского искусства в соответствии с новыми настроениями научного и философского исследования. Большинство декоративных картин, выполненных для императрицы, были работами итальянцев, таких как Валериани, Перезинотти, Бороцци и Торелли.

Как правило, реализм принято считать главным стилем русской живописи, который отличает ее от всех других школ живописи. Со временем реализм перестает быть доминирующим и воспринимается в исторической перспективе. Он на время утратил свое

господство и сократился до минимальных пропорций в русской живописи. В дальнейшем реализм будет рассматриваться как один из нескольких значительных стилей отечественной школы живописи.

Происхождение русской реалистической живописи нужно искать в творчестве мастеров XVIII века.

В Академии художеств был создан класс жанровой живописи, названный «классом внутренних упражнений», для любителей местной живописи. Более важными для развития нашей реалистической школы живописи были работы различных иностранных этнологов-художников, которые первыми привлекли внимание к особенностям русской жизни. Конечно, эти мастера, такие как Жан-Батист Лепренс, Кристиан Готлиб Гейслер, Джон Эткинсон Гримшоу и другие, не были реалистами в прямом смысле этого слова. Мотивом их творческих усилий было желание изобразить очарование повседневной жизни. Особенности, которые они изобразили, были подмечены в любопытных русских обычаях и манерах. Во всяком случае, они привлекли внимание российского общества к цвету и живописности народной жизни.

Несколько русских мастеров следовали за ними. Например, это живописцы И. А. Ерменев, И. М. Танков, М. М. Иванов и скульптор М. И. Козловский. Позже стали известными А. Мартынов, В. А. Александров, частично В. Д. Орловский, А. Е. Карнеев и иллюстраторы: В. И. Галактионов, Ю. В. Сапожников и другие.

Наиболее интересным среди этих художников является И. М. Танков (1739-1799 гг.). Он брался за сложные темы, такие как в работах «Ярмарка», «Деревенский огонь», и успешно освоил их с помощью воспоминаний о голландской и фламандской живописи.

Первым подлинным русским реалистом был, без сомнения, Алексей Венецианов (1779-1847 гг.), один из самых ярких деятелей русской школы. Поскольку он до конца жизни не стал профессиональным художником, ему удалось избежать выравнивающего влияния Академии. Успехи его современников А. Е. Егорова и В. К. Шебуева в области классического искусства не подвинули его. Он скромно выбрал свой собственный образ и, по мере того как прогрессировал по нему методично и спокойно, основал небольшую школу художников, которые считали своей главной целью изобразить свое окружение.

А. Г. Венецианов обладал намного большим количеством технических знаний, чем многие его коллеги.

Ему повезло, что он когда-то был учеником В. Л. Боровиковского, узнал от этого виртуоза много тайн ремесла, которое позже было забыто. Лучшими работами А. Г. Венецианова являются его портреты, а также «Амбар», где он пытается изобразить интерьер слабо освещенного здания. Фактически все его работы подтвердили свою претензию на классику русской школы.

А. Г. Венецианов полностью осознавал важность своих усилий, поэтому стремился укрепить искусство, которое он открыл. Он, не колеблясь, бросил вызов Академии и основал собственную академию, тщательно изучив природу в качестве единственного руководящего принципа. Его инициатива нашла финансовую поддержку, в связи с чем в свое время процветала школа А. Г. Венецианова. Но, к сожалению, школа А. Г. Венецианова не могла укорениться, и мастер увидел в старости своих лучших учеников, ослепленных успехом К. П. Брюллова. Они покинули А. Г. Венецианова, чтобы попасть в лагерь живописца «Последнего дня Помпеи», где они быстро потеряли свою творческую свежесть и превратились в холодных, напыщенных академистов.

Только один последователь остался верен предписаниям А. Г. Венецианова. Это был С. К. Зарянко (1818-1870 гг.), хороший техник, но, к сожалению, он превратил живые заповеди своего учителя в жесткую, безжизненную формулу. Портреты этого художника безупречно нарисованы и методично расписаны, но по их сухости и отсутствию анимации они напоминают одну из цветных фотографий.

В дополнение к А. Г. Венецианову в первой половине XIX века работали несколько других реалистов, которые, однако, занимались почти исключительно портретами. К ним принадлежал А. Г. Варнек, очень энергичный художник и отличный рисовальщик, который, к сожалению, использовал неприятную цветовую гамму.

В двадцатые годы XIX века на Западе сформировалось известное так называемое жанровое искусство, то есть сентиментальные, удручающие или морализирующие истории, сделанные в живописи. Этот вид живописи был импортирован в Россию в тридцатые годы. Он привлек нескольких последователей среди русских художников, таких как В. И. Штернберг, Т. А. Нефф, а несколько позже И. И. Соколов, К. А. Трутовский, Н. М. Чернышев и другие. Их искусство отличалось от искусства А. Г. Венецианова, поскольку их главная забота заключалась в том, чтобы рисовать не себя, а тот или иной предмет, рассказываемый посредством живописи. Эти мастера заложили первый фундамент повествовательной живописи в России, и вскоре, повторив эволюцию Запада, за ней последовала реалистическая картина узкого, доктринального типа.

Отцом русской картины стал П. А. Федотов (1815-1852 гг.), бедный армейский офицер и ярый энтузиаст искусства, который обратился к «мелкой» реалистичной живописи отчасти потому, что, как дилетант, он чувствовал себя неравным с более серьезными и более высокими задачами. Однако обстоятельства его жизни сыграли значительную роль в формировании его таланта. Сын скромного отставного офицера, П. А. Федотов вырос в полупровинциальной Москве, в типичной семье среднего класса. Здесь он познакомился с повседневной жизнью жителей одиноких городских районов.

Позже, в военном училище и в обществе его товарищей, он приобщился к военным кругам, которые сыграли столь важную роль при Николае I. Наконец, когда он соприкоснулся с художественным миром, было уже слишком поздно идти в школу: он уже был полностью сформированным человеком с хорошо понятными идеями и манерой восприятия вещей.

Но П. А. Федотов был потерян для искусства, когда еще был молод, из-за серьезного психического заболевания, за которым вскоре последовала смерть. Если учесть, что ему было всего тридцать, когда он начал серьезно относиться к живописи, становится ясно, что его искусство – скорее блестящее «введение», чем полный ансамбль. Это был широко известный профессиональный художник, который с поистине удивительной быстротой развился от неуклюжего человека-самоучки к блестящему художнику – некоторые из «натюрмортов» в его картинах стоят «старых голландцев». Его непосредственным преемником был еще один человек из Москвы – В. Г. Перов, который в соответствии с новым духом времени был более смелым, но менее привлекательным и искусным художником, чем П. А. Федотов.

В. Г. Перов был настоящим ребенком своего времени. Человек, наделенный великим даром наблюдений, отважный, страстно преданный своей творческой работе, которая, бесспорно, являлась прекрасным проявлением русской культуры. Его интересовали не живописные темы, а сказки, которые можно рассказать посредством живописи.

Более поздние работы В. Г. Перова часто передают тонкий дар наблюдения, трогательную чувствительность и внимание к жизни, но в целом они уступают его первым произведениям. Несмотря на все его недостатки, В. Г. Перов – самая известная фигура среди художников периода царствования Александра II. Рядом с ним и через несколько лет после его смерти работали интересные мастера, работы которых собраны П. М. Третьяковым в его галерее.

В то время центральной фигурой среди академической молодежи был И. Н. Крамской, энергичный, умный, несравненно более зрелый, чем все его товарищи. Ему удалось объединить вокруг себя более талантливых студентов Академии, наполненных энтузиазмом к новым творческим идеям.

Подытоживая фрагментарный анализ роли художников в становлении и развитии русской реалистической школы живописи, отметим также, что разнообразие индивидуальных манер отечественных художников, жанровая широта, присущая им в разные годы предыдущих эпох, несколько размывают сложившееся русло того единого стиля, в котором и сегодня работают представители разных школ живописи. Но в этих переменах, возможно, заложены благие предпосылки дальнейших художественных исканий, новых путей развития.

Репродукции всех вышеперечисленных русских художников, воспитанных и творивших в духе реалистической живописи, всегда отличались яркостью красок и специфической фактурой письма. Многолетнее продуктивное развитие отечественной школы живописи способствовало появлению талантливых мастеров.

Темами их полотен становятся русские деревеньки, небольшие районные городки, базары, старинные улочки, неброские поля и перелески, то есть все то, чем наполнена тихая провинциальная жизнь, за которой скрывается могучий пласт народной культуры, сохранившей свою яркую самобытность.

В наше время сберечь наследие представителей русской реалистической школы живописи стремится много разных структур. Среди них Институт русского реалистического искусства – частное учреждение, которое возвращает современникам общественные и социальные традиции отечественного художественного творчества.

Музей и выставочный центр был открыт 1 декабря 2011 года в одном из старых зданий бывшего хлопкоочистительного завода, построенного в районе Замоскворечья в Москве в конце XIX века. Художественная коллекция Института считается одной из лучших коллекций русской реалистической школы живописи XX века.

Контрольные вопросы:

1. В творчестве каких мастеров нужно искать происхождение русской реалистической живописи?
2. Назовите русских художников, представителей реалистической живописи?
3. Назовите картины, созданные в реалистической живописной традиции?

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Развитие искусства портретной миниатюры на слоновой кости в России XVIII-XIX веков»

Общие сведения

Портретная миниатюра стала одним из распространенных жанров живописи в XVIII–XIX веках. Такая ситуация была обусловлена природными качествами миниатюры, предопределившими специфику ее социальных функций.

С одной стороны, функции миниатюры близки условиям существования и распространения предметов малой величины, с другой – совпадают с общими функциями портрета. Каждая из сторон бытования миниатюры имеет свою хронологию, а её проявления можно отчетливо проследить в те или иные периоды развития.

Имея собственную логику развития, функции миниатюры были тесно связаны с общественной и частной жизнью человека XVIII–XIX столетий, а также с общими идейно-эстетическими основами искусства, его течениями и направлениями. В результате исследований основных тенденций и особенностей развития портретной миниатюры на слоновой кости в России XVIII–XIX веков можно выделить пять основных этапов развития данного жанра искусства.

Первый этап (1700–1740 гг.) связан со становлением портретной миниатюры как нового вида искусства в России. Данный период характеризуется развитием эмалевой техники написания портретных миниатюр в Западной Европе, и первые миниатюрные

портреты, которые появились в России, также были написаны на эмали. Между тем эмаль тесно связана с эволюцией классической миниатюры на слоновой кости, живет с ней, как правило, по общим законам, выделяясь в первую очередь спецификой материала. Говоря о появлении отечественной миниатюры, необходимо учитывать факт более позднего приобщения России к западной культуре Нового времени и соответственно к традиции портрета. Поэтому одним из существенных факторов развития данного вида искусства в России стало проникновение работ западноевропейских художественных школ, особенно таких как английская, французская, немецкая и голландская. Важным импульсом было и портретирование отечественной модели за границей.

Появление в России первых «патретов по финифту» (так в XVIII веке называли миниатюры на эмали) связано с именем Петра I, его личной волей и инициативой. Будучи в 1698 году в Англии, он встретился там с известным миниатюристом Ш. Буатом, который по заказу Петра I выполнил несколько его портретов по оригиналу Г. Кнеллера. Вернувшись в Россию, Петр I дал указание подготовить в этой новой для России области искусства своих отечественных мастеров. Для исполнения приказа Петра I в это время в России была благоприятная ситуация, так как, во-первых, новое сознание значимости личности и ее больших возможностей в Петровскую эпоху обусловило появление и развитие в начале XVIII века портретного жанра, во-вторых, сказались вековые традиции финифтяного дела, идущие еще от Древней Руси. Поэтому техника расписной эмали была хорошо известна мастерам Москвы, Сольвычегодска и других городов России XVII столетия. Поначалу, как правило, исполнялись главным образом портреты самого Петра I. Оправленные в золото и украшенные драгоценными камнями, они служили знаками отличия и особой наградой, их носили на шее или в петлице кафтана.

По мере развития этого вида искусства стали появляться портреты приближенных Петра I, государственных деятелей, семьи императора, а также многофигурные композиции и повторения картин известных художников. Миниатюра на финифти быстро завоевывала признание и получила относительно широкое распространение, несмотря на всю сложность, кропотливость и трудоемкость ее исполнения. Яркость и прочность красок, богатая палитра, относительная долговечность произведений, не подверженных влияниям света, воздуха, времени и сохраняющих долгие годы свой блеск и свежесть, привлекали к миниатюре на эмали особое внимание.

Несмотря на преобладание миниатюр на эмали, в этот период отмечается начало использования слоновой кости при создании портретных миниатюр. В частности, в Западной Европе в первой половине столетия некоторые художники, такие как Розальба Каррьера, работавшая в Италии, Франции и Австрии, или английский миниатюрист Б. Ленз, в совершенстве постигают искусство написания миниатюры на кости. К сожалению, имена русских мастеров, писавших на кости в первой половине XVIII века, к нашему времени не сохранились. Однако имеющиеся в различных коллекциях российских музеев произведения позволяют говорить о существовании портретной миниатюры на слоновой кости в России.

Второй этап (1740–1760 гг.) можно охарактеризовать как период начала использования слоновой кости при изготовлении портретных миниатюр в России. Начало второго этапа в развитии искусства миниатюры относится к середине XVIII века, ко времени правления дочери Петра I Елизаветы Петровны. Ее воцарение воспринималось как начало национального возрождения. В середине XVIII века Россия одержала ряд блестящих военных побед. На 1750-е годы падает расцвет научной, литературной и художественной деятельности М.В. Ломоносова. В 1755 году был открыт Московский университет, в 1756 году основан русский театр, в 1757 году создана Академия трех знатнейших художеств. Все это не могло не сказаться положительно на развитии культурной жизни страны. В изобразительном искусстве этого времени нарастают пышность, патетика и динамизм, присущие искусству барокко, сочетающиеся с элементами рококо: камерностью и игривостью. Правда, в русской портретной живописи, в том числе и миниатюре, тенденции

стилей проявлялись не в такой степени, как в архитектуре или скульптуре. Тем не менее и на портретах лежит отпечаток времени. На данном этапе, находясь в художественной зависимости от эмали, портретная миниатюра на слоновой кости во многом повторяет ее приемы.

Третий этап (1760–1790 гг.) связан с общественным распространением портретной миниатюры на слоновой кости как самостоятельного вида искусства. В этот период в России значительно увеличивается число профессионально подготовленных миниатюристов. Немалую роль в этом сыграла петербургская Академия художеств, в стенах которой был в 1779 году открыт класс миниатюрной живописи, а с 1790 года – класс по финифти. Расцвет миниатюры совпал с подъемом всех видов искусства. Однако в первую очередь ее состояние отразило необыкновенно возросший уровень портрета.

Четвертый этап (1790–1840 гг.) является кульминационным в истории развития миниатюрного портрета на слоновой кости в России. В этот период классическая миниатюра на кости окончательно вытесняет эмаль на периферию отечественного художественного процесса. По свидетельству Н.Н. Врангеля, «количество миниатюр, исполненных в царствование Александра I, превышает в десятки раз все, что было сделано раньше и после». Причиной их популярности стал новый этап общественного развития и связанная с ним демократизация портретного искусства, в распространении которого были заинтересованы более широкие социальные слои. Справедливо и замечание Врангеля о том, что почти непрерывные войны начала XIX столетия также способствовали увеличению числа миниатюр, ибо уходившие в поход брали с собой портреты близких и оставляли им на память свои.

Пятый этап (после 1840 г.) характеризуется упадком портретной миниатюры на слоновой кости. Ко второй половине XIX века, после появления дагерротипа (1839), затем и фотографии, а также в связи с усилением социальной тематики в искусстве спрос на миниатюры значительно понизился. Однако и в эти годы наряду с салонными миниатюристами работали талантливые художники, но, по существу, классическая миниатюра теряла заказчиков и модифицировалась порой в раскрашенную фотографическую открытку. В отличие от миниатюрных портретов первой четверти XIX века, с их поэтической приподнятостью, тонкой одухотворенностью, лирическим настроением, миниатюрные портреты второй четверти XIX века, как правило, более бесстрастны по характеристикам, нередко более прозаичны. Искусство 1830–1850-х годов полно глубоких противоречий. В это время наряду с выдающимися творческими достижениями появляется немало салонных портретов, в которых усиливаются черты декоративности, повышается интерес к выписыванию деталей, аксессуаров. В некоторых работах появляется педантическая сухость (например, в портрете драматурга П. Арапова).

Вторая половина XIX века – эпоха расцвета идейно-демократической живописи передвижников – явилась периодом упадка искусства миниатюры. Кризис этого вида искусства может быть объяснен не только распространением фотографии, заменившей миниатюрные портреты.

