

УДК 73/76
ББК 85.1
Я 47

Рецензенты:

Кафедра литературы и искусства
Санкт-Петербургской академии театрального искусства
(зав. кафедрой профессор *Ю.Н. Чирва*);
д-р искусств, наук, проф. *П.А. Кудин*
(кафедра живописи РГПУ им. А.И.Герцена)

Яковлева Н.А.

Я47 Практикум по истории изобразительного искусства:
Учебно-методическое пособие / Н.А. Яковлева, Т.П. Чаговец,
Т.Ю. Дегтярева. Под ред. Н.А. Яковлевой. — М.: Высш. шк.,
2004. — 319 с: ил.

ISBN 5-06-004512-9

Учебное пособие поможет студенту овладеть основными приемами работы с художественным произведением. В книге также даны рекомендации по проведению семинаров по истории изобразительного искусства, по формированию методического фонда специалиста, по организации системы контроля и проверки полученных знаний. Пособие содержит полную программу семинарских и аудиторных занятий по всей истории изобразительного искусства и архитектуры, включая задания, перечень основных памятников, литературу, методические указания для самостоятельной работы.

Для студентов и преподавателей педагогических вузов.

УДК
73/76
ББК
85.1

ISBN 5-06-004512-9
школа», 2004

© ФГУП «Издательство «Высшая

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

Оглавление

От авторов	5
Введение	7
I. Конспект лекций по истории искусства	9
II. Семинары по истории изобразительного искусства	12
1. Музейные занятия	12
2. Аудиторные семинары.....	27
3. Музейно-архитектурный практикум	35
4. Репликация как метод сотворческого восприятия искусства 44	
5. Занятия в компьютерном классе.....	45
III. Система контроля и проверки полученных знаний	49
1. Традиционные формы контроля: экзамен, зачет, коллоквиум 50	
2. Рейтинговая система зачета	53
3. Нетрадиционные формы контроля знаний.....	54
IV.	У
чебно-исследовательская работа по теории и истории изобразительного искусства	70
1. Курсовая работа	70
2. Выпускная квалификационная работа.....	92
V. Формирование методического фонда специалиста	101
1. Самостоятельная работа с книгой	101
2. Рабочая картотека	102
3. Синхронистические таблицы.....	116
4. Домашняя библиотечка и коллекция иллюстраций	118
VI. Семинарий	121
Методические рекомендации	121
Искусство Древнего мира (Египет, Греция, Рим)	140
Искусство Средневековья (Византия, Западная Европа, Древняя Русь).....	151
Возрождение (Западная Европа).....	164
Искусство Западной Европы XV11 века (Фландрия, Италия, Франция, Голландия, Испания)	176
Искусство XVIII века (Западная Европа, Россия).....	190
Искусство XIX века (Западная Европа, Россия)	205
Искусство XX века	225
Современная художественная жизнь	245

Приложения	251
1. Литература	251
2. Словарь терминов	254
3. Список памятников для картотеки	256
4. Вопросы для самоконтроля и размышлений	269
5. Вариант контрольного теста по истории искусства XVIII — первой половины XIX в.	300
6. Зачетный семинар по истории искусства Древнего мира ...	300
7. Итоговый семинар «Храм в культуре Средневековья. Христианский мир»	304
8. Образец отношения в музей 317	
9. Архивная выписка	317
10. Образец титульного листа курсовой и выпускной квалификационной работы по истории искусства	318
11. Памятка заочнику	319

От авторов

Вы поступили на первый курс и вам предстоит изучение истории искусства? Поздравляем вас. И не только с успешной сдачей вступительных экзаменов: вам предстоит начать занятия по одной из самых увлекательных дисциплин в системе подготовки будущего педагога. Честно говоря, мы ввели бы историю искусства на всех факультетах педагогического вуза — столь велик ее познавательный и воспитательный потенциал. Подумайте сами: искусство — это особый способ познания мира и самопознания человека, в отличие от науки не разрывающий предмет освоения на части, не умерщвляющий его. И изучать искусство следует тоже по-особому, не анатомируя художественное произведение, не забывая о том, что и в процессе художественного творчества и в процессе активного — сотворческого восприятия участвуют сердце и душа человека. Собственно анализ — это лишь часть процесса изучения искусства, хотя и достаточно значимая для профессионала. Нет, конечно, можно изучать искусство исключительно аналитически, используя скальпель логического познания. Это ведь тоже увлекательное занятие — анатомия бабочки, когда крылья — отдельно, усики — отдельно, что там еще — внутренние органы? И такой подход необходим профессионалам. Но сумеете ли вы после этого сложить все части сызнова и сделать так, чтобы бабочка взлетела? А ведь вы — будущий учитель, и учить будете не анатомии — любви к живому, умению видеть красоту, способности понимать искусство и жизнь с помощью искусства, а главное — творчеству. Правильной работе с художественным произведением — а как ни говорите, оно являет собой единственную реалию искусства, все остальное — «надстройку»! — посвящены важнейшие разделы нашего Практикума.

Работая над пособием, мы все время помнили о том, что оно адресовано будущему Учителю и Воспитателю. Помнили, что каждая дисциплина в педвузе, каждая лекция, каждое практическое занятие — это прообраз, учебный образец, с помощью которого вы будете овладевать своей будущей профессией. Поэтому вам необходимо уметь видеть «внутреннюю механику» — построение каждой лекции и практического занятия. Потому мы включили разделы, в которых характеризуется типология лекций и практи-

Музейные семинары имеют свою специфику: в их ходе студенты не только учатся воспринимать, понимать, истолковывать художественное произведение в общении с оригиналом, но и приобретают профессиональное умение общаться с аудиторией, организовывать внимание группы, включать в активную работу всех участников. На этих занятиях оттачиваются ораторское мастерство, навыки ведения профессиональной дискуссии с аргументацией своей точки зрения. Эти же профессиональные качества отрабатываются и в аудиторных условиях, но в отличие от музейной среды, где экспозиция диктует свой жанр занятий, в аудитории организуются занятия особого плана, как правило, итогового характера. Здесь же студенты учатся работать с использованием средств ТСО. На I и II курсах аудиторные занятия проводятся от одного до трех раз в семестр, на III и IV курсах их количество увеличивается, что обусловлено подготовкой к педагогической практике*.

Имеют свои собственные задачи и музейные практикумы, осуществляемые перед педагогической практикой.

В целом обучение в музее и аудитории носит многоступенчатый характер: от истолкования одного произведения (I курс) — к сравнительному анализу (II курс), к монографической экскурсии (III курс), и только после этого к проблемной или обзорной (второй семестр III курса).

Практические занятия по истории искусства сочетаются с выполнением теоретических работ: курсовой и квалификационной выпускной работами. В них студент синтезирует полученные знания и умения, демонстрируя свою творческую индивидуальность в разрешении профессиональных проблем.

Работе с произведением искусства посвящена вторая часть нашего пособия — Семинарий.

Пособие включает также рекомендации по подготовке к музейной искусствоведческой — местной и выездной — практикам.

Охарактеризовав типы заданий, перейдем к тому, как готовиться к ним.

Более подробно см.: *Яковлева Н.А.* Введение // Семинарий по истории искусства. СПб., 1999. С. 3—14.

I. Конспект лекций
по истории искусства

Давно прошли те времена, когда лекция была основной формой информации в процессе обучения в вузе, так что студенты лихорадочно записывали все, что сообщал преподаватель, сверяли и переписывали конспекты.

Не говоря уж о том, что издано и издается огромное количество книг по всем областям знания, компьютерные технологии и особенно Интернет способны удовлетворить жажду практически в любой информации.

Так стоит ли теперь посещать лекции? Как бывшие студенты и нынешние педагоги, с полной искренностью вам скажем: стоит, хотя бы из чисто конъюнктурных соображений.

Начнем однако с того, что лучшие педагоги, настоящие ученые, на лекциях введут вас в курс самых последних и наиболее интересных новинок в изучаемой области, акцентируют самые важные проблемы курса, разъяснят самые сложные. Да и вообще, пообщаться с умным и интересным человеком всегда полезно — тем более что такое общение идет не только на уровне вербальном — словесном и даже не только в сфере рациональной, но и на уровне неосознаваемого психического.

Для студентов педвуза посещение лекции хорошего педагога — это вдвойне полезная вещь: вы, даже не ставя перед собой такую задачу, обучаетесь с «голоса», по системе «делай, как я». Не осознавая того, вы учитесь выстраивать материал, адаптировать его, усваиваете систему общения с аудиторией, множество приемов удержания внимания, ритмической организации процесса «выдачи информации», даже интонации, способные активизировать или успокоить слушателей.

Существуют и конъюнктурные соображения: на лекции вы узнаете, грубо говоря, что сам преподаватель знает лучше всего, что он считает самым важным и потому будет обязательно спрашивать на экзамене.

Стоит ли в таком случае записывать лекции?

Еще раз повторим — стоит, потому что ваши записи должны стать той канвой, по которой потом вы будете «вышивать» всю

оставшуюся жизнь, обогащая свои представления и уточняя понятия. Поэтому рекомендуем не экономить бумагу для записи лекций — эта экономия обернется убытком, когда придется переписывать и переделывать конспект, а главное, большими потерями времени. Прислушайтесь к нашему совету: пишите только на правой стороне разворота, оставив левую для пополнения записей при самостоятельной работе с книгами.

Сами записи нужно делать грамотно, учитывая, что они во многом зависят от типа, или жанра, лекции.

Лекции по истории искусства отличаются жанровым разнообразием: концептуальные (где раскрываются закономерности художественного процесса), «панорамные» (где дается широкий временной срез художественного процесса), монографические (посвященные творчеству одного художника), сравнительно-исторические (где предлагается сопоставительный анализ различных типов искусства: Востока и Запада, зарубежного и отечественного) и др.

Структуры лекционных курсов дневного и заочного отделений различны. Студенты дневного отделения имеют возможность, слушая лекционный курс, параллельно расширять представление об изучаемом явлении на практических занятиях. Заочники же, в основном учась самостоятельно, слушают лекции установочного и концептуально-итогового характера.

Очень часто студент стремится записать не разбирая все то, что говорит преподаватель на лекции. Не успевая за ним, он оставляет в конспекте «обрывки лекции», что, конечно, не способствует усвоению материала.

Осмысленная запись — это тезисы и основные идеи прослушанной темы. Сначала следует записать тему лекции, ее план, если педагог его предлагает, если нет — то выделить разделы по ходу записи, зафиксировать основные положения, не забывая отметить аргументы и факты, подтверждающие их. Не стоит надеяться на то, что потом можно посмотреть в книге точные данные, т. е. название, автора и дату создания тех произведений, которые упоминались или демонстрировались на лекции. Если вы этого не сделали, установите факты по иным источникам и обязательно дополните текст. На лекциях, как правило, сообщается литература по теме. Запишите эти сведения на полях тетради, которые мы рекомендуем делать широкими, для того чтобы пополнить этот список в дальнейшем, после работы в библиотеке. Поля вам нужны еще и для того, чтобы отметить возникшие у вас во время лекции вопросы, которые вы потом зададите лектору или разрешите интересующую вас проблему в результате самостоятельной работы с книгой.

На лекциях вы можете услышать понятия или термины, смысл которых преподаватель подробно не раскрывал, считая их известными. Не откладывайте раскрытия смысла термина, запишите на полях незнакомое слово, с тем чтобы сделать еще одну карточку для терминологической картотеки.

Вы обучаетесь на художественном факультете, поэтому привыкайте рисовать на лекциях: сделанный вами набросок общего вида здания, плана или композиционной схемы произведения поможет лучше запомнить увиденное. Если на лекции демонстрируются схемы или таблицы, их желательно точно воспроизвести в конспекте.

Еще один совет — для особенно заинтересованных и старательных студентов: готовьтесь к лекционному курсу заранее по методическим разработкам или рекомендациям искусствоведа — подберите литературу по изучаемому разделу, просмотрите ее, обращая особое внимание на визуальный ряд. На лекциях не всегда есть возможность показать большое количество иллюстративного материала, поэтому названные произведения, эскизы и планы лучше держать в памяти, чтобы воспринимать концепцию лектора более осмысленно.

Если вы пропустили лекцию, не спешите делать ксерокопию конспекта лучшего студента, проработайте тему самостоятельно, в этом случае материал будет усвоен более качественно.

Особенно важны записи лекций для заочников.

На установочной лекции постарайтесь точно записать следующее:

- структуру предлагаемого курса (основные его разделы и их последовательность);
- рекомендуемую литературу;
- основные идеи курса;
- разъяснения особенно сложных разделов;
- рекомендации к самостоятельной работе.

На лекции итоговой, обобщающей особенно важно записать выводы, которые делает лектор, и советы относительно предстоящего зачета или экзамена.

Для удобства использования всю информацию можно записывать на карточки, о которых вы прочитаете ниже.

II. Семинары по истории изобразительного искусства

1. Музейные занятия

Семинарами обычно называют групповые практические занятия в вузе. Они могут проходить в форме собеседования, когда вся группа готовится к нему по определенной заранее теме, в форме докладов с последующим обсуждением и т. д. Мы считаем, что в педагогическом вузе наиболее профессионально эффективны те из них, которые являются прообразом будущих профессиональных педагогических действий нашего студента, а именно:

— доклад в форме лекции с последующим обсуждением (на практических аудиторных занятиях);

— выступление в роли преподавателя по одной из тем с привлечением к работе всей группы (на так называемых лабораторных занятиях в музее или в архитектурной среде).

Вторая из названных форм особенно важна еще и потому, что непосредственное общение с оригиналом — картиной, скульптурой или графическим произведением — ничем заменить невозможно. Даже самая лучшая репродукция, даже голографическое — объемное — воспроизведение скульптуры, так же как и видеокомпьютерный вариант репродуцирования, по воздействию на душу человека с оригиналом несопоставим. Поэтому и начнем мы свой разговор с музейных занятий.

К сожалению, только в Петербурге музейные семинары могут занимать до 80% времени, отводимого на практические занятия по истории искусства: от факультета изобразительного искусства РГПУ им. А.И. Герцена до Русского музея 12—15 минут пешей ходьбы, до Эрмитажа — 15—18. Не использовать такие возможности было бы непоправимой ошибкой. Даже в Москве местоположение аналогичного факультета делает такие занятия исключительной, а не обыденной формой работы.

В периферийных вузах — другая беда: местные музеи, конечно же, не располагают собраниями, которые могли бы в полной

мере обеспечить все разделы учебной программы. Однако еще раз подчеркнем: следует использовать малейшие возможности общения с оригинальными произведениями искусства. Ведь и русская изба, и старое полотенце, и картина второстепенного голландского или французского мастера достойны того, чтобы заняться ими как полноценными артефактами.

Однако естественно, что пропорциональное соотношение часов, отводимых на музейные и аудиторные семинары по истории искусства, самым решительным образом зависит от местных условий. Чем меньше возможности вести занятия в художественной среде, тем большее значение приобретают аудиторные семинары. При их организации и в процессе подготовки вы можете использовать материалы нашего Семинария, естественно, адаптируя их к местным условиям.

Однако и в Петербурге аудиторные занятия представляют собой важную часть профессиональной подготовки педагога на материале истории искусства.

Во-первых, слишком много шедевров искусства находится за пределами петербургских собраний — в Париже и Москве, Вашингтоне и Берлине, не говоря уж о Греции, Италии, Египте и т. д.

Во-вторых, будущий учитель должен научиться разным формам классных занятий по истории искусства, использованию обычной школьной доски, всевозможных наглядных пособий — от словарных карточек, всяческого раздаточного материала, синхронистических таблиц до слайдов и звукозаписи, видеокomпьютерных технологий. Разумеется, на специальных дисциплинах студенты обучаются обращению с техникой — в основном «когда какую кнопку нажать». Но этого учителю далеко не достаточно, да это и не главное. Важнее научить человека оптимальному использованию всех этих средств для достижения тех целей, которые он перед собой поставит.

Наверное, каждому из вас приходилось испытать удивление в залах музея, когда вы не «узнавали» подлинник картины или скульптуры, предварительно составив о них представление по репродукции. Не случайно ценители искусств стремятся увидеть сами произведения, понимая, что даже факсимильное воспроизведение не передает того, чем обладает оригинал, — его живое тепло, чувство сопричастности творчеству, возникающее в контакте с ним.

При первом разглядывании, например, живописного холста, вы, постигая содержание художественного образа, не сразу будете воспринимать все тонкости фактурного решения, особенности мерцания красочной поверхности. Для этого нужно время. Чтобы ощу-

тить многообразие смысловых оттенков работы мастера, ее необходимо видеть в разном освещении, так как впечатление будет меняться в зависимости от источника света. Вспомним случай из практики музейных встреч. Живописный холст «Пейзаж с Полифемом» Н. Пуссена в Эрмитаже висит у окна, и зрители могут рассматривать идеально прекрасный мир картины и при ярком солнечном свете, и в петербургскую влажно-сумеречную погоду, и когда зажигается теплый свет хрустальных люстр. И тогда в природе полотна Н. Пуссена соответственно то сияющий полдень, то сумерки, то таинственно неопределенное состояние дня.

Автор этих строк однажды услышала интересный диалог у этого произведения Н. Пуссена. Девушка и юноша находились в зале во второй половине дня, когда уже успели погасить свет, а за окном была хмурая погода. «Смотри, какая гроза!» — сказала она, потянув своего спутника к «Пейзажу с Полифемом». Невольно оглянувшись и посмотрев на работу Н. Пуссена, я убедилась в точности ощущения зрительницы.

Однажды сильное эмоциональное переживание колористического строя этой картины французского классициста помогло мне с необычайной остротой ощутить духовно-пластическое родство Н. Пуссена и П. Сезанна. Часто повторяемая фраза, выражающая творческое кредо П. Сезанна: «оживить Пуссена на природе», — стала мне понятной, когда «Пейзаж с Полифемом» заливал ясный холодный свет. Тогда с наибольшей для себя полнотой я осознала безбрежность, бесконечность синевы неба и воды в этом возвышенном и прекрасно устроенном мире Пуссена. И это «космическое» качество синего цвета вспоминалось при обращении к «Берегам Марны» Поля Сезанна.

Разумеется, приводя эти примеры, мы отнюдь не абсолютизируем такой путь постижения произведения. Каждый из зрителей раскрывает смысл художественного образа по-своему. Много раз приходилось наблюдать, как ведут себя посетители у «Портрета старика в красном» Рембрандта. Они застывают у этого холста, подолгу вглядываясь в лицо старика. А лицо его, то будто выступающее, то поглощаемое тревожно-изменчивой средой, словно меняет свои очертания, оно воплощает в себе не статичное замкнутое психологическое состояние, а нечто несравненно более сложное, длительное, могущее быть приравненным лишь к одному понятию — к понятию целой жизни. И зрители, вовлеченные в размышление о духовной судьбе старика, начинают думать и о своей жизни, и о близких им людях — отцах и дедах, и ответ этих размышлений можно увидеть на их лицах.

Как происходит этот самый сложный контакт душ: персонажа и зрителя? Как «говорят» краски на картине Рембрандта? Почему кажется, что из «красочного хаоса кристаллизуется постепенно образ, несущий на себе печать временного становления»? Что означает светотень в портрете голландского художника? На эти и многие другие вопросы вы будете отвечать на музейных занятиях по истории искусства.

Поскольку факультет изобразительного искусства РГПУ готовит не искусствоведов, а прежде всего преподавателей по изобразительному искусству, метод работы с художественным произведением соответствует этой главной задаче обучения. В музее вы не только учитесь пониманию памятника искусства, но и приобретаете навыки работы с аудиторией, что необходимо в педагогической работе.

Опыт ведения семинаров по истории искусства и результаты анкетирования обучающихся легли в основу «Семинария по изобразительному искусству» (СПб., 1995; 1996; 1999), созданного преподавателями кафедры искусствоведения и методики преподавания изобразительного искусства и представленного во второй части этого пособия. Поэтому методологические и методические принципы этого типа занятий здесь не излагаются. Обращаем ваше внимание на «Введение» к «Семинарию», в котором изложены главные принципы работы с художественным произведением, и рекомендуем не просто внимательно прочитать его, а не раз возвращаться к нему, так как некоторые положения вы глубже сможете понять только после того, как приобретете собственный опыт практической деятельности.

«Семинарий» содержит полную программу музейных и отчасти аудиторных занятий по всеобщей истории искусства и архитектуры. Он включает задания, перечень основных памятников для изучения, литературу по всем разделам истории искусств, а также методические рекомендации для самостоятельной подготовки к семинарам. В начале каждой темы обозначены основные проблемы, которые предстоит раскрыть в процессе занятия, поэтому всем участникам семинара нужно представлять себе их суть, чтобы точнее сориентироваться в материале и суметь выступить его для выступления в музее.

Воспитание профессиональных качеств художника-педагога носит постепенный и поступенный характер. Но на всех этапах музейных семинаров нужно стремиться к созданию особой творческой атмосферы, эмоциональной открытости, без которой вдумчивого общения с произведением искусства и друг с другом не возникнет.

Одной из главных трудностей психологического характера для студентов является неумение общаться с аудиторией, строить сложный, тонко нюансированный диалог у произведения искусства. Разумеется, этому можно и нужно учиться, а значит, необходимо тщательно продумывать сценарий своего выступления, задавать вопросы сокурсникам, рассчитывая вовлечь их в круг своих идей и проблем для того, чтобы постичь смысл картины, скульптуры, архитектурного произведения или графического листа.

Вопросы, обращенные к сокурсникам на музейных занятиях, могут быть разного характера, но их нужно задавать хотя бы для того, чтобы возник диалог с группой, так как она — «экспериментальный прообраз» будущих ваших учеников.

Общее правило для всех заданий остается неизменным: ваши вопросы должны быть ориентированы на основные этапы работы с произведением искусства: 1) прелюдия, 2) непосредственный контакт, 3) вербализация пережитого, 4) анализ, 5) возвращение к целостному восприятию. Более подробно эта проблема освещена в «Семинарии».

На I курсе (первый семестр) вам дается задание монологического характера: рассказать об одном произведении. Не забывайте о том, что время вашего выступления ограничено 15—20 минутами, поэтому вопросы должны быть строго продуманы и могут быть ориентированы на вербализацию (т. е. словесное описание пережитого образа). Это поможет вам понять настроение товарищей и откорректировать свой рассказ. Например: вы остановились с группой в зале Египетского искусства у рельефа с изображением вельможи Нимаатра. На рельефе изображена традиционная сцена — сидящий за столом хозяин гробницы, перед которым совершаются заупокойные ритуалы и жертвоприношения. После вашего выступления, дав группе возможность внимательно рассмотреть произведение, уместно задать следующий вопрос: «Какое впечатление возникает от созерцания этого рельефа?» Не настаивайте, чтобы ответили все, постепенно это произойдет само собой, вы услышите несколько мнений. Обязательно отреагируйте на ответы, только после этого возможен вопрос уже более аналитического характера: «Почему возникает впечатление, что действие, изображенное на рельефе, длится вечно?» Если вам не удалось получить исчерпывающий ответ от сокурсников, дополните его сами или задайте еще один, более узко направленный вопрос. Иногда полезно удивить, заинтриговать вопросом, ввести элемент игры. Так, известно, что рельеф Нимаатры не был раскрашен, но для того чтобы выяснить, как представляют себе участники семинара каноническую цвето-

вую систему древнеегипетского искусства, можно предложить мысленно раскрасить его, а после этого вновь вернуться к анализу композиционного мышления мастера древней эпохи.

В этом же зале находится скульптура Аменемхета III. Размышление об этом произведении может стать своеобразной кульминацией семинарского занятия, поэтому здесь особенно важно вовлечь в обсуждение всех сокурсников. Но прежде чем вы произнесете свои вопросы, все участники занятия должны посмотреть на сидящего фараона со всех сторон, тогда вполне понятно будет ваше обращение: «Сравните, пожалуйста, впечатления, возникающие при осмотре скульптуры с разных сторон». Или, продолжая разговор о пластических особенностях изваяния, можно спросить, например: «Каким образом достигается в изображении фараона эффект воли, энергии, силы и мудрости?» Подводя итоги анализа этого скульптурного образа, уместно обратиться ко всей группе: «Подумайте, как в рамках канона мастер достигает своей собственной неповторимой интонации?»

В коллекции Эрмитажа есть хорошо сохранившийся раскрашенный рельеф «Опахалоносец Ипи перед Анубисом». Можно организовать обсуждение этой работы, обратившись к студентам с вопросом: «Какие черты амарнского периода вы можете отметить в этом произведении?»

Вопросы надо подготовить заранее, но не исключается, а поощряется и импровизация. Если ваши однокурсники не вполне понимают особенности изучаемого памятника, вы можете задать возникший по ходу беседы корректирующий вопрос.

В экспозиции Эрмитажа находится великолепное собрание греческой керамики VIII—IV вв. до н. э. В этих залах вы будете заниматься на I курсе, но возвращаться к этим произведениям станете постоянно. В связи с этим напомним вам еще одно правило: готовясь к выступлению, изучите материал значительно больший по объему информации, чем тот, который необходим для конкретного задания. На карточках или в конспекте обозначьте идеи и проблемы, которые требуют изучения и осмысления. Это дает возможность вернуться к данному материалу в дальнейшем.

Итак, тема: «Греческая керамика». Первое задание: «Назначение греческой керамики. Вид, форма, функция». Попробуйте построить свое выступление так, чтобы оно стало открытием для однокурсников, тем более что в данном случае начинается разговор о законах формообразования, о восприятии художественного образа греческого сосуда. Конечно, каждый из вас найдет свой собственный методический прием, чтобы захватить внимание зрите-

леи, но здесь мы можем предложить несколько уже испытанных на практике примеров.

Предположим, вы рассказываете о пиршественных сосудах. Самое простое — это перечислить их: кратер, ойнохоя, ритон, килик, канфар, киаф, но значительно интереснее представить картину греческих симпозиев и то, как каждый из названных сосудов использовался во время пира. Для этого могут быть привлечены самые разнообразные источники, в том числе и произведения античных авторов (Гомер, Эсхил, Софокл, Платон, Пиндар и другие), их можно процитировать, настраивая таким образом аудиторию на созерцание греческой керамики. Вы также будете читать фундаментальные исследования о керамике В.Д. Блаватского, Б.Р. Виппера, Ю.Д. Колпинского, М.В. Алпатова, А.И. Акимовой и других авторов.

Чтобы с большей достоверностью реконструировать ритуал пира, воспользуйтесь сведениями о нравах и обычаях Древней Греции, например, из работы: *Винничук Л.* Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима. М., 1988; а также: *Анакреонт.* Пирующим // Античная лирика. М., 1990. С. 15 и других аналогичных изданий.

Традиционные формы работы со зрителем — экскурсия, лекция, беседа — основаны на информативном подходе (дидактический сценарий базируется на учебном материале по истории искусства). Однако в художественном музее информация все-таки вторична по отношению к полученному зрителем впечатлению. Отсюда вытекает задача закрепления первого впечатления и его развития. Образ воспринимается как метафора, через ассоциацию, затем сравнение. Развитие ассоциативного мышления — важнейший этап воспитания зрителя. Существующий параллелизм образных средств в разных искусствах может стать опорой в постижении пластического образа через созвучия с поэзией, музыкой и пр.

Нет необходимости читать в залах музея лекцию о традиции симпозиев в античной культуре, но, чтобы ощутить атмосферу греческого пира, можно вспомнить строчки Анакреонта:

Мил мне не тот, кто, пируя, за полной чашею речи
Только о тяжбах ведет, да о прискорбной войне;
Мил мне, кто Муз и Киприды благие дары сочетая,
Правилом ставит себе быть веселее в пиру.

Или предложить стихотворение:

Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет зажмурясь
Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече; сосуды
Светлой студеной воды, золотистые хлебы,
Мед и сыр молодой янтарный; все готово: весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. Но в начале трапезы, о други,
Должно творить возлиянья, вещать благовещие речи,
Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистой душою
Правду блюсти: ведь оно же и легче
Теперь мы приступим
Каждый в меру свою напивайся, беда не велика,
В ночь возвращайся домой, на раба опирайся; но слава
Гостю, который за чашей беседует мудро и тихо!

*(А.С. Пушкин. Подражания древним
из Ксенофана Колофонского)*

Прежде чем вы будете ориентировать свою группу на аналитический уровень, полезно «поиграть» в ассоциации и уподобления для вербализации пережитого. Учитывая, что перед вами все люди творческие, с хорошо развитым воображением, вы можете получить интересные ответы на предложение: «Попробуйте назвать какую-нибудь природную форму, напоминающую, например, ойнохю, с пояснением своей ассоциации». Разумеется, у вас должен быть готов собственный ответ, а если ваши уподобления не совпадут, тем интереснее будет работать группе.

Переходя к анализу греческой керамики, вы достигнете лучшего результата, если будете опираться на знания участников семинара. Для этого нужно самому представлять себе, как содержательно и структурно в данном разделе соотнесены лекционный курс и практические занятия в музее. Весьма плодотворно перевести разговор с помощью системы вопросов в русло принципов формообразования в греческой архитектуре, скульптуре и керамике. Если обсуждение ведется не на должном уровне, конкретизируйте проблему, обращая внимание на то, как принципы ордерной архитектурной системы проявляются в греческой керамике VI—V вв. до н. э.

В залах античного искусства в Эрмитаже много уникальных чернофигурных и краснофигурных сосудов VI—IV вв. до н. э., поражающих совершенством формы и свободной изысканной росписью. Но и среди них не случайно помещены в особой витрине в центре зала знаменитые вазы Евфрония и его круга: «Пелика с ласточкой» и «Псиктер с изображением пирующих гетер» (конец VI в. до н. э.), а также ойнохя в виде головы женщины, подписанная мастером Харином.

Размышляя об этих шедеврах, вы, несомненно, поймете, как много смыслов можно раскрыть, если рассматривать их в контексте греческой культуры и исходя из собственных пластических свойств произведения.

Обратимся к «Пелике с ласточкой». Греческий мастер создал произведение, явившееся одним из первых опытов краснофигурной росписи. На одной стороне сосуда изображена встреча ласточки, на другой — борющиеся атлеты. Орнаментальные мотивы, расположенные на тулове, шейке и ручках пелики, составляют единое целое с изображением персонажей. Удачно дополняет композицию надпись, конкретизируя смысл сцены.

Каждый из вас придумает, как настроить зрителей на вдумчивое разглядывание, а затем и на размышление об этом «изобразительном стихотворении в прозе» (Ю.Д. Колпинский).

Приведем здесь вопросы, которые вы зададите себе или своим товарищам, готовясь к выступлениям в музее, а может быть, вы выберете какой-то иной единственный ключевой вопрос.

1. Как изменились пропорции пелики VI в. до н. э. по сравнению с предшествующим этапом?

2. Что изменилось в искусстве этого периода в передаче телесно-духовного состояния человека и как это отразилось на вазописи?

3. Что знаменует собой смена чернофигурной росписи на краснофигурную?

4. Найдите поэтическое соответствие сцене прилета ласточки в современной вазописи лирике.

5. Как характер росписи выявляет и подчеркивает форму сосуда? Что изменилось в этом взаимодействии, если сравнивать эту вазу с вазами чернофигурного стиля?

6. Какое смысловое и композиционное значение в данном сосуде имеет текст? Сравните это взаимодействие с взаимодействием в греческих сосудах предыдущего периода.

7. Охарактеризуйте взаимодействие персонажей на пелике.

8. Каков характер взаимодействия росписи на обеих сторонах пелики? Как достигается их гармоническое единство?

Перечень вопросов может быть продолжен, но основное вы поняли: их нужно выстраивать в определенной последовательности. В первом семестре вам не следует ожидать ответов на ваши вопросы от каждого участника семинара, особенно на аналитическом уровне, во втором же семестре вы будете стремиться к тому, чтобы однокурсники более активно участвовали в анализе и истолковании произведения. Хотим предупредить вас: нужно,

конечно, помнить о заданных этапах работы с памятником искусства и следовать им, но в то же время доверять и своей творческой интуиции и разрешать себе и своим товарищам импровизировать. Не забывайте о последнем этапе работы с произведением — о возвращении к целостному художественному образу.

В первом семестре вы занимаетесь в залах искусства Древнего мира, главным образом в Эрмитаже. Рекомендуем вам расширять представление об изучаемом периоде: посещать экспозиции, где есть произведения искусства Древнего мира, читать исторические исследования, смотреть книги и кинофильмы, раскрывающие жизнь, быт, обычаи и ритуалы Древнего мира. Не забывайте поэзию, иногда одна стихотворная строчка может открыть вам тайну мастера-художника, создавшего шедевр.

Во втором семестре вам предстоит изучать искусство Средних веков, и этот раздел будет для вас едва ли не самым сложным из всей истории искусства. С определенными трудностями вы столкнетесь и на музейных семинарах. Причин несколько. Одна из них состоит в том, что произведения средневековой эпохи чужды обыденности, они наполнены сакральной мудростью, которая далеко не вся, в представлении средневекового человека, доступна разуму. Главным назначением произведения эпохи Средневековья, особенно иконы, является то, что соприкосновение с ним, в представлении верующих, есть один из важнейших путей к Богу. В иконе осуществляется идея восхождения от образа к истине, поэтому созерцание ее также строится на двух уровнях, «когда чувственное зрение направлено на икону, а духовное (зрение ума) — на ее архетип». (*Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI—XVII веков. М., 1992. С. 230.*)

Символизм средневекового искусства складывался на основе разных пластов древней культуры: древневосточной и античной. Их вы изучали в первом семестре.

Без понимания образно-символического мышления, канонических установлений (литургики, иконографии, свето-цветовой символики) невозможно постичь смысл иконного образа.

Исходя из вышеизложенного, созерцание иконного образа требует, с одной стороны, духовного сосредоточения, сердечного контакта, с другой — обширных и разнообразных знаний.

Семинарские занятия по средневековому искусству (Византия, Западная Европа, Древняя Русь) будут проходить в основном в музейных залах, но для того чтобы понять смысл художественного произведения этой эпохи, необходимо представлять его себе в той среде, для которой оно предназначалось. Так, каждый

раз, созерцая икону в музее, вы должны помнить о том, что она есть часть целого — христианского храма, в котором «осуществлялось единство (единение) двух миров (космосов) — земного и небесного» (*Бычков В.В. С. 135*). Нужно также понимать, для чего предназначалась икона: была ли она выносной или являлась частью ряда иконостаса. Конечно, наиболее полно постижение смысла иконы может осуществиться в храме, когда совершается богослужение. Для петербуржцев самый близкий географически — замечательный архитектурный комплекс Старой Ладogi, где в одной из церквей сохранилась прекрасная фреска XII в. — «Чудо Георгия о змие». Чтобы ощутить красоту средневекового памятника, вам обязательно нужно видеть его в природной среде, так как зодчие возводили и большие соборы, и маленькие уличанские или сельские церкви на особых благодатных местах, и лучше всего для этого побывать в Киеве, Новгороде, Пскове или Сергиевом Посаде.

Предостерегая вас от схематизма в истолковании произведений Средневековья, мы тем не менее рекомендуем учитывать структурные принципы канона, которые были обязательны для художника.

Ваши семинарские занятия начнутся в залах византийского искусства, в которых находятся и предметы церковного убранства: алтарная преграда, капители, светильники, сосуды, реликварии. Чтобы оценить художественные достоинства этих предметов, необходимо представлять себе их семантику и то, как они соотносятся в символических связях с элементами декора христианского храма.

Византийские иконы, хранящиеся в Эрмитаже и Русском музее, дают возможность представить себе формирование и развитие иконописного канона VI—XV вв. Мы обратим ваше внимание на икону XII в. «Григорий Чудотворец». Известно, что в X—XII вв. в Византии вполне сложилась каноническая система, была разработана философами и богословами теория образа, и икона, предлагаемая вам, представляет собой прекрасный образец классического этапа художественной культуры Византии. Нам важно обратиться к этому образу, поскольку в дальнейшем это поможет понять проблему трансформации византийского канона в Древней Руси. Исследователи относят икону «Григорий Чудотворец» к константинопольской школе, считая, что она во многом близка современным ей мозаикам. К счастью, этот образ очень хорошо сохранился, что позволяет увидеть его красоту.

Мы предлагаем вам опорные вопросы, которые помогут при подготовке к занятиям.

1. Представьте себе, что вам хочется пояснить близкому вам по духу человеку то, что вы испытали, созерцая впервые икону «Григорий Чудотворец». Что бы вы сказали при этом?
2. Попробуйте определить одним словом или фразой эмоциональное состояние, возникшее у вас при созерцании иконы Григория Чудотворца.
3. Какова была духовная атмосфера второй половины XI—XII вв.: религиозные воззрения, представление о смысле и назначении иконного образа?
4. Какова функция иконы «Григорий Чудотворец»?
5. Как соотносится в иконе средник и поле и какое это имеет значение для понимания данного иконного образа?
6. Как вы воспринимаете образ святого: как учителя, проповедника, аскета? Кажется ли вам его лик суровым? Или рождается иное переживание воплощенного в иконе образа?
7. Какова была реальная жизнь Григория Чудотворца и какова иконографическая традиция, воплощающая надмирный облик святого?
8. Каким образом возникает в иконе ощущение светлой сияющей интонации?
9. Поразмышляйте, каким дан образ света в веществе золота?
10. Как взаимодействуют световые субстанции в иконном образе?
11. Что вы знаете о цветовой символике, сложившейся к XI в.? Попробуйте раскрыть оттенки смысла, основываясь на свето-цветовых созвучиях иконы: золота, белого, синего, красного и пурпура. Например, почему Евангелие писано пурпуром, красным и золотом?
12. Что способствует впечатлению истонченной формы — материальной оболочки образа?
13. Почему, на ваш взгляд, лик святого написан в иной манере, чем одеяние, руки и атрибуты?
14. Как называется одеяние святого, его элементы и что они означают?
15. Какова, на ваш взгляд, смысловая разница между движениями на лике и пробелами на одеянии, и как пластически это выражено? Где в иконе, как вы думаете, наиболее активно «явлен свет»?
16. Что означает положение рук Святого Григория в этом иконном образе?
17. Вспомните о значении последовательности нанесения красочных слоев в иконе и «прочтите» эти значения в изучаемом иконном образе.

18. Что означает надпись на иконе?

19. Выявите несколько значений нимба в иконе: символическое, структурообразующее, собственно художественное и другие. Как это проявляется в образе Григория Чудотворца?

20. Где, по вашему мнению, находится композиционно-смысловой центр изображения? Сделайте соответствующие пояснения.

21. Что именно в этой иконе позволяет вспомнить о том, что для эстетики и изобразительного искусства Византии XI—XII вв. характерно обращение к античным традициям?

22. Вернитесь к шестому вопросу и теперь уже на ином уровне ответьте на него.

Эти вопросы даны вразброс, вы сами выстроите их последовательность, продиктованную логикой организации размышления у иконы.