В эпоху, когда художники стремились активно участвовать в общественной борьбе, жанр миниатюры оказался слишком интимным, не рассчитанным на широкий общественный резонанс и поэтому малоприспособленным для новых задач, стоявших перед искусством. Это привело к тому, что лучшие художественные силы ушли в другие области живописи.

Контрольные вопросы:

1. Когда портретная миниатюра стала одним из распространенных жанров живописи?
2. Назовите первый этап, связанный со становлением портретной миниатюры как нового вида искусства в России?
3. С чьим именем связано появление в России первых «патретов по финифту» (так в XVIII веке называли миниатюры на эмали)?

7 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Эстетика медиаархитектуры»

Общие сведения

При решении задач по обеспечению эффективного функционирования информационных систем и сетей, формирующих информационную среду, неизбежно возникает необходимость создания архитектурных объектов, им отвечающих. В этой ситуации особую актуальность приобретают исследования в области архитектурного формирования объектов, обеспечивающих информатизацию общества и адаптацию человека в информационной среде.

Однако специфика проблематики данного исследования заставляет задуматься, является ли медиаархитектура новым витком в развитии современной архитектуры и влечет за собой изменения как в конструкциях, так и в композиционном решении здания, или использование медиатехнологий в архитектуре не оказывает влияния собственно на саму архитектуру. Включение визуальных коммуникаций в застройку и интерьеры как функционально-ориентированных информационных систем способствует формированию коммуникативной архитектурно-пространственной среды с максимальной открытостью и динамичностью всех объектов учебного, социального, делового и жилого профилей. В архитектурном контексте медиатехнологии могут использоваться, чтобы вызывать взаимодействие как между людьми, так и между людьми и их пространством, таким образом, можно рассматривать архитектуру в качестве целой «операционной системы», в пределах которой люди создают свои собственные программы для пространственного взаимодействия. Сейчас создаются системы, которые, учитывая потребности человека, позволяют изменять цвет, текстуру, формат и прозрачность стен, предлагают циклический процесс «разговора» со средой, дают понять, что архитекторы больше не имеют приоритета в определении границ человеческих перемещений и желаний. Архитектурный проект, как хореография ощущений, может обеспечить метапрограммы, в пределах которых люди создают свои собственные варианты игры.

На основании специфики проектирования медиаархитектуры как комплексного объекта можно определить основные технические и композиционные принципы проектирования данных элементов: стилизация, функциональное зонирование, оптимальность, сценарность, модульность, комплексность.

Композиционные принципы проектирования визуальных коммуникаций:

- принцип «ансамблевости»;
- принцип «идентификации»;
- принцип «сценарности»;
- принцип «стилизации».

Технические принципы проектирования визуальных коммуникаций включают:

- принцип «оптимальности» – регулирует количество, типы и порядок распределения информационных носителей в пространстве, исходя из расчетных показателей пешеходного потока;
- принцип «взаимозаменяемости» – дает возможность модульного и блочного строения материальных компонентов информационных систем для быстрой трансформации и замены элементов;
- принцип «мобильности» – определяет динамичное размещение оборудования визуальных коммуникаций, быстрого включения дополнительной информации и удобство обслуживания.

Информационный подход в архитектуре и взаимосвязь двух пространств — архитектурного и информационного – актуальны в современном проектировании. Сама

архитектура объекта, его геометрическая форма и структура организации становятся носителями и трансляторами информации о происходивших метаморфозах, что может иметь особую актуальность при работе с исторической средой. К примеру, искусственное освещение, отопительные и вентиляционные системы, информационные стенды, даже голограммы. По сравнению со зданием, в котором они находятся, эти системы высокоэффективны, они выполняют определенную функцию, направленную на удовлетворение потребностей человека.

Множество таких компонентов созданы для взятия информации из окружающей среды, такой как температура, уровень освещения, скорость ветра или шум. Некоторые компоненты способны принимать простые послания от человека. Они ощущают наше присутствие по излучаемому человеком теплу или движению. Человек может, в принципе, не вступать с ними в контакт, лишь изредка используя выключатели. В современном обществе невозможно себе представить пространство, которое не удовлетворяет потребности человека в информационном и технологическом контексте.

Данная тема освещена в диссертации на тему «Архитектура медиацентров» (автор – архитектор Д.В. Кулиш), в которой анализируется контекст проектирования медиацентров как нового типа зданий и их размещение в городской застройке. Аналогичная тема, а именно «Архитектура как инфопространство» исследуется в работе архитектора Т.А. Серебренниковой.

В настоящее время мировое архитектурное сообщество реализовало множество проектов рассматриваемого направления. Такие архитекторы и студии, как мастерская Захи Хадид, Тойо Ито, Архитектурная мастерская UNStudio, занимаются проектированием зданий и сооружений, в архитектуру которых изначально, на стадии проектирования, были интегрированы медиатехнологии, а не добавлены впоследствии.

Таким образом, подводя итог, отметим, что информационные и интегральные принципы формообразования заложены в основу формирования медиаархитектуры как единого объекта. Самоорганизация пространства или его обновление за счет вариативных решений динамичных модульных систем, непрерывного и интерактивного проектирования является устойчивой тенденцией современной архитектуры.

Использование машин и технологий всегда отражалось в строительстве. В здание просачивается все больше технических и электронных систем, и это, безусловно, влияет на наше восприятие архитектуры, а также на саму архитектуру. В настоящее время уже существует достаточное количество примеров медиаархитектуры. Так как человечество идет по пути технологического и информационного совершенствования, то в будущем количество precedентов с использованием медиатехнологий будет только расти.

Именно поэтому необходимо создать определенные принципы, в соответствии с которыми медиаархитектура не превратится в очередную платформу для рекламы.

Также современный подход к созданию медиаархитектуры отвечает общемировым трендам в области энергосбережения, что дает возможность внедрять инженерные решения, позволяющие потреблять минимальное количество электроэнергии, сокращать уровень выброса углекислого газа, способствуя формированию максимально комфортного информационного городского пространства.

Контрольные вопросы:

1. Что такое медиаархитектура?
2. Перечислите композиционные принципы проектирования визуальных коммуникаций?
3. Назовите известных вам архитекторов, в чьи проекты интегрированы медиатехнологии?

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Проблема определения термина «Графика» и классификация

видов техники графики в отечественном искусствоведении второй половины XX- начале XXI века»

Общие сведения

Акварель и гуашь в словарных статьях ненадежно закрепились в качестве разновидностей графических техник. Но в литературе для архитекторов эти техники чаще именовались живописью. В архитектурном образовании в числе обязательных предметов традиционно была живопись, курс которой строился на освоении техники акварели, хотя параллельно в курсе архитектурного проекта выполнялись технически аналогичные задания, которые именовались проектной графикой. Это стало традицией в архитектурном образовании, сохраняющейся на протяжении всего XX в.

Многие поколения архитекторов в процессе обучения пользовались учебниками Петра Петровича Ревякина «Техника акварельной живописи» или Алексея Архиповича Горбенко «Акварельная живопись для архитекторов», из названий которых ясна позиция авторов по вопросу места акварели в классификации пластических искусств, хотя в текстах учебников эта проблема обойдена молчанием. В учебнике «Архитектурная графика», автором которого является Константин Григорьевич Зайцев, акварель называется то графикой, то живописью, то тем и другим одновременно: «...акварель начиная с XVIII в. становится самостоятельным видом искусства в живописи и графике».

Классифицируя печатные техники, подавляющее большинство авторов в научной и учебной литературе различают и называют три их вида: высокая печать, глубокая печать и плоская печать, – игнорируя существование достаточно распространенного во второй половине XX в. вида трафаретной печати, получившего широкую популярность и признание в художественной практике многих стран мира. А те редкие издания, которые включают в классификацию печатных техник трафаретную печать, зачастую понимают ее как синоним технике шелкография, которая является лишь одной из разновидностей техник трафаретной печати, хотя и самой распространенной на сегодняшний день.

В 1987 г. искусствовед Михаил Ильич Флекель в своей работе «От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой», касаясь вопроса классификации основных видов печати, писал, что в наши дни добавился четвертый вид, который можно назвать «проникающей печатью» (от нем. Durchdruck), но далее по тексту автор называет этот вид печати только «трафаретной печатью» и отмечает, противореча самому себе, что она использовалась еще в Средневековье.

В других источниках встречается термин «сквозная печать». Из трех приведенных выше названий наиболее распространенным является термин «трафаретная печать» и мы будем придерживаться этой сложившейся в научной и учебной литературе традиции.

Русскоязычный термин «трафарет» является транскрипцией с итальянского *traforetto*, от *traforo* – продырявливание, прокалывание. В Европе трафаретная печать применяется по крайней мере уже с середины XV в. Первое упоминание применения трафаретной печати «художниками писем» (*Briefmaler*) относится к 1428 г. Поэтому, составляя классификацию видов печатных техник с учетом хронологии их возникновения, правильнее было бы поставить трафаретную печать на второе место, уступив первое место высокой печати. А если учитывать популярность и распространенность этого вида печатной техники в современном художественном процессе, то правомерно поставить трафаретную печать на первое место.

В 1970 г. публикуется научное исследование известного искусствоведа Бориса Робертовича Виппера. В первой литературной редакции это был полностью записанный курс лекций под общим названием «Теория искусства».

Графике посвящена вся первая глава этой книги. Автор, касаясь вопроса классификации, пишет, что термин графика охватывает две группы художественных произведений – рисунок и печатную графику. Классификация произведений, относящихся к

рисунку, предлагается по применяемым инструментам. Б.Р. Виппер, не высказывая личных предпочтений, приводит в своей книге две классификации: австрийского ученого Г. Лепорини и отечественного искусствоведа А. А. Сидорова. Г. Лепорини предлагает делить инструменты рисования на три группы: 1) линейный рисунок пером и штифтом, 2) рисунок кистью, 3) тональный рисунок мягкими инструментами. А.А. Сидоров же делит инструменты на две группы: 1) сухие инструменты (штифт, карандаш, уголь), 2) мокрые, или жидкие (кисть, перо). Мы видим, что оба варианта на самом деле не являются классификациями по применяемым инструментам, как это заявлено их составителями.

В классификации Г. Лепорини нет места самой распространенной технике в уникальной графике – рисунку простым графитным карандашом. В первом пункте ключевым, обобщающим понятием является «линейный рисунок», а не инструменты, как предполагалось. К тому же линейный рисунок может быть выполнен кистью, а не только перечисленными инструментами, если требуется, чтобы линия была более пластичной, но «рисунок кистью» выделен автором отдельным пунктом. Озадачивает также третий пункт, в котором указаны «мягкие инструменты». Из мягких инструментов мы можем назвать только ластик или стирательную резинку. Видимо, автор имел в виду уголь, сангину, соус, пастель, но, строго говоря, это не инструменты, а материалы. Данное несоответствие разрушает всю логику построения классификации.

Во втором варианте классификации, авторство которой принадлежит А.А. Сидорову, мы видим такие же несоответствия. В первом пункте в ряд «сухих инструментов» попал мягкий материал уголь. Во втором пункте мы обнаруживаем неожиданные словосочетания. «Мокрую кисть» еще представить можно, хотя в графике существует и техника сухой кисти, когда жидкий материал высушивается на кисти до такой степени, чтобы след на бумаге было нельзя размазать пальцем, труднее представить «жидкое перо», видимо Сидоров подразумевал все же не инструмент, а материал (тушь, чернила).

Далее в своей книге Б.Р. Виппер приводит классификацию печатной графики, различая три ее вида: 1) выпуклую гравюру, 2) углубленную гравюру. 3) плоскую гравюру на камне. Такая классификация представляется нам не полной и не точной. Деление печатной графики на виды производится по способу печати, а не гравирования. Это видно по третьему пункту, где, очевидно, указана плоская печать, необоснованно отождествленная с литографией, которая к тому же не является гравюрой, так как в плоской печати не применяется гравирование. В данной классификации отсутствует уже упомянутая нами трафаретная печать, получившая широкое распространение в нашей стране и большую популярность в зарубежной художественной практике.

Значительным информационным прорывом в рассмотрении техники трафаретной печати как способа создания оригинальных авторских произведений искусства стали две монографии Санкт-Петербургского автора, художника и искусствоведа Алексея Борисовича Парыгина, изданные в конце 2009 и 2010 гг. Но в этих изданиях, несмотря на наличие раздела «Происхождение термина “шелкография”», отсутствует определение термина «шелкография», а приведенная классификация, на наш взгляд, требует уточнения.

«Художественно-педагогический словарь», изданный 2005 г., в статье «шелкография» с первого предложения вводит читателей в заблуждение, определяя, что «шелкография – вид тиражной графики, одна из разновидностей плоской печати». В этой фразе произошла путаница понятий «тиражная графика» и «печатная графика», «вид» и «разновидность», «плоская печать» и «трафаретная печать». В другой статье этого издания читаем, что печатная графика является синонимом тиражной графики. Хотя очевидно, что это не так. Для примера возьмем плакат. Плакат или книжная иллюстрация считаются тиражной графикой. Они тиражируются, как правило, полиграфическим способом. Но оригиналы для копирования – плаката или иллюстраций – по технике исполнения могут относиться или к печатной, или к уникальной графике. Этот пример небрежного обращения с терминологией графики не единичен.

В книгах Евгения Львовича Немировского, М.И. Флекеля, А.Б. Парыгина мы не находим определения «трафаретной печати».

Немировский лишь приводит схему общих принципов трафаретной печати, а Парыгин цитирует только определение «трафарет» из «Советского энциклопедического словаря» издания 1981 г. Очевидно, что с появлением новой печатной техники в изобразительном искусстве, шелкографии, понятие «трафарет» стало нуждаться в корректировке, как и понятие «трафаретная печать». Вышеупомянутые издания дают исчерпывающую информацию для обновления научной лексики и классификации в разделе искусствоведения, изучающем графику, но предоставляют читателю возможность сделать это самостоятельно.

В специальной литературе на сегодняшний день бытует множество синонимов термина «шелкография», которые обозначают, по сути, один и тот же процесс: шелкокристаллография, шелкотрафаретная печать, шелкоэкранный рисунок, аквашелк, каллихромия, шелкоэкранный рисунок, сериграфия, сериография, метод Вернора, сеточная печать, сеткографическая печать, экранография, фотофильм-печать, фильм-печать и т.д. Наиболее употребительными можно признать термины «шелкография» и «сериграфия». Первый из них является неполным переводом, а второй – транскрипцией английского термина serigraph.

Контрольные вопросы:

1. Когда акварель становится самостоятельным видом искусства в живописи и графике?
2. Назовите ученых, посвятивших свои исследования изучению акварельной живописи?
3. Какую классификацию акварельной графики приводит в своей книге Б.Р. Виппер?

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «И.С. Глазунов»

Общие сведения

В детстве Илья Глазунов пережил блокаду Ленинграда и остался без родителей, но не бросил занятия живописью. Первая выставка художника прошла, когда он был еще студентом. Вскоре Глазунов стал известен в СССР и за рубежом как «Достоевский в живописи». За свою жизнь он создал около трех тысяч полотен, открыл собственную Академию и картинную галерею.

Илья Глазунов родился 10 июня 1930 года в Ленинграде в семье бывших дворян. Его отец Сергей Глазунов был историком и преподавал в Ленинградском университете. Мать будущего художника, Ольга Флуг, происходила из старинного рода. По легенде, его основали чешская княжна Либуше и ее супруг Пржемысл. Илья Глазунов был единственным ребенком. Жили Глазуновы бедно, часто им не хватало денег на еду.

С детства Илья Глазунов увлекался историей и живописью, а родители водили его в театры и музеи. В шесть лет мальчика отдали в художественную школу. Учился он хорошо, за некоторые работы получал награды. В журнале «Юный художник» написали о его картине «Вечер»: Глазунова хвалили за наблюдательность и правильно переданное настроение.

В июне 1941 года началась Великая Отечественная война. Отца Ильи Глазунова не призвали на фронт по состоянию здоровья, и семья осталась в Ленинграде. Вскоре началась блокада города. Позднее художник писал: «Все страшные дни Ленинградской блокады неотступно и пугающе-ясно, словно это было вчера, стоят непреходящим кошмаром в моей памяти». Отец и мать погибли, а его вывезли из Ленинграда по Дороге жизни через Ладожское озеро. Несколько лет Илья Глазунов жил в семье своего дяди в деревне Гребло, недалеко от Новгорода. Вместе с другими детьми он занимался хозяйством: «Эти годы, проведенные в деревенской глуши... стали на всю жизнь памятны мне как годы познания жизни русской деревни, а я, как все крестьянские дети, молотил лен, пас коров и ходил

за дровами в дремучий, нескончаемый бор». В свободное время юный художник много рисовал и читал.