Обратите внимание на следующее обстоятельство: рассматривая свето-цветовые отношения в иконе, мы также должны понимать, что, «конечно, далеко не безразличен способ, каким она освещена... Это освещение в данном случае отнюдь не есть рассеянный свет художественного ателье или музейной залы, но неравномерный, колышущийся, отчасти, может быть, мигающий свет лампы... только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами — света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание. Писанная приблизительно при тех же условиях, в келье полутемной, с узким окном, при смешанном искусственном освещении, икона оживает только в соответствующих условиях, и напротив, мертвет и искажается в условиях ...музея» (*Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств. Иконостас // *Избранные труды по искусству.* СПб., 1993. С. 297). Эта цитата приведена по двум причинам: во-первых, чтобы напомнить, как важен характер освещения при восприятии «художественного бытия» иконы, а во-вторых, чтобы вы полностью прочитали блестящую статью отца Павла Флоренского, в которой он «от искусства огня, необходимо входящего в синтез храмового действия», переходит к «искусству дыма».

Итак, размышление об иконе организуется в основных этапах так же, как и в других видах искусства. Но все-таки поведение студента-зрителя, постигающего смысл средневековой иконы, будет несколько иным. Настрой аудитории в данном случае особенно важен. Пока вы не почувствуете, что установлен эмоциональный и сердечный контакт с иконой, к следующему этапу приступить нельзя. Прелюдия может включать в себя духовные стихи,

музыку, поэтическое вступление и все, что вы сами сочтете наилучшим. Молчаливое созерцание иконы — неременное условие этого этапа. Рекомендуем этап безмолвного вчувствования в образ не затягивать и не требовать на этапе вербализации высказывания всех слушателей; достаточно будет нескольких образных определений пережитого. Мы не противоречим себе, когда, с одной стороны, говорим о более активном вовлечении группы в диалог о произведении, с другой — ограничиваем число высказывающихся. Ведь ко второму семестру вы уже лучше узнали друг друга, и ваши вопросы могут иметь адресный характер. Аналитический этап, по возможности, лучше проводить деликатно, избегая схематизма. Особенно это относится к древнерусской иконе, так как одним из особых качеств ее является то, что очень точно обозначено С.С. Аверинцевым: «Воздавая должное мысли древнерусских книжников, скажем: не в трактатах, а в иконах, не в рассуждениях и доказательствах, а в зримых явлениях красоты — достаточно строгой, твердой и прозрачной, чтобы пропускать свет духовного смысла, — приходится в конечном счете искать центральные идеи древнерусской культуры» (*Аверинцев С.С. Красота изначальная // Наше наследие. 1988. № 4. С. 25*).

В связи с этим и аналитический этап имеет особую эмоциональную окрашенность. И завершение — возвращение к целостному переживанию иконного образа не менее важно, чем прелюдия, и по протяженности может совпадать с ней.

В профессиональной среде принято гордиться умением анализировать, а простому зрителю это умение представляется вершиной (и это отчасти так) искусности в искусстве. Складывается общее мнение, что анализ и есть цель. Но ведь и наука об искусстве — это тоже еще не цель. Общение с искусством нужно всем людям, потому что это обогащает духовную сферу личности умением сопереживать и сочувствовать. Погрузившись в иллюзорную реальность искусства и пережив глубокие чувства и яркие эмоции, мы приобретаем другой, более полноценный уровень проживания собственной жизни. Наслаждение от страстного эмоционального переживания, граничащего с потрясением и очищением (катарсис) — вот в чем жизненный урок искусства.

В сотворческом восприятии произведения искусства активную роль играет сама музейная экспозиция. Без учета факторов, определяемых средой бытования произведения, модель восприятия была бы далеко не полной. От среды и способа экспонирования зависит настрой, экспозиционный контекст значительно дополняет восприятие на стадии анализа. Экспозицию называют кана-

лом музейной коммуникации. Если экспозиция говорит на собственном «музейном» языке, представляет собой тексты, непосредственно и отчасти неосознанно воспринимаемые зрителем независимо от того, умеет ли он «читать» эти тексты, то почему существуют и зачем нужны многочисленные «проводники связи»: путеводитель, этикетка, экскурсовод (гид-проводник)? Может быть дело в культуре видения зрительской аудитории; и если поставить задачу поголовной визуальной грамотности (в современной социокультурной ситуации визуальная грамотность становится необходимой как сама Азбука), то на первое место среди «посредников» время выдвинет Учителя видения.

Искусствоведение рассматривают как интерпретаторство и «вербальное исполнительство», художественный или научно-популярный перевод изобразительных текстов. Зачастую даже сами искусствоведы являются людьми, хотя и много знающими в искусстве, но «не видящими», а потому переливающимися из пустого в порожнее с полной уверенностью, что изрекают истины. Однако ключ к решению проблемы не столько в профессиональном образовании, сколько в умении видеть.

Как найти такого Учителя в музее? Чтобы называться таким специалистом, необходимы два условия: ВИДЕТЬ (= понимать) искусство самому и владеть методикой обучения видению. Дополнительно: многое знать (= разбираться) об искусстве (а все знать — невозможно) и быть расположенным к общению. В работе с группой Учитель-«посредник» превращается в дирижера хором или оркестром. Одновременно «дирижер» слышит каждый отдельный голос, он умеет выслушать каждого, потому что ему известно, что в поисках истины ценно любое мнение. Осуществление миссии посредника, формирующего ансамбль из группы зрителей на музейном семинаре, — это истинно творческий процесс. Спонтанная реакция аудитории непредсказуема, и Учитель не может целиком опереться на заготовленный сценарий. Поэтому действия посредника во многом импровизированны (ср. — режиссер). Он смотрит в глаза учеников, в свою очередь устремленные на произведение искусства, и видит отраженный образ сквозь призму их восприятия. Ведет не он, а само произведение: оно диктует содержание диалога между образом (= моделью мира) и воспринимающей душой (необъятным микрокосмом). Сам Учитель как бы исчезает: его авторитет не подавляет, его жест (реплики) только направляют, как бы формируют, на глазах рождают диалог. Самоотверженные усилия и энергия Учителя напоминают обнаженные провода (трансформатор духовной энергии).

Учитель предлагает сотворчество, это путь стать если не профессиональным художником, то — в душе и потенциально — творцом.

Мы изложили более подробно методические рекомендации по проведению музейных занятий для студентов первого года обучения. Для студентов II—V курсов методические рекомендации содержатся в соответствующих разделах «Семинария по изобразительному искусству». К тому же мы считаем, что приобретенные навыки работы с одним произведением лягут в основу всей дальнейшей работы.

2. Аудиторные семинары

Аудиторные семинары — такая форма работы по истории искусства, которая имеет свои собственные возможности. В процессе обучения такие семинары перемежаются с музейными и другими видами занятий.

В аудитории вы можете построить свое выступление с привлечением демонстрации самых разных художественных произведений (репродукция), например тех, которых нет в отечественных музеях. Это позволяет студентам рассказывать, скажем, о каком-либо памятнике Санкт-Петербурга с учетом всего материала, свидетельствующего о процессе создания художественного образа, — от первоначального эскиза до его завершения.

В специально оснащённом учебном классе уместно воспользоваться видеосюжетом, кино- или телеаппаратурой, музыкальным сопровождением, таблицами и иными пособиями. Когда вы подбираете аудиовизуальный ряд для своих выступлений, естественно для творческого человека, владеющего изобразительной грамотой, самому создать оригинальный макет, карту, видеосюжет, сделать музыкальную запись, а может быть, и объединить все это в учебном фильме. Приобретенный при подготовке к такого рода занятиям опыт будет очень полезен педагогу. Что мы имеем в виду? Во-первых, не все из вас будут учительствовать в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве, Самаре и других городах, где хотя и есть прекрасные музеи, большую часть уроков по истории искусства вам придется проводить в школьном классе. Во-вторых, даже имея возможность посещать вместе с воспитанниками музей, вы обязательно будете готовить их к встрече с оригиналом, к восприятию художественного произведения. И для этого, конечно, предварительная беседа в классе будет необходима. В-третьих, часто после

экскурсии, музея возникает потребность обсуждения или подведения итогов, что опять-таки уместно проводить в учебном помещении, где легче организовать доверительную беседу.

Тематика выступлений студентов в аудитории определяется содержанием лекционного курса по истории искусства и семинарами в музее и имеет тот же характер постепенного усложнения от семестра к семестру. Но именно в аудиторных условиях, в привычном лекционном зале организационно, а часто и психологически проще выполнять задания опережающего характера. Так, студенты в течение первого года обучения анализируют и интерпретируют одно произведение, а в конце второго семестра участвуют в коллективном выступлении: «Храм в средневековой культуре. Христианский мир» (См. *Чаговец Т.П.* Храм в культуре средневековья (Христианский мир). Самара, 1994). Участники заключительного занятия сами продумывают сценарий выступления, аудиовизуальный ряд. По типу задание — проблемное, но для первокурсников остается привычной форма монологического доклада, раскрывающего какую-нибудь одну идею или принцип.

При подготовке к итоговому занятию с помощью методических рекомендаций вы проконсультируетесь у педагога, но старайтесь прийти к нему с продуманной композицией рассказа, с оригинальным его оснащением, иначе вы не выработаете в себе самостоятельности и свободы в решении поставленной задачи.

Темы аудиторных занятий продиктованы еще и тем, что доклады теоретического характера, основанные на фундаментальных исследованиях, документах эпохи, последних статьях удобнее проводить в учебном классе. Так, размышление об античных традициях в искусстве мастеров Возрождения может с большим успехом проходить именно в лекционном зале, так как здесь можно представить широкий спектр аргументов как теоретического, так и визуального характера.

На II курсе, занимаясь сравнительным анализом двух-трех произведений, сходных или различных по типологическим признакам, вы далеко не всегда имеете возможность обратиться к памятникам архитектуры, поэтому логично в параллель музейным семинарам провести аудиторные занятия по теме: «Сравнение архитектурных образов Ф. Брунеллески и Л.Б. Альберти; Д. Браманте и Леонардо да Винчи; Л. Бернини и Ф. Борромини» (по выбору студента).

Не менее продуктивным было бы рассмотреть в аудитории теоретическое наследие художников, философов, поэтов Воз-

рождения и XVII столетия, анализируя и типичные явления, и неповторимость творческой личности. Интересна тема «Образ Мадонны в живописи, поэзии и музыке Возрождения»; ее можно раскрыть, используя разные формы занятий: инсценированное действие, академическую конференцию, диалог персонажей и т. д.

Мотивировкой выбора темы для аудиторных занятий может послужить изучение творчества художников, не представленных или не полно представленных в петербургских музеях: Питер Брейгель, Иероним Босх, Леонардо да Винчи, Я. Тинторетто, Ян Вермеер Дельфтский и другие.

Одним из итоговых семинаров, устроенных в учебном помещении, может быть инсценированный диалог средневекового мастера и ренессансного художника о смысле творчества. Всех типов и вариантов семинаров в аудитории не перечислить, хотя несколько примеров предлагается в «Семинарии». Проведение занятий в институте всегда обусловливается проблематикой лекционного курса и актуальностью тем, возникающих на разных уровнях обучения.

На I и II курсах в организации и подготовке таких занятий достаточно велика роль педагога-искусствоведа, но уже на III—V курсах ваш преподаватель предоставляет вам свободу выбора темы и действий.

Каждый из вас будет вести уроки по истории искусства, так что вам очень пригодятся навыки, приобретенные на занятиях монографического и проблемного характера.

Готовясь к беседе монографического или проблемного характера, продумайте цель, которой вы хотите достичь. От нее будет зависеть и логика изложения, и выбор тональности, эмоционального ключа, в котором вы будете вести разговор. Беседа не должна быть монологом. Ваши товарищи, а позднее ваши ученики должны быть не слушателями, а собеседниками. Поначалу вам понадобится продумывать систему вопросов, направляющих ход работы; не забывайте, что в интересном вопросе всегда скрыт ответ, но такой, поиски которого содержат определенное приращение знаний или заключают для вас неожиданный поворот мыслей.

Если вы хорошо ориентируетесь в материале, то, подхватив мысль собеседника, сумеете ее развить или опровергнуть, и вам гарантировано внимание сокурсников.

Умение вести научный спор с продуманной системой аргументации оригинальной гипотезы, завершить его неординарным выводом — все это может послужить отправной точкой в дальнейшей научной и, конечно, педагогической деятельности.

На занятии по истории искусства обязательны иллюстративные материалы. Они должны быть подобраны так, чтобы полно и точно раскрыть содержание выступления. Здесь можно дать несколько простых советов. Не нужно утомлять зрителей большим количеством слайдов или других форм воспроизведения, лучше выбрать иллюстрации для определяющих, главных моментов лекции или беседы. Распределив их предварительно в определенной последовательности, занесите на карточку, а потом запишите на доске точное название произведения. Стремитесь к тому, чтобы продемонстрировать не только общий вид произведения, но и подготавливаемый материал к нему. Если вам нужно привлечь внимание к какой-то части произведения, покажите фрагменты, позволяющие наиболее точно раскрыть смысл целого. Музыкальное или поэтическое сопровождение беседы или лекции не должно быть просто красивым фоном, оно призвано раскрыть потаенный смысл того, что содержится в произведении.

Буквально несколько слов о музыкальном фоне на занятии по истории искусства. Вы хорошо знаете, что многие современные выставки проходят при музыкальном сопровождении, и это усиливает воздействие произведений изобразительного или декоративно-прикладного искусства на сердца и души зрителей. Музыка всегда используется в кино и видеофильмах, посвященных искусству. И мы к этому привыкли. Однако на занятиях по истории искусства — и на лекциях, и на практических — музыка звучит редко. А ведь подобранное правильно аудиальное сопровождение способно приблизить воздействие слайда к тому, которое оказывает оригинал. Верно подобрать сопровождающий материал весьма непросто — нужно быть знатоком не только изобразительного искусства, но и музыки. Однако есть пути, которые в этом случае беспроигрышны: следует использовать музыку той или близкой эпохи, которой принадлежит произведение изобразительного искусства и архитектуры, но особенно важно — той же системы художественного мышления. Может быть также выбрано произведение, близкое по мотиву или сюжету.

Так, восприятие иконы многократно усиливается, если этот образ, показанный на экране, сопровождается молитвенным песнопением. Нам неизвестны распевы домонгольской поры, но подобрать молитвы, обращенные к Богородице или к Спасителю, Николаю Мирликийскому или Георгию Победоносцу, можно. О значении безмолвного созерцания в процессе активного — сотворческого восприятия скажем далее, здесь же отметим, что именно этот момент в первую очередь требует аудиального сопровождения.

Выступая перед сокурсниками в аудитории, вы будете применять профессиональные навыки ведения диалога с группой, приобретенные на музейных семинарах: продумывание приемов, мобилирующих внимание студентов, умение вести эвристическую беседу. Одновременно вы приобретете и другие профессиональные качества: способность вести занятия на основе выбранного и осмысленного вами материала, свободно оперировать всеми техническими средствами обучения.

Конечно, вы начнете импровизировать не сразу, лучше все продумать, сохраняя при этом главное условие: способность полнокровно воспринимать художественный образ и стремиться к полноценной передаче своих знаний.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ АУДИТОРНЫХ СЕМИНАРОВ

Предлагаемая тематика занятий может быть модифицирована в зависимости от содержания и структуры дисциплины (история искусства). Темы можно локализовать, придавая им определенный акцент, ориентировать на выполнение методических задач, диктуемых логикой обучения.

1. Уники архитектуры. Древний мир.

— Кромлех Стоунхендж. Эпоха бронзы.

— Пирамида Снофру в Медуме. Древний Египет, IV династия, XXVIII в. до н. э.

— Солнечный храм Ниусера в Абусире. Древний Египет, V династия.

— Зиккурат бога Луны Нанны в Уре. Позднешумерский период, XXI в. до н. э.

— Святилище бога Мардука. Нововавилон, VI в. до н. э.

— Храм Геры (1) в Пестуме. Греция, VI в. до н. э.

— Храм Зевса в Олимпии. Греция, 465 г. до н. э. Либон из Элиды.

— Фимела (здание для исполнения культовой музыки). Греция, IV в. до н. э.

— Пергамский алтарь. Эллинизм, III—II вв. до н. э.

— Мавзолей Адриана. Рим, II в. н. э.

— Термы Каракаллы. Рим, начало III в. н. э.

Это задание можно выполнять в аудитории, так как в условиях музея подробно размышлять об архитектурном образе невозможно, хотя всегда подразумевается мысленное помещение любого произведения изучаемой эпохи (в данном случае Древнего мира) в соответствующую архитектурную среду.

2. Канон в искусстве Древнего Египта и Древней Греции.

Эта проблема — одна из тех, что помогает понять тип культуры. Конечно, размышление о каноне дается в лекционном курсе и на музейных семинарах, но в аудитории вам предлагается рассмотреть, в чем разница между каноническими установлениями в древнеегипетском и античном искусстве и какими факторами она обусловлена, можно сравнить, например: древнеегипетские и греческие храмы, надгробные стелы, ритуальные сосуды и др.

3. Принципы ордерной системы в искусстве Древней Греции и Рима. Опыт сопоставления.

Методически задание выполняется так же, как и в предыдущем случае.

4. Логика античной гармонии. Греческое искусство: архитектура, скульптура, керамика.

Эта тема может быть предложена для обсуждения первокурсникам, но, безусловно, предстоит возвращение к ней и на других этапах обучения. Как методически это можно осуществить? Во-первых, выбрать из какого-нибудь периода (гомеровский, архаика, классика) произведения архитектуры, скульптуры и керамики, подумать о гармонии применительно ко всем аспектам формы. Во-вторых, избрать один какой-нибудь принцип, например пропорционирование. Здесь очень большое значение будет иметь выбор художественного произведения, в этом вам поможет педагог.

5. Образ Бога, Героя, Человека в искусстве Древней Греции и Рима.

Эта тема тоже адресована студентам, изучающим искусство Древнего мира. Главная цель занятия: понять мирозерцание греков и римлян, предложив для сопоставления следующие персонажи: Венеру — Кибелу; Геракла — Геркулеса; Перикла — императора Октавиана Августа.

6. Рок и человек в искусстве Древней Греции и Древнего Рима (изобразительное искусство и поэзия).

7. Доказательство тезиса: человек — мера всех вещей в искусстве античной эпохи.

Тему можно ограничить по времени: архаика, классика в греческом искусстве; эллинизм; императорский Рим.

8. Античный и средневековый храмы. Опыт сопоставления (по выбору студента).

Выбор храмов будет зависеть от того, какова цель этого сопоставления. Чтобы представить себе храм как образ мира, сле-

дует ориентироваться на классические этапы античной и средневековой культуры. Если предметом анализа является формирование крестово-купольной системы, то логично обратиться к памятникам позднеантичной и раннесредневековой эпохи. Иной выбор будет обусловлен проблемой «Семантика архитектурных форм».

9. Уники архитектуры Средних веков.

— Софийский собор в Константинополе, VI в. Исидор из Милета и Анфимий из Тралл.

— Церковь Сен-Савен-сюр-Гартан в области Пуату, ок. 1100 г.

— Церковь Сент Фуа в Конке. Франция, XII в.

— Собор Парижской Богоматери, XII—XIV вв.

— Церковь Сен-Шапель. Франция, 1243—1248 гг.

— Собор Успения Божьей Матери во Владимире, XII в.

— Собор Покрова на Рву (Василия Блаженного) в Москве, XVI в.

— Церковь Покрова в Филях, 1690—1693 гг.

По типу это занятие совпадает с темой 1. Можно придать ему дополнительный оттенок, попытавшись раскрыть образ Средневековья в поэзии.

10. Крещение Руси и Киевская Русь. История. Версии. Современная точка зрения.

11. Сергей Радонежский в истории, житии, иконном образе.

12. Икона «Троица» Андрея Рублева.

Икона «Троица» А. Рублева, как и все другие его образы, воплощает идеи жертвенной любви и единства Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого. В «Троице» с большой глубиной и силой выражено философско-религиозное сознание человека Древней Руси конца XIV — начала XV в.

Организовать аудиторное занятие можно по-разному. Размышление о «Троице» можно поручить не одному, а сразу нескольким студентам, очертив перед каждым круги смысла. Можно построить устную антологию трактовок этого иконного образа. При этом возможны разные позиции: богословская, искусствоведческая, историческая, философская. Можно рассмотреть на занятиях и такие вопросы: «Троица» А. Рублева и литургическое действо; «Троица», религиозные песнопения и духовные стихи конца XIV — начала XV в.; Сергей Радонежский и Андрей Рублев, ратующие против «ненавистной раздельности мира», радители за единение русской земли, за добродетельного, готового к самопожертвованию совершенного человека.

13. Древнерусское искусство XVI в.

Возможно проведение итогового семинара в форме коллоквиума, так как в Русском музее в постоянной экспозиции икон XVI в. не очень много. К тому же в аудитории можно обстоятельнее порассуждать об архитектурных памятниках, о прикладном искусстве, о мелкой пластике.

14. Диалог средневековых мастеров и ренессансных художников о смысле творчества.

15. Философы, поэты и художники эпохи Возрождения о прекрасном человеке.

16. Мастера эпохи Возрождения об искусстве, творческой личности, художественном процессе.

Темы 14, 15 и 16 перекликаются между собой. Формы проведения семинара по ним могут быть разными: свободная, полная интеллектуальной игры инсценировка и выверенная, академически добротная конференция.

17. Пространственная концепция в произведениях художников эпохи Возрождения (Пьеро делла Франческа, Паоло Учелло, Рафаэль Санти, Якопо Тинторетто, Аннибале Карраччи).

Выбор этих мастеров обусловлен тем, что они мало или совсем не представлены в Эрмитаже, к тому же рассмотрение их произведений позволяет увидеть развитие пространственной концепции в границах эпохи.

18. Образ Юдифи и Св. Себастьяна в творчестве мастеров Возрождения и XVII в.

Эта тема позволяет осознать религиозные воззрения художников двух эпох в сопоставлении.

19. Античное наследие в искусстве эпохи Возрождения.

Тему можно разбить на более частные, например: принципы ордерной системы в архитектуре Возрождения.

20. Творчество Иеронима Босха.

21. Образ мира в творчестве Питера Брейгеля.

22. Эль Греко — художник Ренессанса.

Выбор тем 20, 21 и 22 продиктован тем, что произведения этих художников (за исключением двух работ Эль Греко) не представлены в музеях Санкт-Петербурга, при том, что эти мастера воплощают важнейшие идеи Северного Возрождения (темы 20 и 21) и взаимовлияние культур (тема 22).

23. Образы античной мифологии в искусстве Возрождения.

Смысл этого задания — показ трансформации античных мифов и трактовки их персонажей в творчестве мастеров Возрождения.

24. Судьба Возрождения. Творчество Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Тициана Вечеллио.

25. Караваджо и караваджизм в европейском искусстве конца XVI—XVII вв.

26. Ренессансная и барочная концепции пространства церковных интерьеров.

27. Портрет в искусстве Возрождения. Реальное и идеальное.

28. Личность эпохи Просвещения в творчестве французских и русских мастеров.

Предложенные темы охватывают период от искусства Древнего мира до XVIII в., так как последующие этапы искусства отражены в тематике аудиторных занятий в «Семинарии».

3. Музейно-архитектурный практикум

Система практических занятий по предмету «История искусства» включает помимо регулярных семинаров в музее в течение всех лет обучения музейно-архитектурные практикумы.

Проведение музейного практикума предполагает перерыв в общем потоке учебных занятий, что определяет его место в системе учебных дисциплин. Сжатые сроки требуют предварительной организационной работы и подготовки студентов к практикуму.

Специфика музейного практикума отличает его от регулярных практических занятий в музее. Одной из главных целей семинарских занятий является закрепление и углубление знаний по истории искусств, полученных студентами на лекционных курсах. Музейный практикум, помимо возможности закрепить уже имеющиеся у студентов навыки работы в диалоге с группой в музее и умение «работать» с оригинальным произведением, выдвигает целый комплекс специальных задач. Важнейшая среди них — познакомить студентов с проблемами музееведения. Музей рассматривается как сложный полифункциональный комплекс. Будущий учитель должен познакомиться с разными типами музеев (картинная галерея, дворец-музей, архитектурно-парковый ансамбль, музей-квартира, этнографический музей, музей декоративно-прикладного искусства и др.) и основными направлениями деятельности музея вообще (хранение, экспозиция, просветительская, научно-исследовательская работа и т. д.). Сюда же относятся и проблемы современной музейной педагогики, и секреты **искусства экспозиции**, и специфика работы с группой в музейных залах.

Выступление студента по подготовленной заранее теме во время практики носит характер экскурсии (параллельно методическому заданию для музейных семинаров на IV курсе). Таким образом, музейный практикум — он же и практикум экскурсовода. Студенты пробуют свои силы в проведении самостоятельно разработанных экскурсий, знакомятся с различными жанрами экскурсий: учебными, цикловыми, обзорными, ознакомительными и т. д. Побывав в роли экскурсовода и испытав себя на этом поприще, важно выделить в этой работе главное и специфическое, отличающее ее от занятия музейного педагога и от тех музейных семинаров, которые проводятся для студентов. По договору с музеем и школами города студенты могут поработать со школьной аудиторией, взяв на себя, например, проведение культурологической практики в каком-либо одном классе. Полученные студентами во время музейного практикума знания, умения и навыки должны ими активно использоваться в дальнейшем: на школьной (педагогической) практике и практике по предмету «Мировая художественная культура». Местом проведения музейного практикума могут быть музеи города и пригородов.

В Петербурге студенты осматривают разные музеи и работают на их экспозициях, например, в здании и самом музее Академии художеств, в музее Центрального училища технического рисования барона Штиглица (ныне Государственная художественно-промышленная академия), в Этнографическом музее, в Исаакиевском соборе, Михайловском (Инженерном) замке, дворце А.Д. Меншикова, Петергофе, Павловске, Ораниенбауме.

Если местом проведения практикума выбран, к примеру, Этнографический музей, то темами экскурсий будут в основном памятники декоративно-прикладного искусства. В сообщении потребуется раскрыть особенности художественного образа и его восприятия в декоративном искусстве, дополнив рассказ экскурсами в историю декоративных стилей и анализом основных черт народного искусства.

Задача практикума — расширить кругозор студентов, включив в программу малоизвестные и не всегда доступные памятники. Выбор объекта каждый год конкретизируется преподавателем и обсуждается со студентами.

Помимо музеев проводятся занятия на улицах города. Музейный памятник при правильном экспонировании (имеются в виду современные концепции консервации архитектуры) всегда несет информацию о времени, и ощущение этой временной дистанции гораздо эффективнее памятных досок формирует историческое со-

знание. В систему архитектурного практикума, таким образом, как особое направление включается краеведение и культурно-образовательный туризм. Студентам предлагается рассматривать город как музей и «работать» с архитектурными объектами в непосредственном окружении городской и исторической среды. Каждое здание Санкт-Петербурга воспринимается как некий экспонат выставки, образуемой общей композицией улицы, площади, набережной, планировкой всего города, включенными в него монументальным и декоративным искусством. Многие функции экскурсовода в городской среде и в музейных залах аналогичны, поэтому остановимся только на специфических чертах архитектурных семинаров.

На архитектурном практикуме студентам предлагается рассмотреть следующие проблемы:

— язык архитектурных форм и особенности художественного образа в архитектуре;

— эмоционально-образное восприятие памятника архитектуры и его анализ (функция, конструкция, композиционный замысел, памятник в контексте истории, среде и ансамбле, синтез искусств, убранство интерьеров и роль детали и др.);

— развитие во времени отдельного памятника и города в целом, стилистическая эволюция архитектуры;

— принципы архитектурного ансамбля и образ города в целом.

Организация и проведение музейного практикума включает несколько этапов.

В ходе **первого этапа** на организационном аудиторном занятии или во время беседы с сотрудниками музеев студентам разъясняются функции музеев, специфика их работы, задачи просветительской работы в музее, рассказывается о научных основах музейной экспозиции. К концу этого этапа каждый студент выбирает и формулирует с помощью преподавателя тему для своего занятия-экскурсии. Затем студенты приступают к работе на экспозиции музея. Следует особо акцентировать важность точной формулировки темы, предложенной студенту. Именно программируемая темой задача позволит избежать дублирования семинарских занятий в музее и сходства с традиционными курсами подготовки экскурсоводов.

В нашем вузе, например, предлагаются следующие темы:

— «Реликвии петровской эпохи»;

— «Конные памятники Петербурга»;

— «Соборы Петербурга и их реликвии»;

— «Автопортреты русских художников XVIII—XX вв.»;

— «Религиозная живопись русских художников рубежа XIX—XX вв.»;

— «Франция — Россия: век Просвещения»;

— «Модерн в архитектуре Петербурга (Витебский вокзал, дом Бажанова с камином М. Врубеля и росписями Н. Рериха и др.)»;

— «Коллекция живописи малых голландцев в царских резиденциях Петербурга и пригородов»;

— «Смольный институт (архитектор Дж. Кваренги) и серия портретов «Смольнянок» Д. Левицкого».

Студент может самостоятельно сформулировать тему согласно требованиям, предъявляемым к учебной тематической или цикловой экскурсии.

Второй этап музейного практикума включает домашнюю подготовку выбранных тем для выступлений. В это время студенты коллективно посещают намеченные программой музеи и достопримечательности города и пригородов. Наряду с отреставрированными памятниками архитектуры студенты знакомятся порой с еще не музеефицированными и не отреставрированными объектами. Целью посещения памятников, не пользующихся широкой известностью, является пробуждение у студентов интереса к возрождению духовных и культурных ценностей родного края. Еще один акцент делается на важности контакта именно с оригинальным памятником, а не с репродукцией или «новоделом». На этом этапе практикума возможны дальние поездки: в Старую Ладугу, Выборг, Копорье, Ярославль, Москву и т. д. Параллельно посещению разных музеев студенты работают с литературой в библиотеке и разрабатывают планы и тексты экскурсии.

Для выполнения задания кроме материала по архитектуре города нужно иметь карту для составления реального маршрута пешеходной или автобусной архитектурной экскурсии (карта эта — обязательное приложение к отчету). Выбор маршрута должен быть сделан на одном из первых этапов работы. Городские расстояния, транспортные магистрали, загазованные и шумные участки пути нужно суметь преодолеть без ущерба для впечатлений от прогулки. В этом вам помогут правильно выбранные места обзорных точек (с хорошим панорамным видом на памятник), верно рассчитанный ритм пауз в повествовании, чередование переходов и остановок, минут тихого созерцания и насыщенных информацией эпизодов экскурсии.

Разработка экскурсии на архитектурную тему, помимо карты с обозначением маршрута, должна включать: *вводную часть* с

характеристикой предшествующего этапа архитектуры, *основную часть* — рассказ по теме экскурсии с подробным анализом памятников и *заключение* — обобщение просмотренного материала, т. е. выводы, в которых вы должны раскрыть особенности архитектуры рассматриваемого периода, основные закономерности ее развития и стилистическую эволюцию, рассказать о том, что представлял собой город к концу рассмотренного вами этапа. При этом весь архитектурный материал должен быть дан в органической связи с материалом историческим. Особое внимание следует обратить на язык, поскольку вы готовитесь к работе с учениками, к живому разговору с ними. Текст экскурсии должен быть написан не просто грамотным, но ярким, образным языком. В нее, естественно, могут быть включены ваши личные впечатления, личное отношение к архитектуре изучаемого периода, рассказ о людях, живших когда-то в зданиях, у которых вы остановили группу, отрывки из мемуаров, стихи и пр.

На **третьем этапе** музейного практикума студенты сдают разработанные занятия-экскурсии. Форма подачи включает обязательно план-схему маршрута, а также опорные цитаты и материалы к экскурсии. По возможности все студенческие выступления заслушиваются соответственно в музее или во время прогулки по городу.

Устное выступление в условиях городской среды требует не меньшего мастерства, чем работа с группой в музейных залах, **она имеет свои** приемы, подходы и профессиональные секреты. Так, нелегко удержать внимание группы у архитектурного памятника: пространственное искусство — архитектура — требует времени даже на то, чтобы просто обойти памятник и осмотреть его. Если в музее для привлечения внимания мы вдруг можем заговорить тихо-тихо, то рассказ-экскурсия на улицах города потребует дополнительного напряжения голосовых связок. Выступающий должен быть уверен, что его слова хорошо слышны всем: для этого контролируйте силу голоса и следите за направлением голосового потока на группу. Не говорите на ходу, всматриваясь в памятник. Вспомните из своего опыта, как приходится напряженно вслушиваться, когда ветер уносит конец фразы отвернувшегося на миг, чтобы бросить взгляд на памятник, экскурсовода.

Устное выступление дает вам повод последить за своей речью: постарайтесь исключить так называемые сорные слова, дежурные фразы, обогатить обыденный словарный запас продуктивными эпитетами, метафорами, сравнениями. Ведь если уж

говорить об искусстве, то только языком искусства. Для этого нужно овладеть художественным словом. Ваша речь должна быть не обыденной, а возвышенно-поэтично-вдохновенной. А обыкновенные фразы должны быть безукоризненно правильными с точки зрения норм русской речи. Ведь миссия сохранения чистоты и образности родного языка возложена на каждого, выбравшего путь учительствования.

В конце практики студенты сдают отчеты — желательно небольшие по объему. Причем отчет не должен походить на конспект текста учебника по истории искусства и архитектуры. Поясним требования к отчету на конкретных примерах.

1. Тема: «Петровские реликвии Петербурга». В отчете речь должна идти только о тех памятниках, которые хорошо сохранились до наших дней с периода основания города, т. е. первой четверти XVIII в.

2. Тема: «Идея бесконечного пространства, выраженная в анфиладном принципе композиции в архитектуре зрелого барокко».

В отчете должно быть показано, что в русской архитектуре принцип анфиладного построения композиции дворца был последовательно использован архитектором Ф.-Б. Растрелли. И лучше всего этот принцип прослеживается в Екатерининском дворце Царского Села. В Зимнем дворце уже в конце XVIII в. Дж. Кваренги изменяет планировочную композицию и отделку парадных залов, задуманную Растрелли, устраивая новый тронный (Георгиевский) зал. После пожара 1837 года от анфилады барочных парадных залов Растрелли осталась одна Иорданская (Посольская) лестница, восстановленная В.П.Стасовым.

Таким образом, в отчет можно включить только: определение анфилады; имя архитектора — Ф.-Б. Растрелли; время расцвета зрелого барокко в России; план Екатерининского дворца в Царском Селе с выделением (цветом) анфилады и подписью названий залов; первоначальный план Зимнего дворца с анфиладой антикамер Растрелли (можно наложить на него пунктирной линией современный план).

3. Тема: «Колонный зал в архитектуре русского классицизма».

Идея колонного зала и многообразие композиционных форм ее воплощения иллюстрируется памятниками Москвы и Петербурга: Актный зал Смольного института Дж. Кваренги, Галерея Таврического дворца И. Старова, Греческий зал Павловского дворца Ч. Камерона — А. Воронихина, Колонный зал Дворянского собрания (бывший дом князя Долгорукого) М. Казакова в

Москве, Колонный зал Сената в Кремле М. Казакова, колонные залы позднего классицизма в Зимнем Дворце В.П. Стасова: Георгиевский, Гербовый, Николаевский.

4. Тема: «Ансамбль Академии художеств (стилистический аспект)».

В отчет включаются последовательно изображенные: вестибюль и фасад (ранний классицизм), обелиск Румянцеву в сквере у Академии художеств (архитектор В. Бренна), круглый актовый зал (поздний классицизм), набережная со сфинксами (архитектор К- Тон, историзм), интерьер библиотеки (архитектор А. Щуко, стиль неоклассицизм начала XX в.).

5. «Тема триумфа и военных побед России в памятниках Петербурга».

Памятники Отечественной войны 1812 года: Александрийский столп и Александровский зал Зимнего дворца; ансамбль Казанского собора; мотив триумфальной арки в архитектуре Петербурга позднего классицизма. Как вариант темы: ампир — стиль империи на примере следующих памятников: Адмиралтейство А. Захарова, арка Главного Штаба, Сенат и Синод К.Росси, Нарвские и Московские ворота В. Стасова.

6. Тема: «Архитектура малых форм — ее выразительные и образные особенности» или «Триумфальные колонны и обелиски в Петербурге (Павловске, Царском Селе, Гатчине)». Оформление отчета определяется материалом, с которым вы работали во время практикума. Это могут быть: коллекция декоративных ваз на лестнице Нового Эрмитажа; гранитные спуски на набережных Петербурга; фонтаны Питергофа; декоративная структура в убранстве петербургских мостов; оформление порталов парадных подъездов и др.

Из множества колонн, обелисков, фонтанов и т. п. студент может выбрать несколько, руководствуясь или общей темой, или архитектурной стилистикой, одним автором и т. п., например:

— история фонтанов на дороге в Царское Село (ныне г. Пушкин);

— решетка А. Вороникина и фонтан Т. де Томона у Казанского собора;

— обелиск «Румянцова победам» В. Бренны в сквере у Академии художеств;

— набережная со сфинксами у Академии художеств К. Тона.

Проанализировать образный строй трех знаменитых оград:

— решетки Летнего сада Ю. Фельтена, у Казанского собора и у храма Спаса-на-Крови.

— художественный металл в оформлении балконных решеток дома Лидвалей (Каменноостровский пр., д. 1/3).

7. Тема: «Павловск — архитектурный ансамбль».

Отчет можно оформить, поместив портреты всех великих мастеров и архитекторов, работавших в Павловске, а напротив — изображение того, что каждый из них построил.

8. Тема: «Связь архитектурных памятников Петербурга с судьбой знаменитых произведений изобразительного искусства».

В отчет помещаются друг против друга следующие изображения:

— дворец кн. Шереметева (Фонтанный дом) и рядом — портрет П. Жемчуговой работы крепостного художника И. Аргунова, портрет А.С. Пушкина кисти О.А. Кипренского;

— Смольный монастырь В. Растрелли и Смольный институт Д. Кваренги, а вокруг — серия портретов «Смольнянок» Д.Г. Левицкого;

— Таврический дворец И. Старова и связанные с ним — статуя Венеры Таврической (ГЭ), статуя «Екатерина II — законодательница» Ф. Шубина (ГРМ) (можно найти иллюстрацию с изображением этой статуи в зимнем саду дворца).

9. Тема: «Монументальная и декоративная скульптура в городской среде».

Можно рассмотреть как конные памятники Петербурга, так и садово-парковую скульптуру в городских и пригородных ансамблях.

10. Работая с темой, посвященной архитектурной графике, студент изучает экспонаты Научно-исследовательского музея Академии художеств, Музея Истории города и других хранилищ. Оригинальной темой выступления на музейном практикуме может быть: «Деревянные модели архитектурных памятников из музея Академии художеств».