Летом 1944 года Илья Глазунов вернулся в Ленинград и поселился у своей тети Агнессы Монтеверде. В том же году он поступил в Ленинградскую среднюю художественную школу. Об учебе Глазунов писал: «Все силы своей души отдал освоению азов искусства, подбодряя свою неуверенность радостью учебных побед». После школы он поступил в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени Ильи Репина (ЛИЖСА), где учился в мастерской Бориса Иогансона. Глазунов считался одним из лучших студентов — его картины часто отправляли на художественные конкурсы. В 1956 году он получил Гран-при на Всемирной выставке молодежи и студентов в Праге за работу «Поэт в неволе». На картине художник изобразил чешского журналиста Юлиуса Фучика.

Вскоре Глазунову предложили устроить выставку в Центральном Доме работников искусств в Москве. Художник согласился. Экспозиция открылась в феврале 1957 года. На ней Глазунов представил свои лучшие работы: иллюстрации к произведениям Федора Достоевского, портрет писателя, картины из цикла «Русь», зарисовки Ленинграда. Выставка стала популярной: ее посетили даже сотрудники посольства США и министр культуры СССР Николай Михайлов. Отзывы о творчестве Глазунова появились в советской и иностранной прессе. Американские газеты назвали выставку «ударом ножом в спину соцреализма», а советские хвалили художника за новые мотивы и тонкую передачу чувств.

В том же году выставку Глазунова обсудили на совещании в ЦК КПСС. Там выступил его учитель Борис Иогансон, который раскритиковал художника: «Молодой человек рассудил просто: «Если произведения формалистов — это искусство, а я без труда могу сделать штучки в этом роде не хуже, то почему и мне не прославиться!» И ведь не ошибся — прославился». Глазунова исключили из ЛИЖСА. Однако вскоре восстановили: за него вступился министр культуры Николай Михайлов.

Институт Глазунов закончил в том же 1957 году. Его дипломной работой должна была стать картина «Дороги войны», на которой художник изобразил отступление Советской армии во время Великой Отечественной войны. Художник писал: «Моя будущая картина виделась мне как великая народная трагедия». К защите Глазунова не допустили. Его картину критиковали за «пораженческие настроения» и «антисоветчину». Художнику пришлось в короткий срок переделывать свою работу первого курса «Рождение теленка». На защите он получил тройку. Ему не позволили выбирать место будущей работы и распределили в Ижевск, а затем в Иваново: преподавать черчение в ремесленных училищах. Однако туда художник не поехал — получил справку, что в его услугах не нуждаются.

Летом 1957 года Глазунов переехал в Москву. Там он участвовал во Всемирном фестивале молодежи и студентов — рисовал портреты иностранных гостей. В это же время художник познакомился с поэтами Евгением Евтушенко, Сергеем Михалковым, режиссером Тамарой Макаровой, итальянским критиком Паоло Риччи, который написал и издал за границей книгу о творчестве художника.

В конце 1950-х Глазунов жил бедно: чтобы заработать деньги на художественные материалы, он подрабатывал грузчиком на Рижском вокзале. В эти годы он иллюстрировал произведения Александра Куприна и Михаила Лермонтова, совершил несколько поездок по СССР — побывал в Великом Новгороде, Пскове и Суздале.

Известность пришла к Глазунову в начале 1960-х, когда он создал портреты гостей Московского международного кинофестиваля — режиссеров Федерико Феллини, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони и актрисы Джини Лоллобриджиды. Они пригласили Глазунова посетить Италию. В 1963 году он получил разрешение на выезд и вскоре отправился в свое первое путешествие за границу. В Риме прошла выставка работ Глазунова. В итальянских газетах художника называли «Достоевским в живописи».

Когда Глазунов вернулся в Москву, его пригласили на встречу с министром культуры Екатериной Фурцевой. По ее распоряжению художнику выделили мастерскую. Раньше Глазунов не мог претендовать на такое помещение: он не был членом Союза художников СССР.

В 1964 году Илье Глазунову предложили организовать его вторую персональную выставку в СССР. Площадкой для нее стало одно из подсобных помещений Манежа. На выставке Глазунов планировал показать около ста своих работ, в том числе портреты иерархов Русской православной церкви и картину «Дороги войны». Однако полотно в очередной раз посчитали антисоветским. Выставку закрыли через пять дней по требованию Московского союза художников. В газете «Вечерняя Москва» писали: «Как мыслит Глазунов свое участие в строительстве коммунизма? Уж не в виде ли портретов деятелей русского православного духовенства?»

Уже в следующем году Глазунова вновь пригласили за границу. Премьер-министр Дании Отто Энс Краг предложил ему написать портреты членов его семьи. За этим приглашением последовали другие — от королевской семьи Швеции, чилийских политиков. Побывал Глазунов и во Вьетнаме, где создал больше сотни работ. Они вошли в художественный альбом «Дни и ночи Вьетнама».

В 1967 году Глазунова приняли в Союз художников СССР. Участвовал он и в деятельности Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, занимался реставрацией. В эти же годы художник иллюстрировал произведения Алексея Толстого «Царь Борис» и «Дон Жуан». В 1968 году он совершил путешествие по Русскому Северу, где создал картины «Русский Север. Родина», «Северная твердыня» и «Кирилло-Белозерский монастырь».

В 1970-х Глазунова еще несколько раз приглашали за границу создать портреты политических деятелей. Он написал премьер-министра Индии Индиру Ганди, президента Финляндии Урхо Кекконена. Свои картины художник выставлял в Стокгольме, городах ФРГ и ГДР. В это время Глазунов получил и несколько правительственных наград: «Золотой знак» от Общества германо-советской дружбы, премию имени Джавахарлала Неру за укрепление индийско-советской дружбы и звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

В 1977 году Глазунов создал одну из самых известных своих картин — «Мистерия XX века». На ней художник изобразил 74 человека, в том числе Николая II, Владимира Ленина, Иосифа Сталина. В левый нижний край холста Глазунов вмонтировал небольшое зеркало, чтобы каждый подошедший к полотну видел на нем и себя. Журналист Лев Колодный писал: «На одном холсте запечатлел важнейшие события XX века, вывел на арену истории главнейших актеров трагедии, которую они разыграли, представив как реальных лиц, так и символы, а также самого себя».

В том же году Глазунов показал «Мистерию XX века» на персональной выставке на Кузнецком Мосту. Картина вызывала недовольство партийных чиновников — на ней среди прочих персонажей был Александр Солженицын. Глазунову предложили изменить полотно и вместо писателя изобразить генсека Леонида Брежнева. Художник отказался. В газете International New York Times писали: «Не совсем понятно, зачем понадобилось Глазунову рисковать своим трудно заработанным успехом, посвятив два года своей жизни написанию монументальной работы, пока не принесшей ему ничего, кроме официального порицания». Глазунова предлагали выслать из СССР, но за него заступился Сергей Михалков. Художника отправили на Дальний Восток — зарисовывать строительство Байкало-Амурской железнодорожной магистрали.

Через год Глазунов провел новую выставку в Манеже. На ней он показал более 400 своих работ, среди которых были картины «За ваше здоровье», «Старик» и «Русская Венера». «Мистерию XX века» художнику выставлять не разрешили. Впервые картину показали публике в 1991 году.

В 1956 году Илья Глазунов познакомился с художницей, студенткой искусствоведческого факультета Ленинградского государственного университета Ниной Виноградовой-Бенуа. Она происходила из династии Бенуа и была родственницей Зинаиды Серебряковой. В том же году Глазунов и Виноградова-Бенуа поженились. Вместе они работали над декорациями к операм «Князь Игорь» Александра Бородина и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Николая Римского-Корсакова, балету «Маскарад» Арама Хачатуряна.

Глазунов и Бенуа прожили в браке 30 лет. У супругов родилось двое детей: сын Иван и дочь Вера, которые стали художниками.

В 1986 году Нина Виноградова-Бенуа погибла. Следствие признало ее смерть самоубийством. Глазунов не верил в эту версию — он считал, что жену убили. Художник писал: «Лишить меня моей нерушимой стены — неукротимой, нежной, волевой и неистой Нины — было мечтой многих черных людей и тайных сил».

В конце 1990-х Илья Глазунов познакомился со своей второй женой, Инессой Орловой, которая вскоре возглавила картинную галерею художника. Вместе они прожили до смерти Глазунова в 2017 году.

В 1979 году Глазунову присвоили звание народного художника РСФСР. А еще через год по заказу ЮНЕСКО он выполнил живописное панно «Вклад народов Советского Союза в мировую культуру и цивилизацию» в Штаб-квартире организации.

В 1980-х Глазунов преподавал в Московском государственном художественном институте им. Сурикова, где возглавил мастерскую портрета. Студентов он учил тщательно прорабатывать детали картин, изучать технику старых мастеров, в том числе иконописцев. Лев Колодный писал: «Студенты мастерской портрета стали постоянными читателями библиотеки... Изучали добытую на стороне религиозную литературу. Постигали искусство иконы. Выглядели в студенческом потоке так, что с первого взгляда можно было определить: «Вот идет студент Глазунова».

Продолжил Глазунов и ездить за границу. Он посетил страны Латинской Америки, побывал в Никарагуа, где создал цикл работ «Никарагуанский дневник». По приглашению Фиделя Кастро Глазунов приехал на Кубу и написал его портрет.

Вскоре художник посетил Италию, где ему позировал президент Алессандро Пертини. В прессе Глазунова критиковали за то, что он часто изображал политических лидеров. Художник писал: «В портретах я стараюсь запечатлеть лик эпохи. <...> Нет неинтересных лиц, как нет неинтересных людей». В эти же годы Глазунов работал над циклом «Поле Куликово», который посвятил 600-летию Куликовской битвы. По поручению Министерства культуры СССР в 1981 году он основал Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства и стал его директором.

В 1987 году Глазунов создал Российскую академию живописи, ваяния и зодчества (РАЖВиЗ). Ректором этого учебного заведения он был до своей смерти. По замыслу художника в Академии должны возрождать традиции русской реалистической школы, заниматься исторической и религиозной живописью.

К тысячелетию Крещения Руси Глазунов создал полотно «Вечная Россия». На нем он изобразил историю России в виде крестного хода, в котором участвовали знаменитые деятели искусства, науки и политики.

В 1989 году по заказу правительства Глазунов занимался оформлением комнат посольства СССР в Мадриде. В 1990-х он реставрировал помещения Московского Кремля, в том числе Петровский и Русский залы и кабинет Президента России. Не оставил Глазунов и живопись: он создал картины «Великий эксперимент», «Сергий Радонежский и Андрей Рублев», «Христос в Гефсиманском саду». Художник в очередной раз побывал в Италии и на этот раз нарисовал портрет папы Римского Иоанна Павла II.

В 2004 году в Москве открыли галерею Ильи Глазунова. В ней выставили свыше 700 картин художника. Всего же он создал больше трех тысяч полотен. Продолжал работать

Глазунов до своей смерти. В 2000-х он создавал пейзажи Русского Севера, портреты политиков.

Последняя выставка Глазунова прошла в 2011 году в Конногвардейском манеже Санкт-Петербурга. На ней он показал свои картины «Изгнание торговцев из Храма», «И снова весна», «Раскулачивание» и серию пейзажей. Умер художник 9 июля 2017 года. Похоронили Илью Глазунова на Новодевичьем кладбище в Москве.

Контрольные вопросы:

1. Когда, где и в какой семье родился Илья Глазунов?
2. Какое художественное образование получил Илья Глазунов?
3. Назовите известные вам картины Ильи Глазунова?

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Художественная практика жилого интерьера начала XXI века (отражение системы ценностей современного общества)»

Общие сведения

Известные события в политической и социальной жизни России в конце 80-х гг. XX в. изменили статус художественной практики жилого интерьера, а точнее, определили предпосылки ее рождения в широких слоях российского общества. Смена экономических и социальных отношений заметно повлияла на такие феномены культуры, как нормы поведения, вкусы, темп изменений моды. Тесно переплетаясь с множеством предпосылок, бизнес сегодня активно участвует в формировании определенной системы ценностей в обществе, все более напоминающем так называемое «общество потребления». Уже не одно десятилетие философское заключение о современности построено на изучении сферы частной жизни, повседневности.

Не требует дополнительных разъяснений устойчивое мнение о том, что частный жилой интерьер – портрет владельца, свидетельствующий о его социальном статусе, красноречиво повествующий о роде его занятий, вкусах и не только. Заказчик проекта для своего собственного жилища сегодня нередко становится своеобразным соавтором архитектора, художника, дизайнера. Он не только утверждает проект, но и активно сотрудничает с художником на всех стадиях реализации проекта. Такая зависимость от заказчика-потребителя превращает искусство жилого интерьера в удобный объект исследования, в котором, хотя и частично, отражается система ценностей общества.

Художественная практика искусства жилого интерьера Москвы и Санкт-Петербурга первого десятилетия XXI века представляет весьма пеструю картину «стилей» и художественных предпочтений, здесь важно избежать соблазна поспешного определения течений, творческих почерков и т.п. В этом смысле XX век преподнес блестящий урок любителям ярлыков, когда в творческой жизни одного мастера можно выделить не просто периоды художественных предпочтений, а концептуальную смену художественных позиций (особенно в последней трети столетия).

Проблема усложняется еще и тем, что «творческая лаборатория» искусства эпохи постмодернизма обширна и многоаспектна. Американский архитектор Б. Гофф еще в послевоенные годы настаивал на «создании новых стилей» не только для каждого своего заказчика, но и для каждого дома в отдельности. И сегодня даже «однозначный», на первый взгляд, Н. Фостер пишет: «всякий раз, когда критики запикивают нас в определенный ящик, мы тут же выскакиваем, как зайцы». Глубинные причины такого, по словам Ч. Дженкса, «радикального эклектизма» следует искать в особенностях развития культуры и общества в целом.

Благодаря строительному буму в конце прошлого тысячелетия и так называемые нулевые, искусством и дизайном интерьера заинтересовалась значительная часть населения

российских мегаполисов. И сегодня в творческую практику этого рода деятельности вовлечены представители не только самых разных социальных, но и профессиональных групп – от домохозяек, строителей и консультантов мебельных магазинов до высокопрофессиональных художников, реставраторов и архитекторов. Это обстоятельство позволяет рассуждать о массовости как категории не только в сфере потребления материальных благ, но и как своеобразном феномене в сфере творческой практики жилого интерьера эпохи общества потребления.

Здесь уместно сравнение процессов в дизайне жилого интерьера современной России и послевоенного Запада. Тогда «дизайн интерьера действительно превратился в распространенную профессию, организованную на высшем уровне, как и всякий другой обслуживающий бизнес, со своей клиентурой, желающей получить за свои деньги наилучший дизайн, лучшие материалы, лучших мастеров».

Разбирая публикации в журналах «Салон», «Архи-Дом», «Частная архитектура», «Лучшие интерьеры», «Architektural digest. Самые красивые дома мира», «Жилая среда» и др., в которых находим материалы о реализованных проектах жилых интерьеров Москвы и Петербурга первого десятилетия XXI в., можно заметить, что сами издания представляют интерес не только как источниковедческая база по выбранной теме. Они – характерный продукт общества потребления – продукт рекламы, формирующий, а иногда и навязывающий определенные вкусы, в том числе и в области искусства и дизайна.

Такой подход вполне объясним: в эпоху общества потребления реклама востребована, она вселяет в обывателя уверенность в правильности выбора, позволяет ему, осуществившему этот выбор из великого множества предложений, почувствовать собственную индивидуальность и, одновременно, быть «не хуже других». Специфика подачи в периодической печати большинства материалов о жилых интерьерах – разъяснение визуальной информации. Здесь – описание технологии отделки, обзор использованных материалов и оборудования, указание на конкретных производителей и исполнителей тех или иных работ и т.п., а также яркие врезки рекламных предложений. (Даже очерки о художественных стилях прошлого, о знаменитых архитекторах, художниках и дизайнерах, которые иногда встречаются, нередко разрываются рекламой.) Утверждается понятие «подрекламной статьи», и этот «жанр» в рассматриваемых изданиях постепенно вытесняет остальные. Формат изданий, изначально ориентированный на профессионалов и потребителей, неизбежно модифицируется в формат «глянца».

К ценностным приоритетам подавляющего большинства современного общества, и российского в том числе, можно отнести стремление к индивидуализму в бесконечном перечне предложений, выраженное через удовлетворение тех или иных потребностей, в том числе и потребности в красивом жилище. Можно предположить, что «самовлюбленная эстетика изобилия постмодернизма», предоставляющая художнику возможность свободного обращения как к источнику к самым разным культурным традициям, опирается именно на индивидуальное потребление, которое призвано подчеркнуть особенности индивидуального образа жизни потребителя.