11. Тема: «Стиль модерн в архитектуре Петербурга». Для выступления предлагается несколько вариантов:

— проиллюстрировать стилистическое многообразие в архитектуре рубежа веков (сравнить памятники так называемого декоративного модерна, например Витебский вокзал, «северного» модерна архитектора В. Бубыря, классицизирующего модерна архитектора Ф. Лидваля, «рационального», или «конструктивного», модерна, например постройки Н. Васильева и др.);

— в выборе памятников можно оттолкнуться от темы: банки, гостиницы, доходные дома и т. п.;

— можно рассмотреть проблему синтеза искусств в архитектуре эпохи модерн (скульптура, керамика, живопись на фасадах и в интерьерах зданий);

— можно взять для анализа только один характерный памятник: особняк М. Кшесинской, дом компании Зингер, дом Толстого на Фонтанке, дом Бажанова на ул. Марата и др.

12. Обращаясь к памятникам современной архитектуры, студент может взять для изучения архитектуру конкретного периода: конструктивизма, так называемого «сталинского ампира», постмодернизма с конца 1980-х годов. В отчете достаточно проанализировать 1—2 произведения.

Отчет должен быть кратким, раскрывать основную идею (подробный анализ, исторический экскурс и описание памятника прозвучат во время вашей экскурсии), включать план-схему маршрута, быть хорошо проиллюстрированным.

Подготовка к музейному практикуму начинается задолго: выбираются темы, подбираются материалы. В зависимости от тем преподаватель корректирует программу посещения музеев и место проведения практикума. Предельно сжатые и насыщенные работой дни требуют от студентов высокой организации и собранности.

Подготовка к выездной практике — дело особой важности. Сейчас ее организация особенно сложна, так что и отнестись к ней необходимо со всей ответственностью, для того чтобы вы могли получить от поездки максимальную пользу.

Одному из авторов этого пособия в свое время довелось организовать выезд студентов-дальневосточников в Европейскую часть России с посещением не только Москвы и Санкт-Петербурга, но и Владимира, Суздаля, Ярославля, Новгорода и Пскова. К этой поездке студенты готовились более полугодом и сначала совершили путешествие мысленное. Каждый получил двойное задание: подготовить обзорную или тематическую экскурсию по одному из городов или музеев и более узкую — по той или иной проблеме, жанру, творчеству художника или творческого объединения в одном из крупнейших музеев.

Каждый из студентов при этом составлял свой дневник-путеводитель этого воображаемого путешествия, чертил карты городов, которые предстояло посетить, заполнял карточки монографического характера о творчестве знаменитых мастеров — архитекторов и скульпторов, живописцев и графиков, но особенно внимательно — карточки, посвященные самым замечательным памятникам, которые предстояло увидеть. Студенты подготовились так, что появилась возможность во многих случаях отказаться от экскурсоводов. В этой роли студенты выступали поочередно. Естественно, во время такой поездки они получили многократно больше, нежели если бы она была подготовлена менее тщательно.

7. Тема: «Павловск — архитектурный ансамбль».

Отчет можно оформить, поместив портреты всех великих мастеров и архитекторов, работавших в Павловске, а напротив — изображение того, что каждый из них построил.

8. Тема: «Связь архитектурных памятников Петербурга с судьбой знаменитых произведений изобразительного искусства».

В отчет помещаются друг против друга следующие изображения:

— дворец кн. Шереметева (Фонтанный дом) и рядом — портрет П. Жемчуговой работы крепостного художника И. Аргунова, портрет А.С. Пушкина кисти О.А. Кипренского;

— Смольный монастырь В. Растрелли и Смольный институт Д. Кваренги, а вокруг — серия портретов «Смольнянок» Д.Г. Левицкого;

— Таврический дворец И.Старова и связанные с ним — статуя Венеры Таврической (ГЭ), статуя «Екатерина II — законодательница» Ф. Шубина (ГРМ) (можно найти иллюстрацию с изображением этой статуи в зимнем саду дворца).

9. Тема: «Монументальная и декоративная скульптура в городской среде».

Можно рассмотреть как конные памятники Петербурга, так и садово-парковую скульптуру в городских и пригородных ансамблях.

10. Работая с темой, посвященной архитектурной графике, студент изучает экспонаты Научно-исследовательского музея Академии художеств, Музея Истории города и других хранилищ. Оригинальной темой выступления на музейном практикуме может быть: «Деревянные модели архитектурных памятников из музея Академии художеств».

11. Тема: «Стиль модерн в архитектуре Петербурга». Для выступления предлагается несколько вариантов:

— проиллюстрировать стилистическое многообразие в архитектуре рубежа веков (сравнить памятники так называемого декоративного модерна, например Витебский вокзал, «северного» модерна архитектора В. Бубыря, классицизирующего модерна архитектора Ф. Лидваля, «рационального», или «конструктивного», модерна, например постройки Н. Васильева и др.);

— в выборе памятников можно оттолкнуться от темы: банки, гостиницы, доходные дома и т. п.;

— можно рассмотреть проблему синтеза искусств в архитектуре эпохи модерн (скульптура, керамика, живопись на фасадах и в интерьерах зданий);

— можно взять для анализа только один характерный памятник: особняк М. Кшесинской, дом компании Зингер, дом Толстого на Фонтанке, дом Бажанова на ул. Марата и др.

12. Обращаясь к памятникам современной архитектуры, студент может взять для изучения архитектуру конкретного периода: конструктивизма, так называемого «сталинского ампира», постмодернизма с конца 1980-х годов. В отчете достаточно проанализировать 1—2 произведения.

Отчет должен быть кратким, раскрывать основную идею (подробный анализ, исторический экскурс и описание памятника прозвучат во время вашей экскурсии), включать план-схему маршрута, быть хорошо проиллюстрированным.

Подготовка к музейному практикуму начинается задолго: выбираются темы, подбираются материалы. В зависимости от тем преподаватель корректирует программу посещения музеев и место проведения практикума. Предельно сжатые и насыщенные работой дни требуют от студентов высокой организации и собранности.

Подготовка к выездной практике — дело особой важности. Сейчас ее организация особенно сложна, так что и отнестись к ней необходимо со всей ответственностью, для того чтобы вы могли получить от поездки максимальную пользу.

Одному из авторов этого пособия в свое время довелось организовать выезд студентов-дальневосточников в Европейскую часть России с посещением не только Москвы и Санкт-Петербурга, но и Владимира, Суздаля, Ярославля, Новгорода и Пскова. К этой поездке студенты готовились более полугода и сначала совершили путешествие мысленное. Каждый получил двойное задание: подготовить обзорную или тематическую экскурсию по одному из городов или музеев и более узкую — по той или иной проблеме, жанру, творчеству художника или творческого объединения в одном из крупнейших музеев.

Каждый из студентов при этом составлял свой дневник-путеводитель этого воображаемого путешествия, чертил карты городов, которые предстояло посетить, заполнял карточки монографического характера о творчестве знаменитых мастеров — архитекторов и скульпторов, живописцев и графиков, но особенно внимательно — карточки, посвященные самым замечательным памятникам, которые предстояло увидеть. Студенты подготовились так, что появилась возможность во многих случаях отказаться от экскурсоводов. В этой роли студенты выступали поочередно. Естественно, во время такой поездки они получили многократно больше, нежели если бы она была подготовлена менее тщательно.

Примерно также готовятся и короткие выезды в пригороды Петербурга или в ту же Старую Ладугу.

Если вам повезло принять участие в длительной выездной практике, готовьтесь представить достаточно объемный отчет, и лучше всего в форме реального Путевого дневника, созданного на основе прежде всего полученных вами впечатлений. С вашими подготовительными материалами педагог, как правило, знакомится заранее, до поездки, поэтому в Путевом дневнике не увлекайтесь изложением фактологического материала: центральное место в нем должны занять ваши впечатления, переживания, мысли.

4. Репликация как метод сотворческого восприятия искусства

Особый путь, стимулирующий самостоятельную работу и провоцирующий на собственное творчество, — это репликация произведения в учебных целях. Еще М. Волошин предвидел, что аналитический рисунок когда-нибудь станет особой дисциплиной. Богатейшую коллекцию жанра беглой зарисовки оставили альбомы и дневники путешественников, художников и архитекторов. Зарисовки памятников — это беглая фиксация главного, особенного в произведении, при этом рассматривается, изучается и запоминается самое лучшее из созданного художественным гением человечества. Поэтому зарисовки избранных памятников на специальных карточках для картотеки одновременно способствуют формированию вкуса, интуиции, наблюдательности, а профессиональное умение рисовать здесь не требуется. Важна непосредственность, искренняя фиксация впечатления. Интуитивно нащупывая пути возвращения к полнокровному, преобразующему душу общению с искусством, педагоги в последнее время обратились к репликации как средству освоения искусства в процессе обучения. Деятельностный подход стал основой педагогического процесса. Согласно данным психологии, моторика руки связана с вербализацией мыслей, так что зарисовки памятников могут играть роль в формировании образной и богатой эпитетами речи. Рука следует за внутренним взором, схватывающим логику построения формы. Речь идет о нахождении формулы, в которой — ключ к образной идее произведения. В. Фаворский писал: «Копия может быть механической и может быть художественной, где, анализируя конструкцию копируемого произведе-

ния, поняв его художественную суть, поняв, конечно, по-своему и с ударением на том, что для нас теперь понятно и реально, мы эту суть и передаем». Поскольку зарисовываются отобранные временем произведения (потому что они и есть чеканные формулы, отшлифованные каноном, стилем и т. д.), рисующий постигает основы изобразительной грамоты как закон художественного формообразования. Результат достигается не через штудии натуры, как в классической схеме художественного образования, а через умозрение, аналитический рисунок и творческие интерпретации, предполагающие внутренний диалог с художником — автором оригинального интерпретируемого произведения. Такую копию мы встречаем в художественном мире, например копии Э. Мане и П. Пикассо с Д. Веласкеса, П.-П. Рубенса с Микеланжело Буонарроти и др. Ученическая репликация — это целая система заданий: от работы с картотекой, зарисовок в путевом дневнике до аналитических копий и рисунков (практикуемых в системе обучения проф. СПбХПА А.П. Зайцева, в Колледже изобразительной экспозиции, художниками группы «Эрмитаж» и др.). Метод зарисовок аналитического копирования и творческой репликации в целом хочется охарактеризовать словами одного учителя музыки: «позаниматься с головой». Такой метод работы с материалом по истории искусства учит думать и анализировать. Создавайте и бережно храните свои реплики — они войдут в ваш методический фонд, став его важнейшей составляющей.

5. Занятия в компьютерном классе

Внедрение в традиционную систему преподавания истории искусства современных компьютерных технологий позволяет усовершенствовать освоение и постижение материала на всех уровнях и этапах образовательного процесса. При обучении на дневном и заочном отделениях применяются как общие базовые способы работы в информационном компьютерном поле, так и специфические, обусловленные содержанием и объемом лекционных курсов и практических занятий.

Одним из возможных способов приобретения дополнительных теоретических знаний может послужить поиск в Интернете сведений о художнике, памятниках искусства, об их хранении в базе компьютерных данных, о мировых библиотечных и музейных хранилищах, которые трудно обнаружить в том городе, в котором учится или живет студент.

Другим компонентом накопления и усвоения информации по изучаемой дисциплине при одновременной экономии времени является использование большого количества компьютерных программ, в том числе аудиовизуальных лазерных дисков разных музеев (Лувр, Эрмитаж, Русский музей и т. д.), а также галерей современного искусства. На основе работы в реальном и виртуальном музейных пространствах учащийся может составить картотеку памятников, создав для этого индивидуальный учебный файл в соответствующей папке, содержание которого он будет пополнять и совершенствовать на протяжении всех лет обучения. Таким образом, самостоятельная учебная деятельность студента может контролироваться преподавателем даже в «безбумажном» варианте, что особенно эффективно при дистанционном способе обучения.

Одной из продуктивных форм образовательного процесса является создание сайта по узловым проблемам изучаемого курса с максимально полным привлечением исторического, искусствоведческого, поэтического и музыкального материала. Такова, например, тема «Романтизм в искусстве Франции и России в первой половине XIX века» с обязательным включением сопоставительного аннотированного визуального ряда с выделением главных сущностных характеристик романтизма. Материал этого сайта должен быть снабжен соответствующими ссылками на библиографические источники и компьютерные программы. Для создания атмосферы творческого содружества это задание могут выполнять коллективно студенты группы или курса, в этом случае лучшие решения лягут в основу будущей страницы общего электронного учебника или на базе лучших локальных «находок» может быть составлена общая композиция.

Этот вид учебного задания позволяет не только системно, в определенном информационном режиме излагать смысл художественного явления, но и создавать методические материалы и разработки для педагогической практики, в том числе тесты, игры, сценарии для проведения конференций и организации учебного театра.

Из отдельных учебных заданий по созданию тематических, монографических и проблемных файлов студент может сформировать основу для собственного компьютерного учебника или программы для учащихся и таким образом пополнить личный методический фонд авторской разработкой, а также выполнить курсовой или выпускной квалификационный проект.

Помимо воспроизведения памятников искусства, планов, конструкций архитектурных сооружений студент художественного факультета может применить графические навыки для создания

электронных учебных программ, чтобы развивать свои творческие способности, а также для обеспечения интерактивной формы обучения будущих учеников, например, по фрагменту конструкции достроить ее, демонстрируя знание конструктивной системы и умение применить навыки изобразительной грамоты или по плану графически воспроизвести облик сооружения.

Наиболее актуальным представляется использование компьютерных технологий для сбора фактологического материала и изучения современного художественного процесса, так как основной банк данных формируется прежде всего в электронных носителях информации. Пример тому — получение сведений о выставках современных художников, их творчестве, функционировании художественных галерей, салонов, арт-клубов. Студент может обучаться и в режиме on-line.

Образовательные программы дистанционного обучения, особенно необходимые для студента заочного отделения, позволяют установить оперативное взаимодействие преподавателя и обучающегося. Применяя электронную почту, студент может рассчитывать на своевременную консультацию как организаторов учебного процесса, так и педагога, а также на проверку контрольных учебных заданий и итоговых творческих работ.

Включение в традиционную систему преподавания современных компьютерных технологий позволяет значительно уменьшить время, затраченное на поиск и обработку обширной информации по искусствоведческим дисциплинам, а значит, высвободить время для творческой деятельности, что способствует интенсификации процесса обучения.

Наиболее перспективными нам представляются подготовка и применение обучающих компьютерных программ — для студентов дневного отделения, а для заочного — методических пособий и учебника. Такие мультимедийные издания по истории искусства позволяют студенту самостоятельно, сидя дома или в специальном классе, увидеть и изучить то, что невозможно показать за несколько часов или дней занятий.

Компьютерные учебники имеют ряд существенных отличий от традиционных, поэтому весьма важно придерживаться определенных требований к программному обеспечению: применимость на различных платформах; обучение в режиме on-line. Достоинством этих учебников является простота использования в сочетании с мощными функциями; оперативность переключения с одного изучаемого раздела на другой; поддержка индивидуальной и коллективной форм обучения; удобный просмотр изу-

чаемых объектов; возможность трансформировать содержание в методику.

Безусловно, внедрение мультимедийных программ для обучения истории искусства не может заменить то, что приобретает учащийся в общении с подлинником, овладевая навыками профессиональной деятельности в «живой» практике. Однако появление мультимедийных учебных изданий, несомненно, является положительным фактором и, конечно, имеет перспективы, так как дает возможность подключения к глобальным информационным банкам, а значит, делает систему обучения еще более открытой всем мировым новациям.

III. Система контроля и проверки полученных знаний

Разработанная на кафедре искусствоведения и методики преподавания изобразительного искусства система контроля усвоения материала предполагает тесное взаимодействие с системой практических занятий в музеях и лекционных курсов по истории искусств. Так, при любой форме контроля педагог учитывает, насколько систематично и полно освоен курс, как на практических занятиях студент проявил себя в течение семестра, приобрел ли необходимые умения и навыки:

- 1) устного выступления;
- 2) подготовки выбранного вопроса и изложения его в условиях музейной экспозиции (причем вопросы и задания постепенно усложняются);
- 3) выступления в форме активного общения с группой.

Традиционно основной характеристикой уровня знаний студента являются оценки. Фактически в распоряжении преподавателя всего четыре балла: «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «неудовлетворительно». Но при изучении искусства, особенно в педвузе, важнейшую роль играет не столько сумма полученной информации, сколько развитие в процессе обучения духовной, эмоциональной и умственной сфер личности. Исходный уровень, поступательное движение и качественные изменения в этих сферах с трудом прослеживаются в традиционной форме ответов студентов на экзаменах в сессию. Науке известны специальные тесты, позволяющие фиксировать отдельные стадии и грани обучающего процесса по искусству: тест на эмоциональность восприятия, на развитие эстетического вкуса и суждения, на овладение методом анализа и особенно категориально-понятийным аппаратом преподаваемых дисциплин, терминологическими вопросами теории, содержанием коллекций музеев и т. д. Уровень зрелости суждений, умение самостоятельно думать особенно ярко выявляется на семинарах, коллоквиумах и научных студенческих конференциях.

Одной из задач традиционных устных ответов на экзамене является научение студента структурированию своего ответа. Иные

формы контроля заданий: компьютерные тесты, письменные контрольные, конференция — помогают студенту научиться:

- 1) систематизировать знания по прослушанному курсу;
- 2) правильно расставлять акценты и выделять главное.

Проверочный диктант (по терминам) или контрольная на знание памятников (по иллюстрациям) тренируют память и быстроту реакции.

Зачетный семинар дает возможность студентам использовать широкий спектр вспомогательных средств (видеофильм, музыкальное сопровождение, театральные постановочные эффекты и т. д.).

Письменный реферат (например, отчет о музейном практикуме на IV курсе) проявляет и совершенствует владение словом, умение студента использовать живописно-графические средства в оформлении текста, работать над стилем изложения, пользоваться необходимым вспомогательным аппаратом (цитаты, сноски, иллюстрации, список литературы и т. д.).

Разнообразные формы контроля позволяют преподавателю пронаблюдать и оценить различные грани роста, эволюции способностей и профессиональных навыков студентов. Так, форма зачета в виде коллоквиума — коллективного обсуждения студентами группы в диалоге с преподавателем основных проблем пройденного курса — сосуществует с письменной контрольной работой в виде диктанта на знание терминов, памятников, исторических фактов. Традиционные формы контроля — индивидуальные зачеты и экзамены.

1. Традиционные формы контроля: экзамен, зачет, коллоквиум

Уровень зрелости суждений студента, умение самостоятельно рассуждать и профессионально мыслить особенно ярко проявляются в традиционной форме устного выступления, особенно на **экзамене**. Ответ на экзамене требует от студента умения собраться, сконцентрировать внимание, логично и четко выстроить свой ответ, но одновременно полно и со всех сторон осветить поставленный вопрос. Сначала нужно внимательно и вдумчиво прочесть экзаменационный вопрос, обратив внимание на его формулировку. Ошибка неполного и потому неудовлетворительного ответа часто кроется именно в неточно понятом вопросе. Например, вопрос «Монументальная живопись Микеланджело» предполагает рассказ о его работе над украшением росписями Сикстинской

капеллы, к которой он обращался дважды в своей жизни. А вопрос «Сикстинская капелла» уже подразумевает, что вы коснетесь в своем повествовании истории росписей одной из самых прославленных капелл Ватикана, в создании которой помимо Микеланджело и до него участвовали Пинтуриккьо, Перуджино и другие художники.

Если экзаменационный вопрос сформулирован как характеристика искусства какого-либо периода, не забудьте коснуться всех видов искусства, но начинайте с архитектуры. Обязательно охарактеризуйте систему жанров в рассматриваемую эпоху. Затем последовательно назовите ведущих мастеров и выделите и охарактеризуйте самые типичные памятники. Учтите, что хотя бы одно программное произведение необходимо разобрать подробно. Чтобы ответ получился последовательным и полным, за время, отведенное на подготовку, студенту рекомендуется продумать план и тезисы ответа (лучше записать их, а также припомнить определения, фамилии, названия, даты, чтобы от волнения потом не «оговориться»). Называя памятник, не забудьте сказать, где он хранится. И главное: грамотный студенческий ответ всегда начинается с перечня основной литературы по вопросу и кончается выводами.