Поэтому выбор «стиля» для своего интерьера можно рассматривать в качестве тенденции, отражающей стремление к индивидуализму – ценностной категории эпохи общества потребления. Рассмотрим некоторые направления «поиска индивидуальности». Можно назвать сразу несколько квартир в Москве, в основе художественного решения которых – культура Древнего Египта. В одной из них (арх. В. Магидов, диз. Э. Глянцева, 2001) стены украшены рельефами с иероглифами, воспроизводящими убранство сокровищницы Тутанхамона, настенными росписями с панорамами Нила.

В другой, расположенной в новом доме в центре Москвы (арх. Е. Королева, Н. Бриедис, 2004), функциональный дизайн дополнен декоративными настенными вставками с изображениями древнеегипетских рельефов и пирамид.

Мотивы, навеянные художественными формами европейского средневековья, нередко встречаются в произведениях начала XXI века. В интерьере одного из домов под Петербургом (арх. В. Гуловский, 2009) представление о старинной французской усадьбе формируется традиционными приемами: грубовато оштукатуренные стены, терракотовая плитка на полу, тонированные в темный цвет деревянные балки на белом потолке, витражи, украшающие дубовые двери.

Русское барокко – стиль, ярко проявивший себя в архитектуре Санкт-Петербурга времен Елизаветы Петровны, и сегодня находит благодарных поклонников в лице заказчика и мастеров. Современный дворец (арх. И. Гремичкий, 2009) от планировки до декора призван поразить посетителей тщательным следованием «образцу», напоминающем «растреллиевский стиль».

Изразцовые печи, наборные мраморные полы, живопись в резных золоченых рамах, пышные десюдепорты с асимметричными рокайлевыми завитками и т.д. «Для отделки использованы исключительно натуральные материалы и только старинные технологии. <...> Цвет, резьба, лепнина, скульптура – все элементы этого плотно декорированного пространства разрабатывались множеством мастеров <...>. По мере продвижения из цокольного этажа <...> зритель встречает множество декоративных переходов и художественных «сценариев». Тяжелые римские колонны с лаконичными капителями сменяются мраморными рыцарями-атлантами, галантными сценами настенной живописи, роскошными плафонами и рассыпанными всюду туго завитыми барочными гроздьями лепнины и ковки».

Такой плюрализм «стилей» в искусстве жилого интерьера Москвы и Петербурга начала XXI века смело можно рассматривать как явление, полностью отвечающее характеру общества потребления, его ценностной ориентации на удовлетворение желаний и эмоциональный комфорт.

Хотя стоит заметить, что заимствование как художественный метод в искусстве интерьера применяется с самых давних времен. Все искусство античности в целом не случайно называли «классикой» – «образцом» для многих художественных эпох, стилей, направлений. И сегодня обращение к античности и классицизму, особенно в Москве и Петербурге, выглядит не ново, даже «дежурно». Возможно, это связано с тем, что восприятие классических форм подготовлено «прививками» русским классицизмом и ампиром XVIII-XIX веков, неоклассикой и «сталинским ампиром» XX столетия.

Одна из московских квартир (арх. Ж. Кочурова, Д. Быков, при участии Е. Кларк, 2001) привлекает характерным для многих наших современников стремлением приобщиться к великой традиции. Строгая симметрия композиции здесь подчеркнута колоннадой дорического ордера, которая проходит через всю гостиную. Круглая скульптура, украшающая пространство – копии с античных слепков из Музея изобразительных искусств, живописные полотна – копии картин мастеров XIX века. Даже массивная «ампирная» мебель специально «состарена», чтобы не вырываться из образа: ясно прочитывается «вкус игры в достоверность».

Не случайно к методам постмодернизма причисляют «продуцирование игровых ситуаций-метафор, где вариативность осколков-заимствований подчинена определенным правилам игры и где возможны ошибки, выступающие, однако, необходимым элементом игровой ситуации».

Своеобразную «игру» в классицизм встречаем в квартире петербургского коллекционера, знатока и ценителя старины (диз. С. Осипова, худ. Е. Рипак, П. Мамбет, 2001). Обстановка и убранство парадной половины отвечают строгим принципам ампира. Лепнина потолка в гостиной и столовой точно повторяет традиционные формы, подлинные антикварные предметы «работают» на привычных, специально для них предназначенных местах, наполняя современное пространство духом прошедших столетий.

Композиционный и стилистический акцент другой квартиры в центре Петербурга (арх. А. Курочкин, Д. Федоров, С. Валовень, 2001) – ротонда – одна из ярких архитектурных форм античности – задает классицистические ритмы открытому пространству ее центральной части, которая «дышит» воздухом Летнего сада, Фонтанки....

Та же интерпретация форм классической архитектуры в игровой ситуации подсказала художественное решение другому интерьеру (арх. Д. Величкин, Н. Голованов, В. Виноградов, 2001 г.): сдвоенные колонны, фланкирующие вход в вестибюль, поддерживают кессонированную арку на высоком антаблементе. Она получает свое развитие в гостиной, где на высоком подиуме торжествует четырехколонный мраморный портик – своеобразная монументальная кулиса, разделяющая пространство комнаты на зоны.

Этот композиционный центр квартиры архитекторы в шутку называли «Храмом Ники Аптерос».

Классицистические интонации находим во многих реализованных проектах интерьеров квартир в Москве и Петербурге. Например, квартира-гостиница для друзей (арх. Е. Крашенинникова, Ю. Петрова, 2004) с белоснежными колоннами дорического и ионического ордера, зонирующими интерьер, в центре гостиной – ротонда со столовой зоной, вокруг нее – каминная, диванная, кухня. Или квартира в Петербурге (арх. В. Гордеев,

В. Джигоев, 2005) с нарочито огрубленными пропорциями полых колонн, внутри которых инсталлирован пробивающийся сквозь торцы стеклянных дисков светло-зелеными горизонталями свет, с «оторванными» от выносного карниза капителями.

Заметным явлением первого десятилетия XXI века представляется желание жителей российских мегаполисов построить не просто загородный дом, но архитектурный ансамбль, претендующий на звание родовой усадьбы, имения. Классицистический характер русского усадебного быта зачастую подсказывает стилистический знаменатель для проектов интерьеров современных загородных резиденций, красноречиво повествующих о причастности своих хозяев к определенной социальной группе. Так, в интерьерах архитектурного ансамбля в Подмосковье (арх. И. Заяфаров, О. Шуранов, 2002) – лепные золоченые карнизы, колонны и пилястры, строгий регламент расстановки мебели, подчеркнутая торжественность портьер и оконных штор, собранных в симметричные ламбрекены. В другой подмосковной усадьбе (диз. В. Иванов, 2005) тоже различимы интонации классицизма. «Среди современных людей немало истинных любителей классики, которые с успехом объединяют в своих домах вечные ценности и новейшие достижения цивилизации», – справедливо свидетельствует автор журнальной статьи.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте стиль жилого интерьера начала XXI века?
2. Назовите известные вам книги и журналы, посвященные изучению жилых интерьеров?
3. Расскажите о вкусах заказчиков современных интерьеров

Практическое (семинарское) занятие № 5 **Тема: «Медиаискусство: от симуляции к стимуляции»**

Общие сведения

А. Прошлое и настоящее медиаискусства

1. Антииллюзия: медиаискусство в 1960-е и 1970-е годы

В 1969 году в Музее Уитни прошла выставка американского искусства с характерным названием «Антииллюзия: процедуры/материалы», на которой были представлены работы Андрэ, Ашера, Бенглис, Морриса, Ньюмана, Рейча, Римана, Серра, Сноу, Сонье, Таттла и др. Выставка подвела итог важной тенденции неоавангарда, прежде всего медиаавангарда — фото-графии, кино и видео. 1960-е стали эпохой смены парадигмы — перехода от иллюзии к антииллюзии. Все достижения авангарда 1950-х и 1960-х опирались на развитие материалов,

специфичных для того или иного медиума и его отношений с технологиями. Внутренние свойства различных материалов (от красок до фотобумаги) и технологий (от кисти до камеры) предопределили вектор развития художественных процессов. Использование свинца, войлока, жира, масляных красок, воды, льда, воздуха, огня, земли и т. д. определяло форму и бесформенность картины или скульптуры. Процесс пришел на смену производству искусства как результату.

2. Аллюзия: медиаискусство в 1990-е годы

Именно медиахудожники 1960-х и 1970-х годов (авангардистское кино и видеоискусство) главным образом определяли антииллюзионистское мировоззрение. Поколение медиахудожников 1990-х усвоило горький опыт возвращения иллюзионистского искусства в живопись 1980-х годов, вытеснив их предшественников на обочину, маргинализируя, а зачастую устранив их вовсе. Новое поколение больше не желало присоединяться к антииллюзионистской традиции медиаавангарда, поскольку видело в нем причину неудачи авангарда. Они охотнее примыкали к господствующей традиции иллюзии, например, голливудских фильмов или музыкальных клипов, воспринимая или деконструируя их с помощью методов медиаавангарда 1960-х и 1970-х годов, таких как замедление/ускорение съемки и т. д.

3. Сценарный метод: современное медиаискусство

Современные художники используют массмедиа и как часть окружающего мира, и как часть глаза или камеры, которыми на этот мир взирают. Взгляд, основанный на аллюзии, говорит о медиа и о мире, а использующие его художники делают это иначе, чем массмедиа. Они являют нам тревожащие представления и образы в глобальной иллюзии неолиберализма — образы искусства, визуальный словарь которого чрезвычайно сложен.

Эта сложность составляет ядро аллюзии. Опасность для антииллюзионистского искусства представляли простота и тавтология.

Опасность для искусства аллюзии несут сложность и маньеризм, но никогда — бегство от мира или зрителя. Аллюзивная техника повествования в визуальных медиа означает и дальнейшее развитие литературного сюжета, и почти разрыв с ним, а равно с литературным структурированием нарратива. Визуальный нарратив не следует за изгибами и путями нарратива вербального. Однако аллюзивный нарратив следует за сценарием.

4. Инсценировка и отсылка вместо репрезентации в актуальном медиаискусстве

Современное искусство характеризуется тем, что после абстракции, пренебрегавшей отсылками к объективному миру, оно установило не новую конкретность, но новые отсылки к эстетическим, научным, экономическим и политическим системам. При использовании этих систем в качестве отсылок они становятся системами отсылок. Таким образом, системы отсылок заменяют действительность. Искусство в последнее время обращается к таким системам и поэтому само становится системой отсылок.

Б. Настоящее и будущее медиаискусства

1. Techné — epistémé

В «Никомаховой этике» Аристотель предложил свое известное различие между *techné* (практические навыки, ремесло и искусство) и *epistémé* (познание, наука). Знание в его различных формах (*epistémé*) охватывает риторику, арифметику, геометрию, астрономию, диалектику, грамматику и теорию музыки. Оно предназначается для сообщества свободных граждан. Техническое знание (*techné*) предназначается для несвободных, для наемных ремесленников и мастеров (*technites* или *banausos*).

Аристотель не пытался скрыть свое презрение к ремесленному производству (*techné*) и расценивал статус ремесленников как граничащий с рабством. По этой причине ремесленников нельзя было считать настоящими гражданами. Аристотель придерживался точки зрения, согласно которой сыновья «свободных» граждан должны воздерживаться от того, чтобы принимать слишком большое участие в полезной деятельности, способной низвести их до уровня *banausos*. Он полагал, что ремесленное производство препятствует

поддержанию того состояния ума и здравого смысла, которое необходимо свободным гражданам для осуществления и применения своих добродетелей. По его мнению, искусство и ремесло (*techné*) пагубно воздействуют на физическое состояние тела и отнимают у ума свободное время, которого требует здоровое размышление. Полезным вещам следует научать лишь в той мере, чтобы сформировать основание для более высоких вещей. Свободные взрослые должны были для удовольствия слушать музыку, но ни в коем случае не исполнять ее, поскольку музицирование подобно низкому искусству и ремеслу, связанному с ней (*banauson*), и поэтому является недостойной деятельностью для свободного человека. Иными словами, обществу необходимы люди, которые занимаются ремеслом или торговлей (*techné*) в качестве наемных ремесленников или рабов, но только для обслуживания других, дабы позволить тем предаваться удовольствиям или заниматься более возвышенными вещами.

2. *Artes liberales — artes mechanicæ*

Римляне восприняли классификацию Аристотеля, но дополнили ее в одном существенном аспекте. Вместо того чтобы различать формы знания и ремесла, познания и общего знания или проводить различие между экспертами и *banausos*, они поместили аристотелевское различие внутрь самого понятия искусств. *Epistémé* и *techné* стали *artes*. Различие между *epistémé* и *techné* было заменено различием между *artes liberales* и *artes mechanicæ*.

3. Соревнование между искусствами

Только формирование и возвышение средних классов, или буржуазии, позволили живописи, архитектуре и скульптуре наконец занять свое место в ряду гуманитарных наук (*artes liberales*).

Приблизительно к 1500 году все три дисциплины достигли равной эмансипированности среди изящных искусств, или *artes mechanicæ*, как они именовались в то время. Термин *ragagone* в истории искусств относится к «соревнованию между искусствами», которое происходило в эпоху модерна. Вскоре начались дебаты о порядке, определяемом достоинствами каждого из них. Первыми в прямую конкуренцию вступили живопись и скульптура, как видно уже по письмам Леонардо да Винчи, открыто высказывавшегося в пользу живописи.

4. Доктрина *Encyclopédie*

С 1751 по 1780 год Дени Дидро и его сотрудник Жан Лерон Д'Аламбер выпустили 35 томов *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*⁷, самое значительное редакционное предприятие французского Просвещения, «вводная глава революции» (Робеспьер), официально осужденная папой римским Климентом XIII после публикации 7-го тома. Цвет французского Просвещения — Вольтер, Руссо, Кондорсе и Монтескье — придали *Encyclopédie* антиклерикальный и антиабсолютистский характер: то, на чем основывалась демократическая революция.

5. Равенство материалов и медиа

В 1920-е годы в основном в России, в кругу Владимира Татлина, возникло движение «Культура материала». Татлин соединял аппликацию кусочков дерева и бумаги, применяемую в кубистских картинах Брака и Пикассо, с традиционными материалами, используемыми в русских иконах. Курт Швиттерс и движение Баухауз добавили к сфере живописи абстракцию как язык формы и новые материалы. Как следствие, манифесты того времени провозглашали равенство всех материалов. Именно поэтому самые выдающиеся представители авангарда 1920-х работали одновременно как живописцы, скульпторы, фотографы, создатели кинофильмов, дизайнеры и архитекторы. Они развивали визуальный язык, который можно было использовать в универсальных контекстах — от живописи на деревянных панелях до архитектуры, от двухмерной поверхности до трехмерного пространства. Тем самым они проложили путь к завершению конкуренции между искусствами и установлению равноправия всех художественных жанров.

В. Искусство пользователей

1. Объект, использование, инструкции по применению

В начале XX века современное искусство переопределяло тот способ, каким оно отсылает к реальности или, скорее, репрезентирует ее. Живопись оборвала свою связь с реальностью объектного мира, она стала нерепрезентативной, абстрактной (Казимир Малевич). С другой стороны, объект, не допущенный на картину, повторно вошел в искусство как реальный (Марсель Дюшан). В живописи репрезентация объектного мира была запрещена, но его реальность приветствовалась. Скульпторы также прекратили репрезентировать внешний мир. Сам реальный объект стал скульптурой.

2. Новая музыка: партитура и перформанс

Тем временем культура исполнителя обрела особое положение в музыке. Мы просто должны заменить термин «зритель» «исполнителем», а «художник» — «композитором». Например, композитор создает партитуру для фортепьяно, но именно пианист, который знает, как ее интерпретировать и исполнять, осуществляет эту работу. Композиторы сочиняют музыку. Они пишут инструкции по применению, например, фортепьяно. Следуя ей, исполнитель производит музыку. В этом отношении Новая музыка 1950-х годов (Пьер Булез, Джон Кейдж), которая обращала особое внимание на проблемы партитуры и предоставляла исполнителю большую свободу, проложила дорогу возникновению пользовательского искусства.

3. Действие и участие аудитории

В 1959 году художник из группы Fluxus, ученик Джона Кейджа Джордж Брехт, придумал «События», которые были составлены главным образом из двойных инструкций. Знаменитые «18 хэппенингов в 6 частях» (1959) Аллана Капроу, благодаря которым появилось понятие «хэппенинг», включали «инструкции» для «группы участников». В 1961 году Йоко Оно начала создавать свои акции в виде инструкций для аудитории. В «Отрежь кусок» (1964) она бросила публике вызов, призвав их выйти на сцену и отрезать куски от ее одежды. Она преобразовала искусство инструкций по использованию объектов в искусство инструкций для людей.