Зачет. Формы зачетов, практикуемые кафедрой искусствоведения и методики изобразительного искусства в течение последних лет, многообразны. Среди них — осуществляемая в ходе всего учебного процесса **аттестация** по результатам работы на практических занятиях в музеях. Студент получает аттестацию за 2—3 выступления в музее за семестр. Эта форма контроля способствует ритмичной работе студента в течение всего срока обучения.

Другой зачетной формой является итоговое занятие в аудитории, проводимое преподавателем после музейных семинаров, — **конференция, зачетный семинар**. Конференция проводится сразу во всех группах курса. На обсуждение выносятся ключевая для изучаемого раздела программы проблема: «Средневековый храм как явление культуры», «Ренессансная личность, ее место и положение в художественной культуре», «Эпоха Просвещения. Франция и Россия. Диалог культур».

Еще одна зачетная форма — **коллоквиум** по теме, разделу программы или какой-либо проблеме (например, «Русское искусство XVII в.»). Коллоквиум может быть проведен преподавателем и в середине семестра, чтобы подвести итог изучению какой-либо темы и подчеркнуть завершение работы над большим разделом лекционного курса и соответственно циклом практических занятий.

Итак, в конце каждого семестра студент получает аттестацию на основе практических занятий в музее. Помимо этого в процессе подготовки к выступлениям в музее он постепенно из года в год пополняет и совершенствует свой индивидуальный методический фонд будущего учителя. Индивидуальный фонд каждого студента регулярно просматривается преподавателем, и этот результат самостоятельной работы также оценивается.

В итоге для получения зачета, помимо двух вышеназванных компонентов, студентам может быть предложена одна из форм заданий, о которых речь шла выше. В сумме, по рейтинговой системе, они и составят конечную оценку.

Например, зачет по истории зарубежного искусства в конце второго семестра на I курсе складывается из следующих параметров:

- 1) аттестация практических занятий в Эрмитаже в первом семестре (Египет, античность); в Эрмитаже и Русском музее во втором семестре (Византия, Древняя Русь);
- 2) оценка индивидуального методфонда с картотекой;
- 3) контрольный тест (с использованием компьютера) на знание терминов, фактов, памятников этого периода;
- 4) итоговый семинар по теме «Храм в культуре Средневековья».

Такая система многоступенчатого контроля и разнообразие зачетно-экзаменационных форм способствуют повышению у студентов интереса к предмету и уровня самоконтроля, позволяют активизировать работу в течение всего учебного года, дают возможность преподавателю организовать контроль за самостоятельной работой студента, служат индикатором усвоенных им знаний и умений.

Зачеты и экзамены — самая трудная пора для студентов. Напряжение подготовки, стрессы на экзамене — все не лучшим образом сказывается на организме. А какова эффективность такого обучения? Выученное «на время», с установкой на «сдачу», обычно «сдается» экзаменатору безвозвратно. Таковы свойства психики, влияние установки, которые прекрасно ухватываются словом — не зря возникли в отношении этих двух форм контроля усвоения материала такие слова, как «испытания» и «сдача».

Но ведь если вдуматься поглубже, цель экзаменационной и зачетной сессий — подведение итогов учебы в семестре, не только выяснение того, что усвоено, но и, в первую очередь, пополнение и корректировка знаний.

Поэтому наряду с традиционными формами индивидуальных экзаменов и зачетов уже более десяти лет на кафедре искусствоведения и методики преподавания ИЗО применяются новые формы контроля.

2. Рейтинговая система зачета

Перечисленные варианты зачетных форм могут быть выбраны преподавателем по его усмотрению и предложены студентам на каждый учебный год. Каждое задание имеет свою шкалу оценок. Студент должен набрать в сумме определенное количество баллов. Такая система получила название рейтинговой.

Рейтинг — это зачет (от англ. rating — *оценка, отнесение к тому или иному разряду*), исключаящий какую бы то ни было случайность, стрессы и обеспечивающий ритмичную работу студента в течение всего семестра, форма контроля и регулирования процесса обучения. В этом случае итоговый зачет ставится в конце семестра или прохождения крупного раздела курса на основании проверки нескольких видов заданий.

На факультете изобразительного искусства по дисциплине «Всеобщая история искусства» при пятибалльной оценке предусматривается 3 основных типа заданий, так что зачетная оценка может колебаться в диапазоне от 9 до 15 (при отсутствии хотя бы одной отрицательной, т. е. ниже 3). Эти задания нацелены:

1) на проверку систематического освоения всего раздела курса (знания фактов и закономерностей художественного процесса). Свидетельством полноценной работы могут быть системные карточки, синхронно-исторические таблицы, конспекты лекций, дополненные в процессе самостоятельной работы;

2) на проверку умения воспринимать, понимать, анализировать основную реалию искусства — художественное произведение, работать в различных учебных ситуациях (в музее, архитектурной среде, классе, аудитории), организовать активную работу группы. Весь этот комплекс умений реализуется на практических занятиях;

3) на проверку способности к творческой работе, для чего дается творческое художественно-практическое задание: репликация, копирование, создание комплекта слайдов, альбома фотографий, видеоматериала и т. д.).

В каждом конкретном случае, на том или ином курсе, в группе, в индивидуальном порядке, учитывая желание, уровень подготовленности, умения и интересы студента, педагог определяет варианты зачетных заданий так, чтобы получить возможность проконтролировать его успехи в трех названных направлениях.

3. Нетрадиционные формы контроля знаний

1. Зачетный семинар. На зачетном семинаре каждая группа готовит коллективное выступление по составленному сценарию (выбранному как лучший) и как бы в соревновании с другими группами. Совместными усилиями, пытаясь с исчерпывающей полнотой раскрыть выбранную тему, через сличение общего и различного, студенты сообща приходят к решению задачи, сформулированной в задании как диалог культур. Преподаватель оценивает работу каждого студента по его вкладу (см. Приложение 3).

2. Групповой экзамен. Вы, возможно, заметили, что все, услышанное в моменты высокой собранности во время зачета или экзамена (когда, подготовившись к своему ответу, вы слушаете беседу преподавателя с вашими товарищами) запоминается удивительно прочно.

Это свойство психики и положено в основу группового экзамена, когда отвечает сразу несколько (до шести) человек.

Как правило, в экзаменационном билете содержатся два вопроса: (1) один — общего проблемно-тематического характера, второй — частный; (2) один — по одному виду искусства, скажем, по живописи, второй по другому, например по архитектуре; (3) один — по зарубежному искусству, второй по отечественному и т. д.

На групповом экзамене, рассаживая студентов за одним столом, преподаватель, анализируя содержание вопросов, выстраивает их в ряд в той или иной последовательности — проблемно-тематической, хронологической и пр. Затем студенты по очереди отвечают каждый на свой вопрос, и педагог ставит свою зашифрованную оценку, не сообщая ее присутствующим, но твердо гарантируя им, что в сторону занижения эта оценка изменена не будет. Непременное условие в этой форме работы — взаимное уважение и доверие студентов и педагога. Затем группе предоставляется возможность дополнить и откорректировать ответ своего товарища. Зная, что оценка педагогом поставлена и не боясь негативно повлиять на нее, студенты вступают с экзаменатором в свободную беседу по проблеме.

Так выслушиваются и обсуждаются все 12 вопросов. По окончании беседы педагог предлагает по очереди каждому из экзаменовавшихся самому оценить свой ответ и свое знание материала. После этого оценку ему ставит каждый из группы. И уже после всех свою оценку сообщает педагог.

В абсолютном большинстве случаев эти три оценки совпадают, поскольку, прослушав ответы других и сравнив с ними свой ответ и свои знания, человек получает основания для объективной самооценки и оценки знаний своих сокурсников.

Как показывают наблюдения, заниженная оценка работы товарища и заниженная самооценка имеют место в сильной группе и у отлично знающих предмет студентов. В этом случае они более строги к себе и другим, и оценка педагога может оказаться более высокой. Молодым преподавателям не стоит бояться такой ситуации: если ее объяснить будущим педагогам, она только укрепит авторитет экзаменатора.

В группе слабой и у студентов плохо подготовленных оценка и самооценка могут быть несколько завышенными. Поскольку такие ситуации редки, да и к тому же, как правило, первыми отвечают и задают уровень сильные студенты, мотивировка более низкой оценки бывает несложной, особенно если педагог пользуется авторитетом.

В весьма редких случаях, когда студент претендует на более высокую оценку, ему следует предоставить шанс доказать свою правоту. Ведь все мы люди и никто не застрахован от ошибок. Студенту задаются дополнительные вопросы или предлагается второй билет.

Что дает такая форма экзамена по сравнению с традиционной?

Во-первых, каждый из 6 студентов получает возможность прослушать, обсудить, откорректировать и пополнить свои знания по широкому пласту материала.

Во-вторых, в значительной мере снижается уровень стресса, поскольку в такой ситуации практически снимается элемент случайности. Ведь даже если вы слабо ответили на один из своих недоученных вопросов, вы можете проявить общее знание курса в обсуждении, дополняя и корректируя ответы товарищей.

В-третьих, будущие педагоги совершенствуют умение объективно оценивать знания.

В-четвертых, они получают пример демократического педагогического общения.

В-пятых, корректируется самооценка и, что особенно важно, каждый ясно видит перспективы работы над собой.

Во всяком случае, после такого экзамена студенты и дневного, и заочного отделений (где учатся взрослые сложившиеся люди, многие из которых давно преподают сами) единодушно одобительно отзываются о такой форме работы.

3. Зачет-коллоквиум. Сходным образом проходит групповой зачет-коллоквиум. Разница лишь в том, что в нем сразу принимает участие вся группа, а вместо билетов предлагаются на обсуж-

дение логически выстроенные ключевые проблемы курса. В итоге же без особых обсуждений, поскольку ситуация в этом случае проясняется с кристальной прозрачностью, все подготовленные студенты получают зачет, а немногие неподготовленные имеют возможность, внимательно прослушав ответы товарищей, после соответствующей самостоятельной работы прийти на повторную индивидуальную беседу с преподавателем.

Каждый из студентов (а также педагогов) может предложить иные, неназванные виды работы, лишь бы они удовлетворяли (в комплексе) сформулированным выше требованиям.

Традиционные и нетрадиционные формы контроля рассматриваются педагогами как продолжение обучения в активной форме.

4. Контрольная работа. Разнообразные по содержанию тестовые контрольные ориентированы на раскрытие индивидуальности каждого студента.

Контрольная работа, как правило, проводится в двух формах: письменное домашнее задание (реферат) или краткосрочная письменная работа (тест), которая проводится в аудитории одновременно для всего курса, обычно в рамках расписания (во время лекции, вместо семинара или в сессию).

Домашнее задание подается в виде **реферата** или **творческого задания практического характера**. Преподаватель может предложить студентам множество разнообразных типов заданий. Ниже приводится характеристика некоторых заданий и даются советы по их выполнению.

Конспект научного текста. При кажущейся на первый взгляд простоте, это задание является важным звеном вузовской программы овладения студентом методическими навыками научной работы. Выполняя это задание, студент должен продемонстрировать способность выделить в выбранном для конспектирования научном тексте (статье или книге) главную мысль, идею, гипотезу, концепцию, предложенную автором периодизацию, характерные признаки исследуемого явления и пр. и логично и последовательно зафиксировать это в своем конспекте. Главные требования к конспекту: краткость, ясность, логичность, четкость формулировок. Вот примеры тем для этого задания:

- 1) конспект книги В. Кандинского «О духовном»;
- 2) конспект статьи П. Флоренского «Иконостас».

Подборка цитат. Второй тип задания призван научить студента грамотно ссылаться на источники информации при цитировании и ссылках на точку зрения авторитетных специалистов. Подборка цитат на заданную тему попутно потребует от студента:

- 1) подобрать и просмотреть литературу по теме;
- 2) найти в ней нужное (согласно заданию) высказывание;
- 3) выписать цитаты и сделать грамотные ссылки на источники цитирования (выходные данные издания и страницы, на которых расположен процитированный вами материал).

План ответа. Строго говоря, это не реферативная, но близкая к ней форма работы. Заметьте, очень часто, открывая книгу, мы сначала заглядываем в ее оглавление, т. е. план. Для исследователя созревший в голове подробный план научного труда значит порой полдела, так как остается только изложить все по этому плану. Поэтому так важно научить студента составлять подробный план. Задание для контрольного реферата может представлять собой план доклада на научной конференции или ответа на экзамене (см. списки контрольных вопросов в Приложении 3): среди них есть и такие вопросы общего характера, на которые нелегко ответить сразу, не продумав план заранее и не подобрав соответствующий материал. Заданием может быть и составление плана курсовой работы по истории искусств, который вы должны представить руководителю для утверждения. План может быть оценен как промежуточный контрольный этап работы над курсовой по рейтинговой системе.

План должен быть сложным, т. е. с пропорциональным соотношением и соподчинением всех частей, которые отражают различные грани и аспекты поставленной темы (вопроса) и их обозначением римскими цифрами, арабскими цифрами и буквами. Желательно вместо простого перечня «ключевых» слов дать емкие, проблемные, образные формулировки. Учтите, по плану можно судить о том, насколько полно и исчерпывающе вы подошли к раскрытию поставленной проблемы.

Мы намеренно не приводим здесь конкретного примера, но настоятельно рекомендуем обратить внимание на образцовые планы книг, включенных в списки обязательной литературы (например, СМ. Даниэля).

Вариантом этого задания могут быть тезисы сообщения или доклада на предложенную преподавателем тему.

Маршрут экскурсии. Следующим типом задания может быть разработка графика-маршрута экскурсии. Такой реферат, в частности, представляется в качестве отчета по музейному (архитектурному) практикуму (см. гл. II). Реферат может быть посвящен как архитектурным памятникам (прогулка по городу), так и экспонатам в музейной экспозиции. К представленной карте-схеме маршрута можно приложить текстовое пояснение

или план с комментариями по каждому пункту остановки группы во время вашей экскурсии. Если в городе, где вы живете, есть художественный музей или картинная галерея, вы можете взять в качестве темы реферата разработку экскурсии в местном музее по одному из разделов экспозиции. В этом случае нужно обязательно приложить к тексту иллюстративный материал или фотографии.

Альбом фотографий (или набор слайдов). При огромном количестве иллюстрированных изданий по искусству до сих пор нет комплексного иллюстрированного методического пособия по истории искусств для студентов художественных факультетов. Поэтому столь важное значение мы придаем созданию личного методического фонда (см. гл. III). Если вы умеете фотографировать, в качестве задания для реферата вы можете взять изготовление альбома иллюстраций или набора слайдов к занятиям по одному из разделов курса. Это не так просто, как кажется на первый взгляд: для пересъемки репродукций в условиях читальных залов библиотек и фотографирования памятников на природе (главным образом имеются в виду архитектурные и скульптурные объекты) необходимы технические навыки и профессиональные знания. Но главное в содержательной стороне этого задания — не ограничиваясь подбором памятников из имеющихся под рукой изданий по приведенным в Приложении 1 спискам, умело выбрать интересную тему. Когда вы с этим столкнетесь, вы убедитесь, что подобное задание безусловно требует творческого подхода.

Внимательно продумайте, какие разделы и подразделы войдут в ваш альбом, в какой последовательности будут размещены фотографии. К примеру, работая над темой «Архитектурные памятники домонгольской Руси», вы должны были бы выделить два крупных раздела с подразделами.

1. Домонгольская Русь периода расцвета:

— памятники Киева: Золотые ворота (современный вид и реконструкция); Десятинная церковь (план и фрагмент фрески); Софийский собор (план, реконструкция, современный вид фасадов. В интерьере: мозаики — Пантократор, Оранта, Евхаристия, отцы церкви; фрески — портрет семьи Ярослава Мудрого, росписи в башне: скоморохи и др.); Дмитрий Солунский и Евхаристия — мозаики из Михайловского Златоверхого монастыря; Кирилловская церковь (в интерьере — росписи М.А. Врубеля);

— памятники Новгорода: Софийский собор (план, вид фасадов, росписи — Деисус; Константин и Елена).

2. Домонгольская Русь периода феодальной раздробленности:

— памятники Владимиро-Суздальского княжества (подробный перечень составляется аналогично);

— Архитектура Новгорода и Пскова второй половины XI — XIII вв. (аналогично, подсказкой вам могут послужить в данном случае контрольные вопросы).

Вот другая тема: «Петербургские реликвии архитектуры петровской эпохи». В альбом включаются следующие иллюстрации:

- 1) Иоанновские ворота Петропавловской крепости;
- 2) колокольня Петропавловского собора;
- 3) дворец А.Д. Меншикова (фасад, интерьеры — Ореховый кабинет с фреской и живописным плафоном, парадный вестибюль, комнаты, отделанные изразцами);
- 4) здание Двенадцати коллегий (фасад, интерьер Белого зала — 1730-е годы.);
- 5) Летний дворец (фасады, интерьер Зеленого кабинета, фрагменты: рельефы на фасадах, деревянный рельеф с Минервой в вестибюле, живописные плафоны);
- 6) дворец Монплезир в Петергофе (план, фасады, интерьер Большого зала);
- 7) Большой дворец в Петергофе (первоначальный проект петровской эпохи, современный вид, интерьер Дубового кабинета Петра I).

Альбом иллюстраций или набор слайдов должны быть снабжены сопроводительным текстом. В краткой преамбуле даются хронология, характеристика и особенности искусства данного периода, группы, школы. Под фотографиями можно только подписать автора, название, год создания, а все остальные сведения о памятниках (материал, местонахождение, сохранность и пр.) можно привести в отдельном списке в начале или в конце альбома. В качестве приложения к такого рода реферату могут быть составлены методические рекомендации по использованию данных иллюстраций, слайдов или дополнительного контрольного набора фотографий на уроках, лекциях, в проверочных тестах.

Возможная тематика альбомов и наборов слайдов:

- 1) Архитектура московского ампира.
- 2) Русская архитектура второй половины XIX — начала XX в.
- 3) Русская садово-парковая скульптура XVIII — первой трети XIX в.
- 4) Конные памятники Петербурга.
- 5) Триумфальные арки в архитектуре Петербурга и Москвы.
- 6) Русские усадьбы XIX в. и т. д.

Сценарий. Еще одним жанром творческого задания может стать сценарий к зачетному семинару (см. в главе II об аудиторных семинарах) или даже к одному из ваших выступлений на музейных занятиях. Придумывая свои подходы, подыскивая ключевые слова, проигрывая в уме возможные диалоги и дискуссии (задумав острые вопросы), вы фиксируете свои «режиссерские» находки письменно в форме сценария. Это задание даст вам возможность проявить свою индивидуальность, творческий потенциал, нетрафаретное мышление, способность к нетрадиционному видению и решению поставленной задачи. Представленный преподавателю сценарий может быть также зачтен вам как контрольная по рейтинговой шкале оценок.

В недалеком будущем возможно привлечение студентов к работе над созданием учебных видеоматериалов по истории искусств. Это задание потребует объединения методических задач, перечисленных в двух последних разделах.

Рецензия, отзыв. Широко распространенным типом творческого задания является жанр критической статьи, рецензии или отзыва о выставке или книге, а также обзор периодики (художественных журналов) или обзор литературы по выбранной теме (к курсовой или дипломной работе).