4. Медиаискусство и эмансипация аудитории

Благодаря практикам соучастия различные художественные движения превратили зрителя в пользователя, активно вовлекаемого в создание художественной работы, ее проектирование, а также в содержание и ход развития. Это изменение направленности на воспринимающего стало еще более радикальным благодаря технике записывающих и транслирующих медиа — фотографии, телевидения, видео, компьютера и интернета. Фотография как демократический медиум, который позволяет фотографировать каждому, саботирует живопись как медиум аристократический и таким образом низвергает культ, приписывающий ей особенное значение.

Начиная с 1971 года Бранко Димитриевич создавал звезд из случайных прохожих, которые встречались ему в определенное время в определенном месте, увековечивая его или ее на огромном баннере перед зданием, где происходила встреча. В своих дальнейших работах он устанавливал мемориальные знаки в честь простых обывателей, называя их именами улицы, вывешивая их портреты перед музеями или увековечивая их имена на фасадах строящихся зданий.

5. Эмансипированная аудитория как художник: пользователь

Начиная с 1960 года мир искусства предчувствовал изменения в поведении потребителя и готовился к этому. Художник наделил зрителя творческим потенциалом, предоставляя ему или ей правила поведения. Интерактивные художественные произведения существуют теперь не автономно, но только в процессе использования воспринимающим субъектом, пользователем. Из героя художник превратился в обслуживающий персонал, а посетитель — из пассивного потребителя в звезду. Сегодня миллионы людей ежедневно обмениваются фотографиями, текстами, видео и музыкой через MySpace, Flickr, YouTube и в

таких виртуальных мирах, как Second Life или блоги. В последнее время возникло структурированное место для творческого выражения миллионов людей.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте прошлое и настоящее медиаискусства
2. Охарактеризуйте медиаискусство в 1960-е и 1970-е годы
3. Охарактеризуйте медиаискусство в 1990-е годы
4. Охарактеризуйте современное медиаискусство

Практическое (семинарское) занятие № 6 **Тема: «Современные московские художники»**

Общие сведения

Валерий Бабин (1945), живописец, график, художник книги

Художник пишет только о том, что он хорошо чувствует. В его биографии дом в Березовске, на Урале, стал той колыбелью, тем сокровенным местом, которое сформировало его отношение к миру и искусству. В его поэтике важен цвет. Для полотен Бабина на уровне приема характерна монументальная обобщенность письма, сдержанность колорита, а на смысловом уровне — вневременность обстоятельств и положений. Это роднит его картины с древнерусской фреской, где живопись — образ молчания. Житейское поднято до высокой трактовки торжественного обряда жизни. В творчестве Бабина есть некое парадоксальное сплетение мига и Вечности, «нечаянности» взгляда и точности решения композиции. Это редкое умение найти монументальную форму, не теряя характера импровизации, особенно привлекает зрителя. Художник широко использует богатое наследие русской революционной графики и гравюры. Искусство рисунка Бабина вполне сопоставимо с мастерством отечественных классиков Купреянова и Барто.

Поэтической изобретательностью пластики художник также обязан московской художественной среде, в которой сформировался в большого мастера.

Надежда Гайдук (1948–2016), живописец, дизайнер

Входила в круг Одесского нонконформистского художественного движения. Выставлялась с главными одесскими «неформалами»: Олегом Соколовым, Станиславом Сычёвым, Владимиром Стрельниковым, Валентином Хрущом, Владимиром Сазоновым и др.

С 1972 г. в Москве влилась в круг московских неофициальных художников, становится ярким представителем группы «21» на Малой Грузинке, выставлялась вместе с Сергеем Бордачёвым, Анатолием Лепиным, Борисом Бичем, Петром Беленоком и др.

Творчество Гайдук многообразно, ее отличает постоянный интерес к эксперименту, но основные художественные поиски автора всегда лежат в области беспредметной живописи.

Начав с безыскусных живописных циклов, запечатлевших тихую, неспешную жизнь, внимание к деталям и приметам быта, пейзажам родного города, художник переходит к изощренным экспериментам в области лирической и геометрической абстракции. Возникает тема «Археология», где артефакты прошлого совмещены с условным, лишь по колориту напоминающим реальный, пейзажем. Художник вводит в ткань живописи материалы той реальности, которая дает толчок этим образам, — мерцающие кусочки кварца, песок, ракушечник, делает зрителя тактильно-визуально сопричастным дыханию Времени. На определенном этапе Гайдук обращается к коллажу и ассамбляжу, создает яркие выразительные послания Прошлого; любовно назвав цикл «Секретики», отсылает к персональному игровому пространству. Она умело использует игру фактур; раритетные фотографии из личного архива, ручные уникальные вышивки, значки, флажки и т. п. складываются в свободные импровизации, словно бы позволяя автору отдохнуть от безупречной дисциплины геометрических построений. Появляется цикл работ, посвященных

книге как арт-объекту. Работы Гайдук отличаются остротой, неожиданностью использования техник и материалов, свежестью и оптимистичной уравновешенностью взгляда.

Сергей Жаворонков (1945), график

Сергей Жаворонков — удивительный мастер, сумевший в малых форматах своих работ запечатлеть многообразие простых вещей, возводя их к уровню эталона. Когда-то в начале творческого пути он сознательно предпочел графику живописи. Сделав самоограничение одним из важнейших модулей своего творческого метода, со временем ограничив и количество техник, в своих листах художник, как правило, использует пастель, соус, уголь.

Художнику свойственно созерцательное отношение к своему творчеству, что роднит его с любимыми им Борисовым-Мусатовым, Боннаром и Моранди. К одному и тому же мотиву он может возвращаться бесконечно, не стремясь к смене впечатлений.

Много лет художник пишет одни и те же холмы в окрестностях своего дома в Алепино. Цикл так и называется «Алепинские холмы». Вспоминаются чеканные слова Мандельштама «Где больше неба мне — там я бродить готов, / И ясная тоска меня не отпускает / От молодых ещё воронежских холмов / К всечеловеческим, ясным в Тоскане». Это именно всечеловеческий, вселенский пейзаж, условный, очищенный от каких-либо примет и эмоций, почти превращенный в формулу пейзажа.

В натюрмортах, интерьерах, изображениях города Жаворонков остается верным себе, строгим и точным минималистом с абсолютным слухом. Художник намеренно ограничивает количество техник, размеров листа, тем, а в последнее время и цвета, крайне скупой им пользуясь, в этой аскезе уплотняя и уточняя колорит. Отказаться от цвета совсем — интересная в рамках его творчества задача, которую он ставит перед собой в настоящее время.

Сергей Жаворонков, верный себе, не испытывавший искушения поддаться диктату современной арт-моды, идет своей, «нехоженой» тропой традиционного искусства.

Игорь Кислицын (1948), живописец, график, сценограф, иконописец

Если говорить о традициях, которые продолжает Кислицын, то, при всей очевидности почвенного начала и принадлежности к русской традиции — от древнерусского сакрального искусства до русского классического авангарда, — он опирается на богатейшее культурное наследие всего континента Евразии. Его работы отличает цельность сплава и очень личная «органика» стиля. Живопись автора всегда имеет некий сакральный ориентир, это всегда вопрос о Вечном из потока времени, всегда движение к «невидимому» граду, подобному Китежу или Беловодью, к небесной «пра-родине». Это отражается и в названиях циклов картин — «Небесный град», «Апокалипсис», «Черное солнце», «Красная Земля» и др. Подход художника к сакральной проблематике, однако, лишен иллюстративности и декларативности, далек от какой-либо схемы или стилизации канона, дурного эклектизма, смешения заведомо несовместимого (этой постмодернистской болезни вкуса).

В контексте живописи автор выстраивает личную «символографию» Духа. Пластические «иероглифы формы» существуют параллельно образно-фигуративному уровню картин. Представляя собой различные солярные знако-формы, они неожиданно внедряются в напластования письма, восходя, подобно звездам, лунам и иным светилам, в пространствах метафизических ландшафтов, предельно абстрактных, доведенных до степени условного знака. Прорези, контуры, иные начертания, подобно древнейшей стенописи, резко и метко процарапаны в толще многослойной красочной кладки. Своим вторжением взрезая статично застывшую картинную плоскость, они усиливают изображение, вносят дополнительные уровни символики и семантики.

Кислицын несомненно колорист, цвету отведена немалая роль — и как средству усиления образного воздействия картины на зрителя, и как носителю его идей. Автор уверенно и выразительно возделывает красочную поверхность, пользуясь многочисленными подкладками и лессировками; усложняя и уплотняя цветовые отношения, добивается

эффекта драгоценного мерцания. Это живопись, которая, безусловно, способна радовать не только дух, но и глаз.

Виктор Крапошин (1952), живописец

Виктор Крапошин — московский живописец близкий кругу неформального искусства 1960–70-х годов.

Как приверженец фигуративной живописи, ясной, предметной, с подробными деталями, он давно предпочел экзерсисам в области беспредметности тонкую многослойную лессировочную живопись, двигаясь в сторону реализма, реализма метафизического. Картины обманчиво идилличны, искусно написанный пейзажный фон кроток и умиротворен, напрямую отсылая к хорошо усвоенным урокам русской пейзажной школы. В этом мире нет тревожной босхианы раннего Свешникова, причудливой городской фантасмагории Владимира Пятницкого, но атмосфера присутствия иного, запредельного измерения пронизывает зрителя. На первый взгляд в картинах есть «история», но ее трудно рассказать. Художник не комментирует какие-то идеи в рамках картины, а подчиняет их живописной ткани произведения, оживляет их своим видением, иногда вовсе не рефлекируя и двигаясь интуитивно. Слегка деформируя формы, используя в композиции разные точки и углы зрения одновременно, художник выстраивает парадоксальный и многоплановый образ. Чтобы понять его метафизическую многозначность, зритель должен изменить ракурс «оптики», сделать его «антиномичным», отбросив логику и концепт. Минуя личину реальности, зритель вслед за художником проникает в ее сердцевину, попадая в измерение свободы, где Настоящее, включая Ушедшее и Будущее, становится единственно возможным местом При-Сутствия. Так, разбитое яйцо оказывается больше и сковородки, и яичницы, приготовленной из него, заключая в себе весь дом и весь быт, и всю круговерть жизни — от младенчества до исхода («Яйцо». 2019).

Константин Кузнецов (1944), живописец

Московский живописец Константин Кузнецов — представитель круга художников второй волны авангарда. Исключительно важной для него была фигура Михаила Врубеля, вслед за тем — Александра Головина, Виктора Борисова-Мусатова, Александра Иванова.

Работает художник чаще всего циклами, темы которых отражают течение мирового времени или посвящены природно-культурным топосам, архитектурно-парковым ансамблям, изобилуя цитатами (преимущественно архитектуры и скульптуры): античность, европейское Средневековье, Ренессанс, русский классицизм.

В восприятии художника художественные объекты не только памятники искусства, но и окружены оболочкой, или аурой, семантических напластований и позволяют зрителю «включиться» в эпоху, раскрывая для себя целый веер смыслов и ассоциаций. Художник, а вслед за ним и зритель ощущает себя в пространстве всемирной культуры. Времена года и отдельные месяцы, части суток являются для него воплощением цикличности и вневременности; ведь когда ты совладал со временем, ты — вне его.

Его картины можно рассматривать как опыт духовного, то есть в своей основе религиозного искусства. Кузнецов понимает религиозную направленность искусства как возможность наслоения, «просвечивания» историософских размышлений, культурных образов-знаков и трактовки природы как божественного творения. В полифоническом пространстве мерцающей мозаичности живописи Кузнецова, изысканной текучести живописных ритмов угадывается бесконечная метаморфоза форм и состояний, грезы земли, воды и воздуха о реальности чудесного и иллюзорности внешнего, эмпирического.

Ольга Рудакова (1951–2017), живописец

Родилась в семье художника Михаила Захаревича Рудакова.

Искусство Ольги Рудаковой — это сложный, неоднозначный и прекрасный рассказ о том, что́ она видела, как видела, что ее волновало и что она любила. Она жила в неповторимом, трагическом и одновременно очень светлом мире, очень предметном, полном

запахов, цвета и звуков. За очень редким исключением она никогда не стремилась написать что-либо отвлеченное, формальное или абстрактное в буквальном смысле.

Язык и стиль натюрмортов Ольги Рудаковой базируется на тонко разработанной пластической основе, на перекличке и пересечении живописных символов и универсальных смыслов. Натюрморты любимых ею Гриса, Жоржа Брака, Кузнецова, Сезанна, Михаила Соколова для нее были скорее азбукой жанра, но не образцами для подражания. Она нашла собственный художественный модуль натюрморта, драму цвета и чистую и абсолютную предметность предпочла сухой рациональной компоновке и натурному сходству. В последние годы черный цвет стал играть в работах Рудаковой подчеркнуто экспрессивную роль, усиливая и обостряя характер конструкции. Утолщенные контуры предметов, плотные черные сегменты живописного пространства производят впечатление сильной басовой партии в прозрачной и нежной общей гармонии.

Можно утверждать, что натюрморт для автора — жанр всеобъемлющий, неотъемлемый, универсальный. Это жанр-картина, жанр-мироздание, жанр-симфония, куда входят и элементы пейзажа, и намеки на автопортрет, и иносказательные коллизии быта-бытия, и завуалированные смыслы философской притчи.

Александр Русов (1966), архитектор, фотограф, живописец

Русов — представитель внешне камерной, «тихой», созерцательной живописи, которая в конце 1920-х и в 1930-е годы была свежим и новаторским явлением, придя на смену радикальным направлениям, и оборвалась по вынужденным причинам. Его постоянная тема — пейзаж города, образы его архитектуры и пространства. Нельзя точно сказать, это тридцатые, пятидесятые, может быть, какие-то иные годы, в которых и затерялся или, скорее, укрылся этот совсем не похожий на привычный мегаполис город, лишенный суеты, толп, шума. Напротив, он воспринимается как некий оазис покоя, где стены домов, трубы, краны, ремонтные вагончики, тополя и бездомные собаки живут в каком-то утопическом согласии всего со всем, в пространстве, не подверженном тлению, разрушению и перестройкам. Русов не ловец натуры и впечатлений, его не интересует документальность изображаемого или фиксация следов и состояний, «сиротская красота окраин», подобно мастерам группы «13». Путем тонкого абстрагирования, он преодолевает всякую сырую этюдность. Пейзаж принципиально переработан, воссоздан по памяти, иногда просто сочинен, избавлен от четкости топографической конкретики. Но при взгляде на эти небольшие холсты почти всегда возникает феномен дежавю, что, разумеется, связано не с узнаванием конкретного места, а с мгновенным и приятным, и проникновением в суть и дух этой живописи. Его пейзажи «недопроявлены», расплывчаты, колорит сгущенный и как бы «спекшийся», временами «фальковский», по своему метафоричен. Вслед за художником и вместе с ним мы вглядываемся в эту плотную, нагруженную живопись, таинственно намекающую на возможную Встречу, на приближение События, в пространстве за пределами искусства невозможного, только через живопись достижимого.

Валерий Сахатов (1947), живописец

Сахатов — художник, беспредметная живопись которого всегда сохраняет связь с органической природой на уровне визуальных контрапунктов. Композиционные структуры, колориты, фактуры имеют особое значение для этой утонченной декоративной живописи. В последние годы в творчестве художника появилось новое качество — абстрактный символизм. Речь идет о большой живописной серии «Портреты без сходства». Своей магической «недоосуществленностью», ускользающей и намеренной стертой изображением они напоминают старые иконы с утратами красочного слоя. Фантастическая масса цвета и световая пульсация, а также символический объем и легкий линейный силуэт создают игру энергий и живописных акцентов, сообщая портрету таинственную характеристику знака, метафорической формулы. Но, строго говоря, эти персонажи не действующие лица, а исполнители его художественных импровизаций, носители имманентных свойств его живописи. В цикле «Палитры» или «Зримая плоть» исходный

пластический сюжет вообще появляется без участия автора, хотя сама идея — авторская от начала до конца. Сахатов пользуется собственными палитрами и превращает их из средства производства в финальный продукт — живописный объект, ведь палитра имеет «родовую связь» с той живописью, которой художник занят изо дня в день. И портретные образы, и ковры (проект фонда «Марджани»), и «палитры» воссоздаются художником исключительно с помощью цвета, различных его вариаций и комбинаций. Метод Сахатова подразумевает тонкий сплав рефлексии с технологией, путь «постепенной внутренней реформы», оставаясь при этом всегда бескомпромиссным и верным себе самому.

Контрольные вопросы:

1. Назовите известные вам имена современных московских художников?
2. Охарактеризуйте творчество Валерия Бабина
3. Охарактеризуйте творчество Надежды Гайдук

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Современные российские предметные дизайнеры»

Общие сведения

52 Factory. Супруги Саша Браулов и Нася Коптева все делают вместе: пробовали себя в искусстве, занимались пленочной фотографией, а с 2014-го увлеклись предметным дизайном. Их самый знаковый проект — вечный календарь по заказу MoMA в Нью-Йорке. “Это был первый случай, когда они выпустили предмет по эскизам русских дизайнеров. Этот опыт позволил нам вырасти профессионально: мы оказались в системе, где клиент, производство и авторы находятся в разных точках мира, а тиражи измеряются тысячами”, — делятся Саша и Нася.

Андрей Будько. С 2011 по 2017 год был участником и сооснователем дизайн-лаборатории Estrorama, а затем начал сольную карьеру. Андрей решил придумать что-то русское, но не стереотипное — так появилась коллекция ковров. После московской SaloneSatellite войлочные ковры отправились в Милан, где их можно было увидеть весной 2019 года в павильоне с молодыми талантами на главной дизайнерской выставке Salone del Mobile.Milano, а осенью в универсаме Rinascente.

Ковры Carpet Like a Russian, одни из призеров SaloneSatellite в Москве в 2018 году.

Ковры из войлока украшены цифровой вышивкой плотностью 1–2 млн стежков на метр

Тарас Желтышев. Его стремительной карьере можно позавидовать. С дебюта на SaloneSatellite в Москве осенью 2018-го прошло чуть меньше года, а его предметы уже попали в экспозиции важных московских галерей, таких как Heritage и Mirra, и считаются коллекционным дизайном. Более того, у Тараса есть контракт с крупным российским производителем Mrs Ruby, и все, что он проектирует, входит в отдельную серию Mrs Ruby Collections. Биоморфные формы и анатомические детали, характерные для предметов Желтышева, — это влияние четырех лет, проведенных им в Медицинском университете Томска, и опыт работы лаборантом на кафедре биофизики.

Скамья Zu выпущена тиражом 12 экземпляров. По дизайну Тараса Желтышева для галереи Heritage.

Стол Altar, лимитированное издание. По дизайну Тараса Желтышева для галереи Heritage.

Дима Логинов. Наверное, самый скромный из российских предметных дизайнеров, но при этом самый плодовитый — за десять лет он разработал сорок коллекций для разных брендов, в основном европейских. Дима проектирует все: мебель, светильники, керамическую плитку, посуду и даже текстиль. При этом у него нет профильного образования (Логинов учился на парикмахера). “Я всегда хотел заниматься интерьерами, но

предметный дизайн так сильно увлек меня, что я посвятил ему всю свою жизнь”, — признается он. Его работы можно увидеть и купить в шоурумах по всему миру. “Разве что их нет в Северной Корее и нескольких странах Центральной Африки”, — шутит Логинов.

Металлическая ваза Present Perfect — дебют Логинова в коллекционном дизайне. Ваза выпущена тиражом 24 экземпляра и представлена в галерее Heritage.

Светильники Siren, Preciosa Lighting.

Ольга Энгель. Свой самый первый предмет Ольга Энгель сделала, когда училась в пятом классе, и это была не поделка для урока труда, а пуф. После школы она поступила в Московскую текстильную академию, а затем в “Детали”. “Когда я начала заниматься оформлением интерьеров, мне было проще спроектировать всю мебель, чем собирать обстановку из готовых предметов”, — признается она. Продолжив обучение в лондонской KLC, познакомилась с Марком Хамфри, у которого и проходила стажировку по предметному дизайну. Карьерный взлет Ольги начался в 2018-м с брюссельской выставки Collectible, где ее заметила галеристка Армель Сойер, с которой они сотрудничают до сих пор.

Дмитрий Самыгин. Учился на кафедре мебели МГХПА им. С. Г. Строганова и еще со второго курса начал работать вместе с отцом в его фирме. Был маляром, столяром, а затем стал проектировать мебель. Через несколько лет у Дмитрия появились свои проекты, заказчики и почерк. После участия в выставке в Париже попал в поле зрения компании Roche Bobois, с которой заключил контракт на коллекцию журнальных столиков.

Проект стула One Armchair по дизайну Дмитрия Самыгина.

Прикроватная тумбочка. Открытая нижняя часть предназначена для хранения книг. Эту тумбу Дмитрий Самыгин изготовил в 2017 году специально для детской комнаты в одном из своих проектов.

Vasmaconcept. Проект двух выпускников Строгановки — Ивана Басова и Семена Лавданского. Иван даже там преподавал, а практического опыта набирался в известных московских бюро, таких как “Арт-бюро 1/1” и Megre Interiors. Семен же “оттачивал мастерство” на столярном производстве своего отца. Название их бренда происходит от слова “басма” — это старинная русская техника тиснения узора на металле.

Фасады шкафа Branch сделаны из латуни и покрыты черной эмалью.

Стол Forest выставлялся на SaloneSatellite в 2018-м в Москве, а затем в Милане.

Delo Design. Это студия, мастерская и бренд мебели. В 2013 году Арсений Бродач основал компанию, которая занималась проектированием общественных пространств, затем открыл мастерскую и постепенно переключился с индивидуальных заказов на выпуск серийной продукции по собственным эскизам. В прошлом году у Delo Design открылся собственный шоурум в Санкт-Петербурге в Басковом переулке, 6. Сейчас в компании трудятся над созданием быстровозводимых домов, которые планируют комплектовать всем необходимым: посудой, текстилем, мебелью и аксессуарами.

Кресло “Каеф”, журнальный столик “Мегастолик” и модульный диван “Чилл”, все Delo Design.

Уличный стул “Кул”, Delo Design.

Lick my Brick. За ироничным названием скрываются графический дизайнер Аня Општейне и технарь Алексей Фищев. Аня — выпускница СПГХПА им. А. Л. Штиглица, а Алексей получил два высших образования в СПбГПУ. Питерский дуэт производит веселенький терраццо, описывает свою работу с юмором (загляните к ним на сайт!), но за качество отвечает. Весной этого года они делали столешницы для берлинских офисов компании Porsche и издательства Axel Springer. Сейчас работают над запуском собственного онлайн-магазина.

Универсальные столики-табуреты Lick my Brick из цветного терраццо.

PanelPanel. Это проект дизайнера Александра Малахова из Ростова-на-Дону. Прежде чем заняться выпуском арт-панелей, он с 2001 по 2016 год был соучредителем и арт-директором “Мануфактуры крафтовых дверей”. А в 2018-м создал бренд PanelPanel и стал

выпускать панели МДФ с рельефными геометричными узорами по мотивам работ художников-абстракционистов. Спустя два года это вылилось в целую серию для выставки “Динамические скульптуры”. Из-за пандемии выставка в Москве так и не прошла, но все экспонаты можно увидеть в виртуальном пространстве на сайте PanelPanel.

Работа “Структура XV”, созданная Александром Малаховым для выставки “Динамические скульптуры”.

Арт-панель из березовой фанеры “Структура VII”, дизайнер Александр Малахов, PanelPanel.

Скульптура “Структура IV” существует в единственном экземпляре.

Solid Water. Питерская компания с безотходным производством. “Мы запустились в 2014-м и через некоторое время поняли, что естественным путем пришли к концепции zero-waste. Сначала это была серия посуды Re из винных бутылок, которые нам поставляли рестораны, а позже мы придумали коллекцию сервировочных досок Freeze Slab с текстурой льда. Она получается за счет наплавления осколков стекла, которое остается от производства”. Весной этого года у Solid Water запустился свой интернет-магазин.

Коллекция стеклянной посуды Stone, Solid Water.

Supaform. У Максима Щербакова, основателя студии Supaform, богатый бэкграунд: скейтер, увлекавшийся стрит-артом, учился сначала в художественном училище на кафедре живописи, а затем поступил в СПГХПА им. А. Л. Штиглица. При этом предметным дизайнером себя не считает. “Я скорее художник с архитектурным образованием, больше мыслю образами, чем сухими просчетами и эргономикой”, — говорит он. Во время пандемии Щербаков размышлял о роли дизайна и искусства, когда на первый план выходит забота о здоровье и безопасности, и создал коллекцию мебели Fancy-Routine специально для выставки Sight Unseen Offsite.

Стул Shiny был придуман для выставки Collectible в Брюсселе.

Кресло из коллекции Normative спроектировано для Milan Design Week 2019.

the.DOT.home. Александра Фалиштынская возрождает российское льняное производство: она реанимировала две фабрики (одна из них — старинная Мануфактура Балина) и выращивает лен. Пандемия показала, что отказ от импорта был правильным решением. “Также мы стараемся хотя бы на локальном уровне не перепроизводить. Не множим коллекцию тканей за счет расширения палитры, а предлагаем индивидуально покрасить ее в любой цвет при заказе от пятидесяти погонных метров или добавить грязе- и водоотталкивающие пропитки”, — говорит Александра. В этом году у the.DOT.home появилось собственное пространство в Большом Афанасьевском переулке с офисом, складом и мастерской.

Жаккардовая скатерть, the.DOT.home.

Ширма выпущена тиражом 10 экземпляров и была представлена на выставке Cosmoscw в 2018 году.

Unika Møblär. Российская компания, выпускающая мебель со скандинавской эстетикой и философией. Ее главный дизайнер Сергей Гравчиков прошел долгий путь: промышленному дизайну он учился в УралГАХА, Строгановке и магистратуре Istituto Europeo di Design в Милане, где также год проработал в компании своего куратора Джеймса Лютера Idiom+. С Unika Møblär Сергей связан уже три года.

Прообразом для шкафа Kørmann Claude стала мебель по дизайну француза Клода Вассалья.

Барный стул Kata — самый компактный из серии стульев Unika Møblär.

Wishnya. Екатеринбургский Дмитрий Литц работал в строительной сфере, пока в 2011 году не решил найти себе другое занятие. Он много путешествовал, посещал выставки и неожиданно понял, что влюблен в предметный дизайн. Дмитрий даже готовился поступить в университет Алваро Аалто в Хельсинки, но так увлекся процессом созидания, что начал учиться на практике и в 2013 году основал свой собственный бренд Wishnya. Первое время

Литц и его небольшая команда делали вручную светильники из картона. Чтобы наладить их производство, им пришлось начать разбираться в видах картона и подобрать все комплектующие: патроны, зажимы, потолочные чаши. Спустя три года появилась супрематическая коллекция светильников из металла, которая теперь часто встречается в проектах российских интерьерных дизайнеров.

Светильник Orbis из коллекции Suprematic, Wishnya.

Светильники бренда Wishnya из коллекции Suprematic сделаны из стекла, керамики, меди, латуни и пористого алюминия.

Из сферы, круга, квадрата и треугольника можно собрать 144 разных светильника.

Один из первых светильников Wishnya, сделанных из картона. На этой форме плафона они экспериментировали с узорами. Сейчас он входит в серию Round коллекции Velvet.

Контрольные вопросы:

1. Назовите известные вам имена современных предметных дизайнеров?
2. Охарактеризуйте творчество Тараса Желтышева
3. Охарактеризуйте творчество Димы Логинова

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Современные российские дизайнеры интерьера»

Общие сведения

БЮРО N&G ANANIEV INTERIORS. Георгий и Надежда Ананьевны начали свою совместную деятельность в далеком 2002 году. Работает семейная пара в компании нескольких человек, с которым исправляются с задачами любого уровня сложности. Дизайнеры не любят клише, поэтому, работая с любыми стилистическими направлениями, все фильтруют посредством своего личного опыта и индивидуальных предпочтений клиента. Помимо этого, в 2017 году они открыли NG Gallery, где выставляют на всеобщее обозрение мебель собственного производства и оригинальные предметы искусства. На выставке представлены только те вещи, которые были отобраны собственноручно, поэтому прослеживается изысканность выбора и особый подход к подбору стиля.

ОЛИМПИАДА АРЕФЬЕВА. Человек, за плечами которого много лет обучений и окончание СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, поэтому изначально была отличная академическая база, взрастившая известного специалиста. Олимпиада всегда славилась тем, что тонко разбиралась в различных исторических направлениях, поэтому могла удивить смелыми решениями в своих работах. Портфолио пестрит как различными экспериментальными решениями, где применяются не совсем привычные глазу колористические сочетания, так и современными проектами. С 2007 года трудится над продвижением своей студии Well Done Interiors, при этом лично контролирует и ведет каждый проект, общается с заказчиками, поскольку привыкла к авторскому надзору до самой последней стадии завершения проекта.

«АРТ-БЮРО 1/1». Это совместный проект Ильи Климов и Елены Соловьевой, отличающийся от конкурентов тем, что дизайнеры следуют одному простому, но очень эффективному правилу – никогда не повторяться в своих работах. Это позволяет предоставлять каждому клиенту уникальный проект, причем не важно, насколько он был сложен в реализации. Специалисты берутся буквально за все, не ограничивая себя жилыми пространствами. В их портфолио есть и больших торговые площади, и бутики разных направлений, и различные уютные кафе и кофейни, и много чего прочего. Что еще отличает этих выпускников МГХПА им. С. Г. Строганова, так это очень тонкая работа с цветом и создание уникальной атмосферы в любых проектах, поскольку, как отмечают клиенты, всегда на выходе они получали жизнерадостный и оживленный проект.

БЮРО «АТМОСФЕРА». Основными действующими лицами являются Андрей Сидоркевич и Дмитрий Розов, которые отвечают за творческую часть работы, и Нина Целева

– ответственная за организационные вопросы. Бюро работает как с новыми стилистическими направлениями, так и с классическими жанрами, поэтому берется за любые проекты, даже за исторический фонд, где старается максимально сохранить оригинальные детали. Одной из главных отличительных черт этих ребят является их коммуникабельность, поскольку они всегда на связи и работают открыто, показывая заказчикам каждый этап работы, погружая их полностью в весь процесс.

БЮРО «АРХ.ПРЕДМЕТ». Старт работы студии состоялся в 2011 году под началом Олеси Ситниковой, которая придерживается правила достаточно эффективного проектирования. Каждый проект – это отдельная оригинальная идея и персональная работа с заказчиком, которому будут предоставлены на обозрение красочные визуализации и тонкие расчеты, позволяющие добиться поставленных задач. В портфолио автора есть много видовых квартир, где присутствует много интересных решений, сумевших сочетать в себе балансировку обширной панорамы и внутреннего интерьера. Кроме этого, Олеся уделяет большое внимание экологичности обстановки, что для нее не просто тренд, а образ жизни.

ARIANA AHMAD & TATIANA KARYAKINA BUREAU. Больше двенадцати лет работы вместе Ариана и Татьяна преподносят обществу основанный ими стиль, который они прозвали «интеллигентным минимализмом». Пара из архитектора и дизайнера любит комбинировать классику с современными технологиями, дополняя все это сложными фактурами и насыщенными цветовыми решениями. Причем девушки берутся не только за простые, но и за довольно сложные объекты, где нужно менять как интерьер, так и фасады, различные инженерные коммуникации и даже окружающий ландшафт. В общем, это универсальные специалисты, которые до конца контролируют выполнение всех работ даже после сдачи проекта, поскольку уверены, что заказчика не должна касаться рабочая рутина.

МАРИНА ВАТОЛИНА. Свою карьеру начала в далеких двухтысячных, занимаясь стилизацией съемки для интерьерных журналов. Привычка постоянно искать нестандартные решения и способность эффективно работать с разными направлениями стилей позволило выйти на свою дорогу развития, на которой в 2006 году была открыта “Мастерской интерьера Марии Ватолиной”. Мария начала самостоятельно заниматься оформлением домов и квартир, а также укрепила свою любовь к архитектуре двадцатого века, что стало видно по ее проектам, пропитанным эклектикой. Ей легко удается сочетать классику с современными решениями и даже добавлять туда восточные мотивы, что как бы не сильно сочетается между собой, однако в ее работах все отдельные элементы хитро сплетались в единую гармоничную концепцию.

ГУЛЯ ГАЛЕЕВА. А это выпускница МГХПА им. С. Г. Строганова и лондонской KLC School of Design. Такая академическая база позволяет автору качественно работать с масштабами, поэтому не удивительно, что в ее портфолио много больших квартир и домов, которые она оформила в уникальном стиле. Гуля любит добавлять в интерьер антиквариат и предметы искусства, для чего может достать редкие экземпляры, а также уникальные материалы с разных точек планеты. Также география работы дизайнера не ограничивается какой-то одной страной, поскольку заказы приходят со всего мира, поскольку многие ценят ее вкус и заботу, так как она всегда лично доводит все проекты до конца, контролируя каждый шаг.