В наше время в интересных и по-настоящему художественных выставках нет недостатка. Активизировали свою выставочную деятельность большие музеи, открылось множество маленьких галерей и художественных салонов. Нам представляется актуальным включить в учебную программу задание, которое потребует от студента осмысления процессов, происходящих в современном искусстве. Выбранная вами для рецензии выставка может быть любой: тематической, исторической, ретроспективной, групповой, персональной и т. д. В критическом обзоре выставки необходимо рассказать, кто, когда и как ее организовал, каков замысел выставки и какого рода произведения или художники участвовали в ней. Необходимо выделить наиболее яркие имена и произведения и убедительно мотивировать свой выбор, остановившись подробнее на самом интересном. Делясь своими личными впечатлениями, не забудьте ознакомиться с книгой отзывов и проанализировать реакцию зрителей и, так сказать, общественный резонанс (успех/неуспех), если таковой у выставки был. Если вам удалось побеседовать с участниками (художниками), с авторами экспозиции (искусствоведами) или со зрителями, с группой, со своими учениками, обязательно затроньте в рецензии этот «живой» материал, проанализируйте дискуссии, беседы, качество экскурсий, приведите наиболее ин-

тересные мнения и высказывания как профессионалов, так и любителей, сопоставьте их.

Если это персональная выставка современного художника, ваша рецензия примет характер критического очерка творчества мастера. Пробуя свои силы в роли художественного критика, помните об особой весомости сказанного слова и об ответственности за него. В первом суждении-оценке, не отягощенной авторитетными мнениями и не проверенной временем, многое зависит от «чуть-чуть»: остроты внутреннего зрения, тонкости настройки, «абсолютного слуха», как выразился бы музыкант. Очерк о творчестве современного художника должен включать биографическую канву и характеристику этапов творческого пути, обязательно ряд произведений, которые вы выделяете как самые важные, этапные, удачные в творчестве мастера. Постарайтесь найти, если таковые уже есть, публикации о художнике и приложите к реферату составленную вами библиографию.

Исторический очерк и отзыв о выставке могут быть посвящены местному народному промыслу, народному мастеру, истории местного музея или передвижной выставке одной картины.

Если в своем реферате вы решили сделать обзор периодической печати, в вашем распоряжении для подготовки этого задания должны быть комплекты художественных журналов (или одного из них): «Творчество», «Художник», «Искусство», «Декоративное искусство», «Юный художник», «Наше наследие», «Музей» и др. Студент художественного факультета должен взять себе за правило регулярно просматривать периодику. Поэтому в качестве одного из заданий вам предлагается сделать обзор журнальных публикаций за конкретный период, например последние пять лет. Учтите, что в декабрьском номере журнала обычно помещается перечень всех статей, опубликованных за год. Этот список поможет вам сделать подборку статей по выбранной для обзора теме. Не забудьте в конце работы приложить перечень всех использованных статей, составленный по алфавиту фамилий авторов.

Например, возможны такие темы для рефератов:

1. Раздел «Проблемы мастерства» в журнале «Искусство».
2. Журнал «Юный художник» об особенностях детского творчества.
3. История русского авангарда на страницах журнала «Наше наследие».

На страницах журналов нередко разворачиваются теоретические дискуссии: о декоративном, о монументальном искусстве,

о проблеме жанров, о стиле и т. д. Ход одной из них может стать темой вашего реферата: проанализируйте наиболее интересные статьи на данную тему и выводы из дискуссии и не забудьте «принять участие» в обсуждении «за круглым столом», поделившись своим мнением по проблеме, поднятой журналом.

Анализируя содержание публикаций журнала в целом за какой-либо период, постарайтесь выделить наиболее интересные и содержательные материалы по:

- 1) методике преподавания изобразительного искусства;
- 2) проблемам воспитания средствами искусства;
- 3) теории художественного образа и другим теоретическим проблемам искусствознания.

Этот тип творческого задания, пожалуй, самый сложный из предложенных. Такая работа, выполненная студентом самостоятельно, может послужить своего рода «пробой пера» предстоящей в будущем творческой деятельности — профессии художественного критика, корреспондента, художественного обозревателя, ведущего газетной рубрики или тележурнала по искусству для детей...

Реферат, посвященный обзору литературы по теме, в дальнейшем может войти в состав вашей курсовой или дипломной работы по истории искусств и послужит вам хорошим «заделом» для будущего.

6. Тест. Помимо письменного реферата, выполняемого студентом как домашнее задание, на кафедре искусствоведения и методики преподавания изобразительного искусства разработана система дополнительного блиц-контроля — проверочных тестов. Тестовые контрольные предназначаются для оценки индивидуальных способностей и знаний отдельного студента. Тесты предполагают использование компьютера в учебном процессе. Они разнообразны по содержанию и ориентированы на выявление индивидуального роста у студента навыков зрительного восприятия, переживания (вчувствования-эмпатии), анализа художественного произведения (включая упражнения на развитие способностей чувствовать цвет, пластику, ритм, пропорции, гармонию форм, линий, завершенность деталей и пр.), а также проверку знаний студента в области теории искусства, музейных коллекций, литературных источников.

Ниже приводятся примеры тестов (звездочки заменяют иллю-

страции, вместо которых здесь помещены подписи или ответы). Решая предложенные задачи, вы имеете возможность потрениро-

ваться и проверить свои знания самостоятельно.

Один из контрольных тестов называется «Словарь терминов и понятий по истории искусств, архитектуре и художественной куль-

туре» и предназначается для проверки знания студентом терминов. Такая контрольная выполняется студентом индивидуально или путем заполнения распечатанного на компьютере варианта по форме (см. пример) на листе бумаги, подается в виде картоте-

ки терминов (см. гл. III), или выполняется непосредственно на компьютере.

Следующей в системе проверочных тестов является письменная контрольная, которая обычно проводится после лекционного

курса и способствует закреплению у студентов полученной информации как историко-теоретического плана, так и по запоминанию конкретных памятников и произведений (экспозиций Эрмитажа и Русского музея). Количество вопросов-задач в данном тесте (см. Пример в Приложении 3) — десять, что соответствует десятибалльной шкале оценок. Результат в 10 баллов по рейтинговой системе дает студенту право на экзамене отвечать только на один из двух предложенных в билете вопросов.

ПРИМЕРЫ ПРОВЕРОЧНЫХ ТЕСТОВ

Тест 1. Расставьте предложенные памятники в хронологическом порядке.

*** Л. Бернини «Экстаз Св. Терезы»	*** Дж. Манцу Рельеф «Врата смерти»	*** Всадники из панафинейского фронтон
*** Скульптура Джакометт	** *Донателло «Благовещени е»	*** Рельеф «Зодчий Хесира»

Тест 2. Определите жанровую форму портрета и подберите соответствующие эпитеты:

...парадный; парный; интимный; исторический; групповой; портрет-тип; профильный; аллегорический; героический; поясной;

монументальный; психологический; салонный; романтический; сентиментальный; портрет в интерьере; автопортрет...

А. Самохвалов «Девушка в футболке»	Э.М. Фальконе Скульптурный памятник Петру I	П. д'Франческо «Портрет герцога д'Монтефельтр»
***	***	***
Ф.С. Рокотов «Портрет Струйской»	Я. ван Эйк «Портрет четы Арнольфини»	Рембрандт «Саския в образе Флоры»
***	***	***
В. Серов «Девочка с персиками»	В. Серов «Портрет Ермоловой»	П. Корин «Александр Невский»
***	***	***
А. Головин в роли	К. Коровин «Портрет Шаляпина»	Рембрандт «Портрет старика в красном»
***	***	***
Рембрандт «Анатомия доктора Тюльпа»	Ф. Шубин «Екатерина-законодательница»	А. Гро «Наполеон на Аркольском мосту»
***	***	***

Тест 3. Определите характер освещения и источник света (контражур, рассеянное и т. д.).

Вермеер Дельфтский «Девушка, читающая письмо»	Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» ***
Ф. Гварди «Венецианский дворик» ***	И. Левитан «Сумерки. Стога» ***
В. Хеда «Натюрморт с омаром»	М. Добужинский «Человек в очках» ***

Тест 4. Архитектура Новгородского и Владимиро-Суздальского княжеств XII в.: сравнительный анализ. Распределите перечисленные признаки на две колонки под иллюстрациями:

* * *	* * *
храм Георгия в Старой	храм Покрова на

- 1) лопатки;
- 2) аркатурно-колончатый пояс (на барабане, абсидах, стенах);
- 3) четырехстолпный;
- 4) трехабсидный;
- 5) белокаменный;
- 6) оштукатуренный;
- 7) одноглавый;
- 8) покрытый резьбой;
- 9) перспективный портал;

- 10) суровый, крепостной характер;
- 11) зубчатый орнамент из кирпичной кладки на барабане купола.

Тест 5. Определите по фрагменту произведение и подпишите автора и название.

* * *	* * *
«Завтрак аристократа» (фрагмент натюрморта) П. Федотов	«Иван Грозный и сын его Иван» (фрагмент интерьера) И.
* * *	* * *
«Утро стрелецкой казни» (рука со свечой) В.	«Девочка с персиками» (персики)

Тест 6. Символика жеста в средневековом искусстве.
Определите по жестам рук, приведенных на фрагментах, сюжет произведений.

руки из Благовещения	руки Оранты
руки из Деисуса	благословляющая рука Христа

Тест 7. Назовите имена художников, написавших:
а) портреты Л.Н. Толстого:

* * *	* * *	* * *
Н. Ге	И. Крамской	И.

б) создавших детские образы:

*** Девочка из «Тройки» (В. Перов)	*** «Захарка» (А. Веницианов)	*** «Портрет сына» (В. Тропинин)	Ф*** «Мика Морозов» (В. Серов)
---	--	---	---

в) воспевших труд прачек:

*** Кресси	*** Шарден	*** О.	*** А.Архипов
---------------	---------------	-----------	------------------

Тест 8. Антиклерикальная тема в искусстве критического реализма.

Определите картину и автора по фрагменту.

*** (В. Перов «Чаепитие в Мытищах»)	*** (В. Перов «Крестный ход на Пасху»)	*** (И. Репин «Крестный ход в Курской губернии»)
--	---	---

Тест 9. Знаменитые музеи мира.

а) Назовите (впишите) известные вам произведения, хранящиеся в этих музеях:

Лондон, Национальная галерея	Флоренция, галерея Уффици	Нью-Йорк, Метрополитенмузе ум
***	***	***
Дрезден	Краков	Лувр
***	***	***

б) Укажите, где хранятся следующие произведения (ГТГ, ГРМ, ГМИИ, ГЭ):

А. Матисс «Красные рыбы»	В. Серов «Девушка, освещенная солнцем»	Ф. Гойя «Портрет Антонии Сарате»	Б. Кустодиев «Купчиха»
***	***	***	***

Нетрадиционность и вариабельность проверочных заданий и форм проведения зачетов, их коренная переориентация от «вылавливания» пробелов в знаниях студента на выявление и дополнение того, что студент знает, позволяют усовершенствовать, индивидуализировать контакт преподавателя и студента и избежать ставшей традиционной дилеммы «пассивно-безмятежных» учебных семестровых занятий и «активно-стрессовой» сессии.

ПРИМЕР ТЕСТА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ КОМПЬЮТЕРА

ТЕМА: ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА И СРЕДНИХ ВЕКОВ

Курс: 1 Студент: _____ группа: _____

Дата сдачи теста: _____ Вариант: _____

Проверил преподаватель: _____ Балл: _____

1. Разъясните смысл понятия стоечно-балочная конструктив-ная система:

! !

2. Дайте определение терминов (вариант: нарисуйте назван-ные предметы)

А. энтазис	Б. Гидрия	В. эхин и абака	Г. абсида

3. Назовите произведения **Фидия**. Где и когда работал этот мастер?

! !

4. Назовите автора статуи **Аполлона Бельведерского**.

! !

5. Кто расписал краснофигурную вазу из коллекции Эрмита-жа «**Пелика с ласточкой**»?

6. Согласно периодизации египетского искусства, когда, были созданы **колоссы Рамсеса II в Абу-Симбеле**?

7. Перечислите 5—7 памятников западноевропейского Сред-невековья (романского и готического периодов):

I ----- 1

8. Что такое «Эгейский мир»? ГДЕ и когда существовала эта культура?

9. Как звали Евангелистов? Назовите их **изобразительные символы**.

10. Приведите примеры памятников **прикладного искусства**:

А. Египет	Б. Греция	В. Древний Рим	Г. Средние века

11. Назовите самые **высокие сооружения** Древнего мира и Средних веков (4—5)

I

I

12. **Сфинксы на набережной у Академии художеств** в Санкт-Петербурге: что вам известно о судьбе этого памятника?

I

I

Одним из возможных вариантов контрольного задания или зачета по разделу «Современная художественная жизнь» может послужить тест:

1. Каковы, на ваш взгляд, основные тенденции художественной жизни нашего города?

2. Существует ли, по вашему мнению, в нашем городе сформировавшийся художественный рынок? Дайте развернутый ответ.

3. Назовите фамилии тех художников (не менее пяти), которые, по вашему мнению, являются типичными авангардистами. Аргументируйте свой ответ.

4. Какая, на ваш взгляд, художественная галерея является лучшей, т. е. соответствует вашему представлению об «идеальном образце»? Дайте полный ответ.

5. Творчество каких мастеров (назовите не менее пяти фамилий) свидетельствует о художественном освоении классических традиций. Аргументируйте свой ответ.

6. Какая из выставок современного художника, виденная вами в последнее время, показалась вам значительной и почему?

7. Можете ли вы назвать мастера, школу, какое-либо учреждение в нашем городе, в котором обучают иконописи с сохранением канонической традиции?

8. Назовите журнал или телепередачи, в которых, по вашему мнению, наиболее ярко и глубоко отображается, анализируется современная художественная жизнь.

9. Кто из известных вам критиков или искусствоведов наиболее остро, проникновенно, глубоко анализирует различные грани художественной жизни города?

10. Знаете ли вы какой-нибудь художественный проект (мастер-класс, выставку, галерею, клуб, журнал и т. д.), созданный в последнее время и оставивший заметный след в художественной жизни?

11. Назовите главные составляющие художественной жизни.

12. Раскройте смысл терминов «performance», «инсталляция», «артефакт».

13. Дайте определение термина «массовая культура» и скажите, каково, по вашему мнению, ее место в современном искусстве.

14. Какие современные художественные союзы, группировки, объединения вам известны? Охарактеризуйте любой из них.

15. Как вы определите понятие «салонное искусство XX века»? Приведите пример из современной художественной жизни.

IV. Учебно-исследовательская

работа по теории и истории

изобразительного искусства

Учебно-исследовательская работа — это немаловажная часть подготовки будущего педагога. Преподаватели изобразительного искусства даже в вузе, как правило, занимаются не столько научными изысканиями, сколько художественным творчеством. И это вполне справедливо: любому специалисту известно, что именно художники становятся при наличии особенной одаренности прекрасными искусствоведами — вспомним И.Э. Грабаря или Н.А. Бенуа. Но ведь эту одаренность в себе нужно еще раскрыть. Лучше всего сделать такую попытку еще во время обучения. Поэтому весьма рекомендуем подойти к ней именно с такой сверхзадачей: выяснить, нет ли у вас особой одаренности в области научного искусствоведения.

1. Курсовая работа

Согласно учебному плану курсовые работы по истории искусства выполняются на старших курсах. На дневном отделении этому предшествуют музейные и аудиторные семинары, музейный практикум, включающий архитектурные экскурсии по Санкт-Петербургу и его пригородам, а также посещение выставок с их последующим рецензированием. Студенты заочного отделения до написания курсовой уже выполняли контрольные работы по истории искусства. Таким образом, к IV курсу вы уже приобрели те навыки и знания, которые помогут вам в выборе темы курсовой, к тому же к седьмому семестру вы уже овладели всеми этапами анализа художественного образа. В курсовой же вы будете демонстрировать освоение принципов и способов истолкования произведения искусства.

Курсовая по истории искусства — не первый для вас опыт, вы уже писали такие работы по другим дисциплинам и убе-

дились в существенном различии разговорного и письменного жанров.

Основной спецификой курсовой работы в отличие от выступления на семинаре или контрольной является ее учебно-исследовательский характер. Эта работа не является строго научным исследованием, но может стать основой для дальнейшей научной деятельности.

Курсовая работа должна научить студента методике исследования того или иного вопроса, владению научным инструментарием. В ней вырабатываются первичные навыки научного подхода к материалу. Не случайно каждый второй диплом по истории искусства написан на основе курсовой и совпадает с ней тематически.

Выполнение курсовой работы, так же как и контрольных и подготовка к семинарам, не может вестись без учета главной задачи обучения в педагогическом вузе — воспитания профессиональных качеств учителя изобразительного искусства, способного ярко, образно и одновременно на основе солидной научной базы вести уроки по истории искусства.

Курсовые работы могут иметь историко-теоретический (научно-исследовательский) характер или художественно-педагогический, прикладной (это может быть текст или материал лекции, беседы, урока, практического занятия по истории искусства, экскурсии по городу). В искусствоведческой курсовой работе вы не предлагаете методических разработок уроков или внеклассных мероприятий. Основной акцент в ней должен быть поставлен на методах самостоятельного освоения той или иной темы по истории искусства самим учителем, на учебной адаптации материала.

Курсовая работа должна помочь вам в проявлении творческого «Я» в решении вашей темы, в пополнении методического фонда учителя и выработывании тех навыков, которые вы не смогли приобрести в других видах работы по данному предмету.

Студента всегда волнует вопрос, какого объема должна быть курсовая. Ответить на него точно невозможно: есть, конечно, минимальный и максимальный предел — 20—30 машинописных страниц, но главное, — объем должен быть таким, какой достаточен для обстоятельного раскрытия темы. Чтобы этого добиться, не нужно, гоняясь за объемом, «лить воду», или наоборот, писать тезисно, не подтверждая свою мысль аргументами.

Другой сложный момент, с которым студенты обращаются к преподавателю: им кажется, что все уже написано, и говорить боль-

ше не о чем. Очень часто мы слышим от студентов, что написать что-то свое после таких «гигантов», как Б.Р. Виппер, В.Н. Лазарев, Д.В. Сарабьянов, Г. Вельфлин и другие, невозможно.

Это неверно. Подобно тому, как в живописи не бывает неинтересных сюжетов, в искусствоведении нет неинтересных тем, важно выбрать особый ракурс. Иногда студент самостоятельно формулирует тему, но, как правило, в этом ему помогает преподаватель. Выше мы говорили о том, что не только каждое новое поколение, но и каждый человек видит произведение искусства по-своему. Так и наука об искусстве не стоит на месте, и пусть маленькую, но свою крупицу знания в нее может внести каждый из вас.

ВЫБОР ТЕМЫ

Прежде чем вы представите преподавателю примерную тему курсовой по истории искусства, вы должны проделать самостоятельно предварительную работу. Конечно, ваш руководитель подскажет направление поиска, ориентирует в реальной художественной жизни, если вы избрали для курсовой творчество художника-современника, поможет уточнить формулировку. Когда вы определяете тему исследования, помните, что мы не ограничиваем вас ни временными рамками, ни разделами истории изобразительного искусства, ни его видами или жанрами. Вы можете писать о древнеегипетском искусстве, о средневековой иконе, об отечественном или зарубежном искусстве Новейшего времени. Существует только одно ограничение: *основной материал должен быть доступен вам в оригинале*. Выполнение работы только на основе каких бы то ни было репродукций не разрешается.

Это не значит, что вы не можете привлекать репродукции как дополнительный материал при исследовании истории создания произведения, для сравнительного анализа. Но они не могут быть основным материалом. Соотношение оригинала и воспроизведений в каждом конкретном случае определяется руководителем.