МАРИНА ГАСЬКОВА. Это мастер на все руки, так как отлично справляется как с небольшими, так и масштабными объектами. Свой акцент делает на планировке, правильной эргономике и продуманности каждой детали интерьера. Также не скрывает свое пристрастие к обилию текстиля и к аксессуарам восточных мотивов. Испытывает равнодушие к необычным светильникам и к винтажным предметам. Ее кредо – интерьер должен быть отражением хозяина, а главный смысл ее работы – сделать заказчика счастливым.

ИРИНА ГЛИК. С 2003 года руководствует бюро «Геометрия». Заслужила большую популярность за счет разработки общественных проектов, хотя также занимается частными заказами. При этом работы у нее хватает как в России, так и во многих крупных европейских

городах. Ирина не отдает предпочтение какому-то одному стилистическому направлению, предпочитая экспериментировать как с современными трендами, так и с проверенными, классическими решениями.

ЮЛИЯ ГОЛАВСКАЯ. В 2010 году основала свое бюро и с первых работ зарекомендовала фирменный почерк, который открыл ей дорогу к последующим многочисленным заказам. Также Юлия открыла для себя и для всего мира собственную версию стиля mid-century modern – вкорененную ностальгию по советской архитектуре. Отсюда и винтажная мебель, и соответствующие декорации, да и множество работ в старом фонде, за которые автор с большим желанием берется и доводит до ума. Свое видение интерьера она сама называет «романтическим минимализмом», что многим стало по вкусу, так как он перекликается с классическими направлениями.

ЕЛЕНА ГОРЕНШТЕЙН. Очень щепетильно относится к мелочам, отдает предпочтение сложным и темным оттенкам, а также работает только с натуральными материалами. Нестандартные решения — это фирменный конек Елены, которая по-своему смотрит на пространство и спокойно может принять те решения, которые не ожидаешь увидеть в проекте вообще. Это выбор для тех, кто любит смелые эксперименты, минимализм в обстановке, эргономику пространства и достаточно радикальные решения в обустройстве интерьера.

ИРИНА ДЫМОВА.

Это тот человек, который внимательно выслушает, а уже потом выскажет свою точку зрения. Ирина любит детальный подход к делу и личный контроль всех процессов. Также замечена особая любовь к лепнине с старинным гобеленам, которые замечены были у нее во многих проектах. Автор умело делает современные, но с другой стороны театральные интерьеры, которые отлично вписываются как в жилое, так и в офисное пространство.

ЖЕНЯ ЖДАНОВА.

Любит тесный контакт с заказчиком, поскольку согласовывает каждую мелочь и добивается максимального качества от выполненного проекта. Любит идеальные результаты и не всегда соглашается на свободу выбора от клиентов, предпочитая разобраться с их предпочтениями, чтобы предоставить индивидуальный проект. Также не терпит типовые решения, поэтому все предпочитает делать на заказ, производит модификацию всего, что только можно и всегда играет с яркими цветами. Берет проекты исключительно с правом авторского надзора.

ИННА ЗАВЬЯЛОВА. Инна является жительницей России и Швейцарии, что позволяет ей делать заказы как на родине, так и по всей Европе. Также является создателем бюро AddBuro, специализирующегося на частных проектах, хотя было замечено и в оформлении общественных пространств. Автор любит респектабельные интерьеры с обилием декораций и с продуманной планировкой. Фирменная особенность – изготовление столярных изделий на заказ. В общем, ставка делается на роскошь, классические мотивы и презентабельный внешний вид.

ИРАКЛИЙ ЗАРИЯ. Дизайнер признается, что не отдает предпочтение каким-то определенным стилям, но любит наслоение эпох, отличного качества искусство, винтажную мебель оригинального исполнения и атмосферу роскоши. Также близка восточная тематика, что видно во многих его проектах, как и особое чувство цвета, поскольку автор любит играть буквально на грани с полутонами или даже уйти в эксперимент, смело распоряжаясь контрастами. В итоге, несмотря на все нетипичные решения, картина выглядит целостно и максимально гармонично, что уже оценили не только в России, но и за ее пределами.

АННА ЗИНЬКОВСКАЯ. Анна пришла в этот бизнес со смежной области – с промышленного дизайна, что сформировало в ней особое отношение к стилю. Дизайнер любит винтаж, авторскую мебель и классические направления, а также убеждена, что сделать качественный интерьер без привязки к архитектуре и истории постройки – это невозможно и бесполезно. Любит лично контролировать весь процесс работ, поэтому

берется только за те проекты, где убедится, что сможет самостоятельно проконтролировать все до конца.

КИРИЛЛ ИСТОМИН. За плечами Кирилла Parsons School of Design, поэтому не удивительно, что в итоге он основал бюро Kirill Istomin Interior Design & Decoration, которое специализируется на дворцовой роскоши, а также на современных решениях для интерьеров любых масштабов. Дизайнер предпочитает в своих работах видеть антиквариат и сделанные на заказ вещи, поскольку не любит готовых решений, а хочет все персонализировать и сделать уникальным. Особая способность – смешивание цветов и орнаментов, а также отличное чувство стиля в роли декоратора.

МИЯ КАРЛОВА. Призер AD Design Award умеет делать по-настоящему необычные и яркие проекты, но что самое интересное, умудряется все это сделать с достаточно скромным бюджетом. Мия работала как с общественными пространствами, так и с частными интерьерами, где она пытается идти путем своего видения. Предпочитает в своих работах видеть предметы искусства и любит живописные интерьеры, где на выбор заказчика могут быть как монохромные палитры, так и самые контрастные краски.

МАРИНА КУТУЗОВА. Марина со своей командой специализируется на создании современных интерьеров, которые отличаются сдержанным оформлением, но благодаря уникальному подбору мебели и произведений искусства обстановка становится визуально уникальной и сильно располагающей. Автор очень щепетильно относится к деталям, поскольку в них видит основу уникальности любого интерьера. В портфолио автора есть успешно завершённые общественные пространства и частные заказы, поэтому Марину можно смело назвать универсальным мастером, работающим со всеми объектами.

НАТЕЛЯ МАНКАЕВА. Любительница французского подхода предпочитает все настоящее, никакой имитации или подделок. Предпочтение отдает классическим стилям, которые у нее получаются максимально убедительными и правдоподобными. Однако работает и с современными направлениями, начиная с 2009 года. Основанное ею бюро «Декоратор N» готово взяться за любые по сложности объекты, но будет уделять им столько времени, сколько понадобится для достижения самого качественного результата. Ставка делается на столярные изделия, винтаж и коллекционную дизайнерскую мебель.

НАТАЛЬЯ МАСЛОВА. Основательница студии 3L Decor засветилась своим проектом на обложке AD Germany, что принесло ей узнаваемость и почесть, хотя и до этого ее работы вызывали уважение в кругу опытных специалистов в сфере дизайна. База из нескольких высших образований позволяет Наталье с разных ракурсов смотреть на ситуации, а ее опыт в международной сфере только способствует ее профессиональному развитию. Причем Наташа берется как за крупные объекты, так и, допустим, за небольшие квартиры, которые за короткий срок переделывает до неузнаваемости, не обрекая заказчиков тратить баснословные деньги или организовывать сложные ремонтные работы. Любит нетривиальные дизайнерские объекты, которые сочетает с функциональными вещами, что в итоге позволяет ей делать яркие и легкие интерьеры.

ТАТЬЯНА МИРОНОВА. Архитектор и дизайнер ведет активный светский образ жизни, а также предпочитает в своей работе все строить на основе строгой логики и практичности. Свободно работает с разными стилями, но все проекты имеют фирменный почерк, поскольку в нем узнаются светлые и свежие интерьеры с обязательным присутствием контрастных элементов. Также есть слабость к мебели традиционных форм, к различным узорам и к насыщению пространства разнообразными деталями. Что еще характерно для Татьяны, так это наличие в каждом проекте интересных по исполнению светильник классических и современных форм.

ЮЛИАННА НИКУЛИНА. Основала студию YNInterior, которая специализируется на создании минималистичных интерьеров с грамотно выстроенной геометрией. Особое внимание уделяется планировке, которую она считает самой главной в проекте. Автор не любит пестрые расцветки, отдавая предпочтение строгим цветам: серому, черному и белому.

Из материалов любит только натуральное — дерево, металл, камень и стекло. Стремится делать атмосферу для отдыха, для чего и создает монохромные интерьеры со спокойной обстановкой.

СЕРГЕЙ ОГУРЦОВ. Это тот человек, который досконально знает свое дело, поэтому всегда готов до мелочей разъяснить каждый свой совершенный шаг в том или ином проекте. Начиная свой путь с небольших квартир, где делал ставку на рациональном использовании свободного пространства. Сергей предпочитает современные стили и ищет такие варианты оформления, чтобы он с момента сдачи объекта всегда оставался актуальным. Также из особенностей подхода к делу можно отметить любовь к предметам интерьера от проверенных производителей.

ПРОЕКТ905. Архитекторы по образованию Алексей Дунаев и Марианна Запольская основали свое бюро в 2007 году. С тех пор они работают вместе, занимаясь реконструкцией старых зданий и оформлением интерьеров разных масштабов. Причем специалисты берутся как за самые маленькие объекты, допустим, за газетные киоски, так и за многоквартирные дома. Каждый объект доводят до качественного результата, используя скрупулезный подход и работая преимущественно в стиле минимализм. В итоге у них всегда получается создать уютную и функциональную обстановку, а также, что их отличает от остальных, это дружелюбное и открытое общение с клиентами.

Контрольные вопросы:

1. Назовите известные вам имена современных дизайнеров интерьера?
2. Охарактеризуйте дизайн Марины Ватолиной
3. Охарактеризуйте дизайн Гуле Галеевой

Практическое (семинарское) занятие № 9 **Тема: «Памятники Великой Отечественной Войне»**

Общие сведения

Великая Отечественная война стала одной из самых значимых тем в советском искусстве — литературе, живописи, кино. Портал «Культура.РФ» вспомнил самые важные скульптурные памятники, посвященные трагедии этого времени.

«Родина-мать зовет!» в Волгограде

Одна из самых высоких статуй в мире «Родина-мать зовет!» входит в скульптурный триптих вместе с монументами «Тыл — фронту» в Магнитогорске и «Воин-освободитель» в Трептов-парке в Берлине. Автором памятника был Евгений Вучетич, который создал фигуру женщины с поднятым над головой мечом. Сложнейшее строительство шло в период с 1959 по 1967 год. Для изготовления памятника понадобилось 5,5 тысячи тонн бетона и 2,4 тысячи тонн металлических конструкций. Внутри «Родина-мать» абсолютно полая, она состоит из отдельных камер-ячеек, в которых натянуты металлические тросы, поддерживающие каркас памятника. Высота грандиозного монумента — 85 метров, он занесен в Книгу рекордов Гиннеса как самая большая скульптура-статуя в мире на момент строительства памятника.

«Перекуем мечи на орала» в Москве

Статуи Евгения Вучетича «Перекуем мечи на орала», изображающие рабочего, который перековывает оружие в плуг, находятся в нескольких городах мира. Самая первая была установлена в 1957 году у Штаб-квартиры ООН в Нью-Йорке — это был подарок Штатам от Советского Союза в знак дружбы. Другие авторские копии памятника можно увидеть неподалеку от ЦДХ в Москве, в казахском городе Усть-Каменогорске и в Волгограде. Эта работа Евгения Вучетича получила признание не только в СССР, но и за его пределами: за нее он был награжден серебряной медалью Совета Мира и получил Гран-при на выставке в Брюсселе.

«Героическим защитникам Ленинграда» в Санкт-Петербурге

Проект монумента «Героическим защитникам Ленинграда» был разработан скульпторами и архитекторами, которые участвовали в обороне города, — Валентином Каменским, Сергеем Сперанским и Михаилом Аникушиным. Развернутая к одному из самых кровавых мест в истории битвы за Ленинград — Пулковским высотам, композиция состоит из 26 бронзовых скульптур защитников города (солдат, рабочих) и 48-метрового гранитного обелиска в центре. Здесь же расположен памятный зал «Блокада», отделенный разомкнутым кольцом, символизирующим прорыв фашистской обороны Ленинграда. Строился мемориал за счет добровольных пожертвований горожан.

«Защитникам советского Заполярья в годы Великой Отечественной войны» («Алеша») в Мурманске

Один из самых высоких российских памятников, 35-метровый мурманский «Алеша», был возведен в Мурманске в память о неизвестных воинах, отдавших жизнь за советское Заполярье. Памятник расположен на высокой сопке — 173 метра над уровнем моря, поэтому фигуру солдата в плаще с автоматом за плечом видно из любой точки города. Рядом с «Алешей» горит Вечный огонь и стоят два зенитных орудия. Авторы проекта — архитекторы Игорь Покровский и Исаак Бродский.

«Героям-панфиловцам» в Дубосеково

Мемориальный комплекс в Дубосеково, посвященный подвигу 28 воинов из дивизии генерал-майора Ивана Панфилова, состоит из шести 10-метровых скульптур: политрука, двух бойцов с гранатами и еще трех солдат. Перед скульптурной группой находится полоса бетонных плит — это символ рубежа, который немцы так и не смогли преодолеть. Авторами проекта монумента стали Николай Любимов, Алексей Постол, Владимир Федоров, Виталий Датюк, Юрий Кривущенко и Сергей Хаджибаронов.

Могила Неизвестного Солдата в Москве

В 1966 году в Александровском саду у Кремлевской стены был сооружен мемориал, посвященный Неизвестному Солдату. Здесь захоронен прах одного из погребенных в братской могиле воинов и каска времен Великой Отечественной войны. На гранитном надгробии высечена надпись «Имя твое неизвестно, подвиг твой бессмертен». С 8 мая 1967 года на монументе непрерывно горит Вечный огонь, который был зажжен от огня на Марсовом поле. Другая часть мемориала — бордовые порфирные блоки с изображением золотой звезды, в которых замурованы капсулы с землей из городов-героев (Ленинграда, Волгограда, Тулы и других).

Памятник воинам Уральского добровольческого танкового корпуса в Екатеринбурге

В 1943 году уральские рабочие снарядили на фронт целый танковый корпус с боевой техникой и вооружением — все это они создавали после рабочих смен. Добровольцы, вступившие в этот корпус, участвовали в битве на Курской дуге, а потом прошли по Украине, Польше, Германии и Чехословакии.

13-метровый монумент в честь этих воинов, открытый в 1962 году, создали скульпторы Владимир Друзин и Петр Сажин. На постаменте в виде танка стоит старый рабочий, который провожает молодого танкиста в бой. По бокам постамента размещены барельефы, изображающие подвиги уральцев в годы войны.

«Перемиловская высота» в Яхроме

Перемиловская высота была одним из важнейших мест в битве под Москвой, и именно там в 1966 году установили монумент в честь 25-летия этого сражения. На пьедестале — 13-метровая фигура бросившегося в атаку воина с автоматом в руке. Постамент украшают барельефы с изображением готовых к бою солдат. Монумент создали скульпторы Алексей Постол, Николай Любимов и Владимир Федоров. Рядом с памятником находится гранитный постамент.

Ржевский мемориал Советскому солдату в Тверской области. Мемориал возведен на месте сражений одной из самых кровопролитных битв Великой Отечественной войны. Здесь,

в ходе изматывающих боев в течение 14 месяцев с 8 января 1942 года по 31 марта 1943 года погибло, по разным данным, около миллиона советских солдат и сотни тысяч были ранены.

Величественный памятник, посвященный героям Ржевской битвы создан по проекту скульптора Андрея Коробцова и архитектора Константина Фомина. 25-метровая фигура солдата возвышается над коридором стальных плит на которых увековечены имена павших воинов.

На территории мемориального комплекса работает музейно-выставочный павильон.

Памятник «Воин-освободитель» в Берлине

8 мая 1949 года в берлинском Трептов-парке состоялось открытие монументального памятника «Воин-освободитель» работы Евгения Вучетича, ставшего заключительной частью скульптурного триптиха вместе с волгоградской «Родиной-матерью» и магнитогорским «Тыл — фронту». Советский скульптор создал бронзовую фигуру советского солдата с опущенным мечом в одной руке, поддерживающего спасенную немецкую девочку. В ногах у русского солдата — обломки свастики. Вероятнее всего, прототипом воина-освободителя могли послужить советские солдаты Николай Масалов и Трифон Лукьянович, которые действительно спасли немецких детей в ходе штурма Берлина. Внутри постамента памятника находится мемориальный зал, стены которого украшены мозаичными панно работы Анатолия Горпенко с изображением разных народов, возлагающих венки на могилы советских воинов.

Контрольные вопросы:

1. Назовите известные вам памятники Великой Отечественной Войне
2. Расскажите о мемориальном комплексе «Родина-мать зовет!» в Волгограде
3. Расскажите о Могиле Неизвестного Солдата в Москве

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Культура в информационнотехническом обществе: особенности инновационной модернизации»

Общие сведения

Развитие культуры в современном мире происходит, на наш взгляд, по двум основным векторам - модернистскому и постмодернистскому. Диалектика этих двух векторов развития разворачивается в новую триаду модификации культуры: паракультуру, транскультуру и метаобразование.

Мы исходим из того, что культура современного общества — это, прежде всего, единая органическая целостность. Она образует совокупность духовной сферы в науке, философии, искусстве, религии, тех своих элементах, в которых преимущественно происходит ее развитие в современном мире. Культура не должна быть единообразной, унифицированной, ей необходимо быть органичной, чтобы реализовать в полной мере заложенный в ней потенциал.

Для модерна характерна вера в обоснованность притязаний естественных наук на тотальное просвещение, он придает собственному проекту общества функциональный характер, а метафизические надежды человечества низводит до внутримировых утопий; достижением же постмодерна является критика сциентизма, функционализма и утопизма. Пониманию сущего, будь то личность или предмет, как отношения и функции, характерного для модернизма, постмодерное мышление противопоставляет примат эссенциального и энтелехиального образа бытия, зафиксированного во времени и пространстве единичности индивидуального бытия. Аксиоме модерна «функция определяет облик» противостоит постмодерная аксиома «идея определяет облик».

Характерные черты современной культуры выявляются, прежде всего, в культуре науки и знания, в сфере когнитивной репрезентации, то есть в той области, где культура становится

предметом в мышлении и познает саму себя через одну из своих форм - науку, непосредственно связанную с развитием технологий.

Отсюда наглядно прослеживается тот факт, что в условиях нарастания процессов социокультурной глобализации, технократическое мышление и технологические понятия во все большей степени определяют жизненный уклад и процесс самоидентификации людей в современном обществе. В результате процессов инновационной модернизации всех сфер социокультурной жизнедеятельности у ряда современных исследователей появляется тенденция рассматривать технику в качестве решающего фактора общественного и культурного развития.

При этом речь идет о научно-технической цивилизации, существенными чертами которой являются наука и техника, изучении принципиально новых жизненных условий, создаваемых этой цивилизацией.

Действительно, в современном мире техника во многом определяет бытие человека и общества. Это связано с тем, что в рамках цивилизации сущность техники изменяется, она отчуждается от сознания человека, превращаясь тем самым во вполне самостоятельный мир со своими собственными законами развития. Как отмечает В. Смирнов, "техника подчиняется неким своим законам и, соответственно, предъявляет свои требования. Поэтому любые попытки подчинить развитие техники аксиологическим нормам обречены на провал". По мнению японского философа Т. Имаичи, технология, подобно природе, "стала нашей новой средой обитания, имеющей свои собственные цели, которые независимы от человека, поскольку технология как среда, как бытийственная тотальность машинных образований, сама определяет свое направление развития". С точки зрения В. Налимова, «техника, будучи самостоятельной силой, не поддается контролю со стороны человека». Она существует сама по себе, - подчеркивает он, - не заботясь о состоянии человека, общества или Земли. Она, - здесь следует весьма характерное сравнение, - сравнима с инфекционным заболеванием - носители болезни тоже развиваются, не заботясь о своем пристанище". Самостоятельность техники подчеркивает и В. Розин: "Техника, - пишет он, - это самостоятельный мир, реальность. Техника противопоставляется природе, искусству, языку, всему живому, наконец, человеку".

Существует и оптимистическое направление в оценке роли и значения техники, к которому примыкают, в частности, немецкие мыслители Э. Капп и Ф. Дессауэр. Э. Капп считал технические устройства проекцией и развитием органов человека - рук, ног, пальцев, мышечной силы, зрения, слуха и пр. Если организм человека в принципе не порочен, не порочны и средства его имитации.

Ф. Дессауэр стремился обосновать гармонию человека и техники посредством объединения двух мифологем - христианской и прометеевской. И все же очевидно, что в современной цивилизации техника из функции, из механизма опредмечивания превратилась в субстанцию. Между нею и миром человека и культуры простерлись непреодолимые границы. Техника стала своего рода "вещью в себе", непознанным и непредсказуемым миром холодных механизмов, от работы которых зависят жизнь и благополучие человечества. По словам Ортеги-и-Гассета, теперь уже не орудие служит человеку, а наоборот, человек стал придатком машины, полностью зависимым от нее. "Если бы техника внезапно пришла в упадок, - говорит испанский философ, - сотни миллионов людей прекратили бы существование".

С этим утверждением невозможно не согласиться. Техника в новом своем качестве самостоятельной субстанции, является, наряду с информацией, важнейшим атрибутом современной цивилизации; она символизирует беспочвенность этой последней, ее оторванность от традиционного мира культуры. Сущностное понятие современной техники содержит в качестве основного элемента идею бесконечного развития, усовершенствования уже существующего.

Именно по этой причине инновации имеют культовое значение для современной цивилизации, олицетворяют все возрастающее ее могущество.

С изменением сущности техники связано принципиально иное взаимоотношение техники и природы. Если раньше техника служила средством возвышения человека над природным миром, выделения его из первоначального чисто природного состояния в состояние сверхприродное, но при этом техника оставалась в гармонии с природой и никоим образом не угрожала ее существованию, то в условиях современной цивилизации техника самым резким образом противопоставляется природе, притязает на тотальное господство над ней и, в конечном счете, угрожает самому ее существованию. Экологический кризис, ставший глобальной проблемой цивилизованного человечества, порожден именно развитием техники, тем, что техника стала вполне самостоятельной силой, не управляемой ничем иным, кроме своих собственных законов, которые, разумеется, не учитывают возможных последствий этого кризиса.

Природа все больше и больше вытесняется из человеческой жизни. На смену ей приходит искусственное, то есть та же техника. Как отмечает В.А. Кутырев, "с превращением техники из средства деятельности в субстанцию, создается особый, как бы идущий на смену культуре мир - Технос. Технос не просто сфера, наряду с другими (техносфера), а именно то, что начинает пронизывать все". Действительно, атмосфера жизни в современной цивилизации настолько пропитана техникой, что человек, оторванный от природного мира, превращается в своего рода механизм, функцию, в некое приложение к техническому пространству. Тот же В.А. Кутырев говорит о возникновении на нашей Земле "бтм" - бесприродного технического мира, искусственной абиотической реальности как новой среды обитания людей.

С другой стороны, техника базируется на знании, являясь, по М. Хайдеггеру, формой раскрытия, формой возможности проявления истины. Техника бросает вызов природе, грозя раскрытием ее законов. «Вместе с естественнонаучным экспериментом она вынуждает природу давать о себе знать каким-либо математически фиксируемым способом и при этом оставаться поддающейся обработке системой информации». Производство знания сродни техническому производству, так что иногда их нельзя отделить друг от друга. Обе формы производства знания — наука и техника — суть способы высвобождения того, что раньше было скрыто. По своему характеру эти способы бывают разными. Знание и техника могут, как бросать вызов природе, так и бережно обходиться с ней. Технику своего времени М. Хайдеггер расценивает, прежде всего, как некое подспорье, как провоцирующую по отношению к человеку установку природы, чтобы использовать ее (природу) в качестве гаранта постоянного удовлетворения целей человека.

Символ М. Хайдеггера — это машина, производящая и аккумулирующая энергию. В бесцеремонном обращении техники с природой ему виделась опасность ускользания истины от человека и природе, потому что в этом случае истина предстала бы только как подспорье, как инструмент человека, но никак не в полноте того, что она есть. Это может способствовать утверждению мнения, что все, что есть, и любая истина существуют только благодаря технической власти человека. В мире, полностью пронизанном техникой, человек во всем, что он встречает, наталкивается опять же на самого себя, то есть — в редуцированной форме — на то, чем он может быть, а именно - «на человека, бросающего вызов природе, на Великого Творца мира».

Модерн и, в частности, абстрактное искусство обнаруживают родство с хайдеггеровским определением техники как возможности проявления, обнаружения, раскрытия. Современное искусство стремится создать нечто новое, доселе не виданное, а не только представить в совершенстве прекрасный образ. Абстрактное искусство, полностью расставаясь с предметом, становится чистым проявлением мысли в сфере видимого.

В связи с данной концепцией раскрытия действительности благодаря возможности ее проявления в технике и искусстве возникают два вопроса. «Соразмерно ли понимание

истины — как выявления прежде сокрытого — теории истины вообще, и в состоянии ли человек в заполненном техникой мире жить только техническими явлениями?». Хайдеггеровская техническая теория истины знает только «просветы», проблески последней, рассеивание тьмы в момент проявления прежде скрытого. Если техника и культура пробивают просветы в закрытости мира, стремясь сквозь них проникнуть в его сердцевину и, тем самым, познать его истину, то это означает, что предметам по их природе присуще собственное духовное содержание. То, что Макс Шелер назвал познаваемостью мира, основывается на том утверждении, что мир в своих истоках и в самой сущности своей имеет структуру, что он создан как нечто познанное и поэтому таит в себе мудрость, в которой был создан. Мы же в состоянии познавать его только в том случае, если мы как бы вновь познаем то, что уже есть в мире. Если бы мы в своем познании не могли вновь воспринять того, что уже дано нам в мире интеллигибельной субстанции, то наше познание никогда не смогло бы выйти за границы чистой предметности.

Важным нам представляется вопрос о бытии человека в новом информационно-техническом мире. В этой связи следует упомянуть, прежде всего, о так называемой постиндустриальной парадигме, которая в первую очередь предполагает примат человека, его сознания в системе источников саморазвития общества. Согласно этой парадигме, утверждение: "сознание определяет бытие" - столь же правомерно, как и обратная аксиома. Происходит отрицание вульгарно-материалистической доктрины, превращающей человека в винтик, придаток саморазвивающейся гигантской машинной системы. Человек, согласно такому подходу, является демиургом, творцом своего настоящего и будущего.

Не следует забывать, что переход к этому постиндустриальному обществу, представляющему из себя квинтэссенцию гуманизма, может быть осуществлен как раз благодаря тем новым возможностям созидания жизненного пространства, которые открываются вследствие наступления эпохи информационно-технической цивилизации.

Здесь перед нами выступает явное противоречие. С одной стороны, информационно-техническое общество вроде бы обеспечивает все условия для торжества гуманизма, однако с другой стороны, именно внутри этого общества и именно благодаря его наступлению, наблюдается невиданный доселе крах гуманизма, выхолащивание из человека его духовных инстинктов. Подкрепим данный тезис несколькими цитатами.

Так, по словам американского исследователя Д. Ланира, одного из пионеров концепции виртуальной реальности "никогда прежде... антигуманистические тенденции не проявлялись в таких грандиозных масштабах, как сейчас". По мнению Т.Е. Савицкой, "на пороге третьего тысячелетия человечество - на грани антропологической катастрофы". А. Титоренко одной из глобальных опасностей, существующих в современном мире, считает кризис человека.

Эти своего рода диагнозы, перечень которых можно продолжить, напрямую связаны с новой информационно-технической средой обитания человека и вообще с сущностью современной цивилизации, в которой человек все более и более утрачивает метафизические опоры своего существования, все в большей степени отчуждается от мира духовной культуры. В сознании современного человека материальные ценности превалируют над духовными, что, однако, может не осознаваться самим человеком, поскольку материальные ценности, даже находясь в подсознании человека, будут все же определять его поведение. Именно так обстоит дело, по мнению Э. Фромма, который полагает, что гуманистические и религиозные ценности, такие как индивидуальность, сострадание, любовь, ответственность, милосердие воспринимаются многими как проявление идеологии и потому они не оказывают реального воздействия на мотивацию человеческого поведения. Вместе с тем бессознательные ценности - собственность, потребление, общественное положение, развлечения - служат непосредственными мотивами поведения большинства людей.

Контрольные вопросы:

1. Что такое паракультура?

2. Что такое транскультура?

3. Назовите характерные черты современной культуры?

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: Тул ГУ, 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-](https://ruslan-neo.tsu.tula.ru/pwb/detail?db=BOOKS&id=RU%5CTSU%5CBOOKS%5C71422)

[neo.tsu.tula.ru/pwb/detail?db=BOOKS&id=RU%5CTSU%5CBOOKS%5C71422](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. — (Высш.проф.образование) .— Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-7695-2663-7 .- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5396+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

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/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

3. **Бенуа, А.Н.** Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
4. **Арсланов, В.Г.** История западного искусствознания XX века : учеб.пособие для вузов / В.Г.Арсланов .— М. : Академический Проект, 2003 .— 768с. : ил. — (Gaudeamus) .— ISBN 5-8291-0209-9.- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
5. **Константинова, С.С.** История декоративно-прикладного искусства : конспект лекций / С.С.Константинова .— Ростов-н/Д : Феникс, 2004 .— 192с.— ISBN 5-222-05223-0. - Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
6. **Дормидонтова, В.В.** История садово-парковых стилей : учеб.пособие / В.В.Дормидонтова .— М. : Архитектура-С, 2004 .— 208с. : ил. — Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-9647-0016-0. — Режим доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
7. **Королева, С. В.** Моральные аспекты в современном искусстве и дизайне / С. В. Королева, Д. А. Черенкова, Е. М. Чернова. Дизайн XXI века : V Всероссийская научно-практическая интернет-конференция с международным участием, 12-16 апреля 2021 г. / Тульский государственный университет, Институт горного дела и строительства, Кафедра "Городское строительство, архитектура и дизайн". Тула, 2021. - С. 230-233. - Режим доступа: <https://ruslan-neo.tsu.tula.ru/pwb/detail?db=PUBLICATION&id=RU%5CTSU%5CPUBLICATION%5C26279>
8. **Королева, С. В.** Теоретические методологические основы изучения дизайна и искусства интерьера : Четвертая Международная заочная научно-практическая интернет-конференция. Вып. 4 / ТулГУ.Тула : Изд-во ТулГУ, 2015. - 246 с. : ил. ISBN 978-5-7679-3180-4. - Режим доступа: <https://ruslan-neo.tsu.tula.ru/pwb/?cq=rec.id%3D%22RU%5C%5CTSU%5C%5CBOOKS%5C%5C69194%22>
9. **Королева, С. В.** Визуальные и оптические иллюзии в искусстве. История и современность / С. В. Королева. Теоретические методологические основы изучения дизайна и искусства интерьера : Четвертая Международная заочная научно-практическая интернет-конференция. Вып. 4 / ТулГУ. Тула, 2015. - С. 159-164. ISBN 978-5-7679-3180-4. - Режим доступа: <https://ruslan-neo.tsu.tula.ru/pwb/detail?db=PUBLICATION&id=RU%5CTSU%5CPUBLICATION%5C17298>
10. **Королева, С. В.** Преемственность опыта декорирования интерьеров Древнего Рима в стилистической отделке современных помещений / С. В. Королева. Теоретические методологические основы изучения дизайна и искусства интерьера : Четвертая Международная заочная научно-практическая интернет-конференция. Вып. 4 / ТулГУ. Тула, 2015.- С. 191-197. ISBN 978-5-7679-3180-4. - Режим доступа:

<https://ruslan->

neo.tsu.tula.ru/pwb/detail?db=PUBLICATION&id=RU%5CTSU%5CPUBLICATION%5C17300

11. **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>
12. **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>
13. **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>
14. **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>
15. **Королева, С. В.** Целевые установки дизайн-проектирования в высшей школе / С. В. Королева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2009 .— Вып. 1 / редкол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 172-179 .— ISSN 2071-6141 .— Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+11+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

Периодические издания

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

Интернет-ресурсы:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>

<https://rusmuseum.ru/>

<https://tmii-tula.ru/>

<http://artyx.ru/>-портал «Искусство. Всеобщая теория искусств»

<https://www.tretyakovgallery.ru/>

<http://www.worldarthistory.com/>

<http://bibliotekar.ru/>

http://polisd.ru/history_of_art.htm- портал «Искусство. История искусства»

<http://www.iterra.org.ua/khudozhniki-istorija-iskusstva/>

http://www.google.ru/Top/World/Russian/Искусство/История_искусства/
<https://tsutula.bibliotech.ru/Account/OpenID>
<http://library.tsu.tula.ru/ellibraries/>

Методические указания к практическим занятиям

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