Итак, зная главные установки, вы выбираете тему курсовой. Чем вы должны руководствоваться? Во-первых, вы должны подумать о своих перспективах в учебном процессе и вне его. Допустим, вы решили выполнять квалификационную работу по кафедре живописи или рисунка. В этом случае выбирайте те проблемы в искусствоведении, которые помогут вам в создании квалификационной работы по избранной специальности. Что мы имеем в виду? Связь может быть прямая: вы задумали писать пейзажи

Петербурга, и этот сюжет будете рассматривать искусствоведчески, а конкретизация темы зависит от вашей индивидуальности.

Содержательная соотнесенность диплома по живописи, графике или по прикладному искусству с искусствоведческой курсовой может быть и более опосредованной. Представьте себе, что вы имеете склонность писать в классической трехслойной манере. Естественно для вас уже в курсовой обратиться к технологии живописи, избрав для анализа любое произведение, созданное в этой живописной системе.

Разумеется, вы можете откинуть соображения узко практического характера и, выбирая тему, желаете прежде всего решить, привлекает ли вас какая-либо научная проблема в области истории искусства или вы предпочитаете работу прикладного характера, помогающую вам овладеть навыками самостоятельного исследования темы.

Если вы определили для себя тип курсовой, обратитесь за консультацией к руководителю. Его помощь будет вам необходима, особенно если вы предпочли исследовательское направление, так как студент не всегда точно может выявить «белые пятна» в искусствоведении. Преподаватель посоветует определить границы исследования так, чтобы оно было достаточно конкретным и посильным для курсовой работы. Главные просчеты студента при выборе темы часто состоят в том, что он хочет охватить слишком широкий круг вопросов. Другое распространенное заблуждение: прочитав 2—3 книги о творчестве какого-нибудь художника, студент решает, что это может стать поводом для выбора темы. Следует посмотреть в библиотеке, нет ли других исследований об этом мастере.

Мы советуем вам: если вы «набрили» на интересное для вас явление, посмотрите, насколько оно изучено, а затем обращайтесь к руководителю за консультацией.

Не страшитесь тематики, которая отражает современное состояние художественной жизни: вы пойдете особым путем, высказывая свое суждение без опоры на устоявшиеся, сложившиеся научные представления. Толчком для вас может стать посещение выставки и рецензия, написанная вами как отчет по музейному практикуму. Иногда тема курсовой рождается в результате наблюдения за поведением зрителей на выставке какого-нибудь «модного» живописца. Однажды студент увидел слезы на глазах посетителей у картин Ильи Глазунова. Размышления о том, что вызывает у массового зрителя такую реакцию, побудили студента проанализировать творчество этого художника.

Иногда поводом для написания курсовой может послужить желание восполнить недостаток знания о творчестве художника, метода или стиля. Это достаточное основание для выбора темы. Уточнить же поворот или аспект проблемы вам поможет преподаватель.

Импульсом к созданию текста курсовой по истории искусства может быть и какое-нибудь очень яркое эмоциональное впечатление от картины, скульптуры, архитектурного образа, так что объяснение самому себе этого переживания становится содержательным ядром курсовой.

Тему курсовой вы выбираете самостоятельно, поэтому мы и не предлагаем вам их перечень. Но обозначить типы курсовых и дипломных работ для студентов факультета изобразительного искусства считаем необходимым. Они имеют одинаково учебно-исследовательский характер при специфическом для каждого типа предмете исследования.

Основная цель выполнения курсовых работ первых двух типов — обучить студента азам исследовательской работы. Но в **первом типе** предмет исследования — проблемы теории и истории изобразительного искусства, во **втором** — пути и способу адаптации материала теории и истории искусства к учебным целям. Первый тип рекомендуется студентам, желающим попробовать свои силы в искусствоведческой науке. Второй, ориентированный на творческую педагогическую деятельность, доступен любому студенту факультета.

Курсовые исследовательско-искусствоведческого характера обычно выполняются на искусствоведческих факультетах художественных вузов, где, как правило, к IV курсу бывает выполнено уже несколько письменных работ.

Конечно, при написании 1—2 курсовых в РГПУ трудно овладеть многообразием средств, каким располагает современное искусствознание. Опыт создания работы, в которой вы сможете в письменной форме изложить гипотезу, аргументируя ее, и овладете научным инструментарием, очень поможет в педагогической, а также в любой гуманитарной деятельности.

Если вы разовьете в себе умение мыслить свободно, без рабского подражания авторитетам, основываясь на доскональном знании материала, вы будете интересны всем тем, с кем сведет вас профессиональная работа.

При анализе произведения искусства вам, конечно, очень помогает собственный творческий опыт. Существует расхожее мнение: художнику не нужно читать об искусстве, он все понимает «внутром». Но когда вы начнете писать текст курсовой, вы обна-

ружите, как непросто изложить ясно, логично на листе бумаги то, что существует в вашем сознании. Курсовая работа закрепляет умение выстроить логику изложения материала, сделать необходимые выводы.

Основное, что отличает исследовательское направление курсовой работы — наличие проблемы, не раскрытой в искусствоведении или решенной, по вашему мнению, неверно, недостаточно полно исследованной.

Несколько лет назад на факультете защищалась дипломная работа «Художественное объединение русских живописцев "Голубая роза"». Тогда еще не появились солидные издания по этой проблеме, и автор диплома провел настоящую исследовательскую работу, обратившись к периодике, проанализировав творчество и малоизученных, и известных мастеров. Основой диплома была курсовая работа по истории искусства. Много лет спустя урок на эту тему помог молодой учительнице занять достойное место в конкурсе на звание «Учитель года».

Третий тип курсовой включает художественно-творческую работу. Так когда-то была выполнена курсовая (переросшая потом в диплом) студентом, который исследовал этюды И.И. Левитана в собрании Псковского музея и в качестве приложения к своей работе представил более десяти копий с этих этюдов.

В 1993 году были представлены на защиту два диплома одной и той же студентки на тему «История усадьбы П.В. Завадского в селе Ляличи (Брянская обл.)» в искусствоведческом и графическом ракурсе. Эта работа свидетельствует о взаимопроникновении двух дисциплин в сознании автора, удачно соединившихся в нечто целостное. Об искусствоведческом дипломе, ставшем естественным продолжением курсовой работы следует сказать особо. Рассматриваемая в них усадьба, к сожалению, плохо сохранилась, и автор поставил перед собой задачу собрать весь имеющийся (кстати, достаточно скудный) материал, систематизировал его и, осмыслив, сделал выводы о художественном своеобразии памятника. Представлен был и хороший визуальный ряд: фотографии общего вида усадьбы, фрагменты здания, интерьеры, архитектурные планы. Быть может, они станут бесценным документом, так как к реставрации памятника только приступают.

Курсовая работа любого жанра в принципе может перерасти в более серьезное — дипломное исследование.

Особый тип курсовой могут выбрать студенты, намеревающиеся выполнять дипломную работу по кафедрам рисунка или живописи. В этом случае мы рекомендуем избрать проблему, ко-

торая поможет вам в предстоящей творческой работе, и стараемся найти оптимальный вариант темы.

Можно, например, провести исследование технико-технологического характера; изучить творческие поиски любимого вами мастера; работы выдающихся художников в избранном виде и жанре искусства; шедевры, созданные вашими предшественниками на тот или иной классический сюжет; максимально полно собрать художественно-исторический, архивный и прочий документальный материал, необходимый для разработки сложного сюжета, и т. д.

В любом случае уже на первой консультации с руководителем, если вы считаете возможным раскрыть ваши будущие намерения, сообщите о задуманной дипломной работе: ваш педагог приложит все усилия, чтобы помочь вам в подготовке к осуществлению замысла. Все преподаватели заинтересованы в том, чтобы вы прошли весь путь творческого поиска, взрастили в любой избранной области творчества свою тему в сердце, откорректировали ее разумом, воплотили чуткой рукой, а не просто старательно списали с натуры учебную постановку: «фигура сидящая», «фигура стоящая», «пейзаж», «натюрморт». И, конечно, в том, чтобы приложение к этой работе содержало глубокие размышления, свидетельствовало о фундаментальном знании и понимании мирового художественного наследия, а не было «дипломной отпиской».

Учебное историко-искусствоведческое исследование может быть посвящено изучению:

1) истории создания одного произведения — этапного в творчестве художника и значительного в истории искусства, например: А.А. Иванов «Явление Христа народу», К.-С. Петров-Водкин «Купание красного коня», В. Тициан «Св. Себастьян», П. Корин «Русь уходящая», П. Филонов «Формула весны»;

2) сравнительно-историческому исследованию, например: «Портреты Л.Н. Толстого, И.Н. Крамского, Н.Н. Ге и И.Е. Репина»;

3) того или иного комплекса произведений или этапа творчества художника: «Библейские эскизы» Александра Иванова, «Произведения Пабло Пикассо 1890—1910-х годов», «Портреты М. Нестерова 1920—1930-х годов»;

4) творчеству одного мастера, если, конечно, о нем нет монографий, написанных в последние два десятилетия: «Творчество Натальи Гончаровой», «Жизнь и творчество Вячеслава Владимировича Пакулина» (1900—1951);

5) истории творческого объединения на каком-либо этапе его существования: «Объединение «Маковец»», «Общество ленинград-

ских художников "Круг"», «Общество "Четыре искусства" и его вклад в развитие советского искусства», «История ОМТХ» и т. д.;

6) истории создания или существования местного художественного промысла, музея, галереи, выставочного зала (если, конечно, еще нет серьезных профессиональных работ на эту тему);

7) теории или истории одного жанра, жанровой ассоциации или целой системы, например: «Парсуна XVII—XVIII вв. в собрании ГРМ»;

8) историографической проблеме, например: «История изучения русской иконы в XIX — первой четверти XX в.»;

9) проблеме формы, например: «Символика цвета в творчестве К.С. Петрова-Водкина», «Семантика композиции картины П. Корины "Русь уходящая"».

Всего тематического круга мы не сумеем очертить, что и невозможно, тем более что всякое время актуализирует свои грани, пласты, аспекты искусства.

Выбрав историко-искусствоведческую тему, вы должны исследовать избранное явление, собрав материал, с тем чтобы выяснить, по возможности, весь процесс возникновения изучаемого явления, а также весь комплекс условий, определивших его содержательно-формальную сущность.

Так, например, работая над темой «Историческая картина В. Серова "Петр I"», следует, видимо, выяснить, какие социальные причины вызвали в конце XIX в. особый интерес к личности Петра, какую эволюцию прошел образ основателя Петербурга в русской живописи XVIII—XIX веков, как родился замысел у Серова, как развивался он в сознании художника, какое воплощение нашел и что осталось «за кадром», как воспринималось произведение современниками, а затем — поколениями зрителей в течение 100 лет. Выводы такого исследования предполагаются не только узко конкретные, имеющие отношение к творчеству В.А. Серова. Интересно сопоставить полученные результаты с концепциями личности Петра, воплотившимися в картинах В.И. Сурикова, с одной стороны, и мастеров «Мира искусства» — с другой; посмотреть, какое влияние оказало полотно В. Серова на художников следующих поколений.

Разрабатывая тему «Иллюстрации В. Фаворского к "Маленьким трагедиям" А.С. Пушкина», невозможно не обратиться к предшественникам художника в русской и советской графике, не попытаться определить значение этого цикла для последователей.

Исследуя творчество мастера, не получившее должной оценки в истории искусства или требующее переоценки, вы должны рас-

смаатривать его не обособленно, а в возможно более полной совокупности историко-социальных и художественных связей. В последние 20 лет XX в. крупные музеи страны, такие, как Русский, Эрмитаж и Государственная Третьяковская галерея, представили вниманию зрителей выставки из своих запасников, открывающие новые имена или не известные ранее работы, что позволило по-иному оценить процесс эволюции как русского, так и советского искусства. Среди них: «Советское искусство 20—30-х годов», «Авангард и народное искусство», выставки, посвященные творчеству К. Малевича, В. Татлина, В. Лебедева, В. Конашевича, «Агитация за счастье. 30-е годы» (1995 г.). Если лет 10—15 назад массовый зритель, а часто и профессионалы не могли познакомиться с произведениями авангардистов, то теперь их работы находятся в постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи и Русского музея. Дополняли представления об этом ныне ставшем даже модным направлением и выставки из зарубежных коллекций, например «Шедевры живописи XX века из собрания Тиссен-Борнемиса» (1988).

Широко известны имена таких художников, как П. Гоген, А. Матисс, П. Пикассо, В. Ван-Гог, французские импрессионисты. Но представленные новые, т. е. не виденные нами, и хорошо известные работы на выставках «Неведомые шедевры» (1994—1995), «От Моне до Пикассо» (1994) открывают перспективу для изучения явлений искусства в самых разных аспектах.

Концепция экспозиции тоже может послужить поводом для специального исследования, но, главное, произведения художников, увиденные впервые, в сопоставлении с хорошо знакомыми картинами разрушают мифы, сложившиеся в искусствознании XX в. Особенно это касается авангарда в России. Меняются представления о многих художественных группировках XIX—XX вв., по-иному сейчас сопоставляют «реалистов» и «формалистов». Творчество художников XX столетия нуждается в изучении, систематизации, серьезной оценке, поэтому рекомендуем не пропускать ни одной подобной выставки. Внимательное изучение экспонатов на выставках поможет вам, если вы займетесь историко-искусствоведческим исследованием XX в.

Как бы ни были важны встречи с оригиналами, глубокий анализ явления невозможен без изучения периодики, работы в архивах, бесед с теми, кто сохранил воспоминания о жизни и творчестве интересующего вас художника.

Работу монографического характера можно написать о художнике, живущем в вашем городе. Ведь бывает так, что хороший

скульптор, график, архитектор или живописец обделен вниманием критиков. Тем интереснее вам будет писать курсовую. В этом случае вы оставите ценные документальные свидетельства: запись беседы с автором об истории создания его произведений, фотографии рисунков, эскизов, наконец, ваше суждение о творческой манере мастера.

Очень ценной может стать и работа по истории художественного промысла, особенно для тех, кто может познакомиться с архивными материалами, побеседовать с мастерами, узнав их «особые секреты», собрать уникальный иллюстративный материал.

Студенты художественного факультета часто выполняют **учебную работу по теории искусства**. Теоретико-искусствоведческий «жанр» курсовой оказывается притягательным, потому что теория искусства занимается проблематикой, актуальной для каждого художника: типологией искусства и логикой художественного процесса. Теория искусства занимается проблемами формы и содержания, т. е. языком искусства, жанровой спецификой, исследует такие категории, как композиция, время и пространство, анализируя закономерности развития искусства.

Теория искусства имеет свою методологию, свою систему терминов, свой теоретический фундамент, наконец, свою длительную историю. Интересна в этом плане книга: *Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней*. М., 1995.

Вам, наверное, кажется, что после фундаментальных штудий виднейших искусствоведов вам добавить нечего, но это совсем не так. Конечно, наука об искусстве требует объективности, но «парадокс ее в том, что без ярко выраженной субъективной точки зрения она перестанет быть наукой. Ибо личностное переживание предмета искусства — необходимая составляющая его исследования» (*М.Ю. Герман*. Цит. по: *Даниэль СМ. Искусство видеть*. Л., 1990).

Избрав объектом изучения теорию искусства, вы будете анализировать (как и при выполнении курсовых иного жанра) и собственное эмоциональное отношение к явлению искусства. Темы могут быть, например, такими: «Композиционная структура икон "Сшествие во Ад" XV—XVI вв. из собрания Русского музея», «Пространство мира и пространство картины в творчестве К.С. Петрова-Водкина», «Проблемы жанра в живописных работах Павла Кузнецова», «Жизнь предмета в натюрмортах французских мастеров конца XIX — начала XX вв. из коллекции Эрмитажа», «Архитектура русского классицизма и идеи Просвещения».

Конечно, если вы хотите серьезно разобраться в структуре произведения, в принципах его восприятия, вам необходимо не просто знакомство с оригиналом, а вдумчивое и многократное возвращение к нему. Разумеется, без изучения эпистолярного наследия художника, других документов эпохи, теоретических исследований интересующего вас аспекта вам не написать обстоятельной курсовой работы.

Другое направление самостоятельного исследования тоже требует обращения к трудам по теории искусства, скрупулезного изучения документальных свидетельств современников. В центре внимания оказывается *история восприятия зрителями разных поколений того или иного явления искусства*. Чаще всего работы этого плана выполняют студенты-заочники, живущие в небольшом городе, поселке, где нет галерей, музеев и значительных памятников культуры. Выбор курсовых такого типа может быть обусловлен и темой будущего диплома. Например, если вы решили проанализировать евангельские сюжеты в творчестве Николая Ге, то вполне уместно писать курсовую по проблеме «Картина Н.Н. Ге "Тайная вечеря" в оценке современников». Возможны и другие варианты: «Греческая скульптура и ее оценка в трудах И.И. Винкельмана», «Проблема ордера в трудах по теории архитектуры, изданных в России в XVIII в.», «"Покорение Сибири Ермаком" В.И. Сурикова в восприятии современников», «Русские художники второй половины XIX в. о Барбизонской школе живописи». Материалом для этого аспекта исследования служат, в первую очередь, мемуары, эпистолярное наследие (например: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 т. М., 1966—1970), публикации в газетах и журналах и т. д.

Особое место занимают учебные работы **в жанре художественной критики**. Мы уже писали о том, какое значение для художественного образования имеют временные выставки, осмотр галерей искусств, посещение мастерской художника, наконец, выставок-продаж художественной (а иногда и совсем не художественной) продукции в магазинах, на улицах, рынках и в метро города.

Оценка сегодняшнего, современного искусства тоже может стать темой курсовой работы. Особая сложность работы такого плана состоит в том, что вы сталкиваетесь с явлениями, не имеющими сколько-нибудь устоявшейся репутации, зачастую вызывающими оживленные дискуссии и ожесточенные споры. Тем более интересно попробовать свои силы в рассмотрении и осмыслении нового, никем не исследованного материала, сопоставить свою

точку зрения с мнениями зрителей и профессиональных критиков. Если вы считаете посильной для себя такую задачу, то можно написать курсовую на основе впечатлений от современной художественной жизни, в частности выставки. Это должен быть не обзор экспозиции, уместный в контрольной работе или отчете музейного практикума, а именно профессиональное истолкование материала искусства. В данном случае вы понимаете, что критические суждения, высказанные вами в курсовой, могут стать основой для перехода в другой жанр исследования — теоретико-искусствоведческий (при выполнении квалификационной работы). Например, проанализированные на выставке картины Ильи Глазунова, выполненные им в последние 10 лет, могут послужить фундаментом для темы диплома «История и миф в картинах И. Глазунова».

Приведем примеры тем курсовых критического жанра: «Творчество Михаила Шемякина. Экспозиция в Центральном выставочном зале, Санкт-Петербург, 1995», «Жанровое многообразие живописи на выставке в Петербургском Союзе художников «Осень» 1993—1995 гг.», «Автопортрет на выставке "Петербургский портрет XX в."» (Большая Морская, 38; 1995 г.), «Произведения греческого искусства. Впечатления с выставки коллекции Дж. Ортиса (Санкт-Петербург, 1990 г.)», «Образ человека в искусстве Древнего мира» (та же выставка).

Это может быть рассмотрение одного монументального произведения, например нового памятника в нашем городе — М.В. Ломоносову (скульптор Горовой) на Университетской набережной Санкт-Петербурга или Петру I (М. Шемякин) в музейном комплексе Петропавловской крепости; или размышление о выставке одной картины: Сандро Боттичелли «Афина и кентавр», Эль Греко «Моление о чаше», Макса Бекмана «Отплытие», Анри Матисса «Чай» в Эрмитаже.

Ваши рецензии, как и курсовые работы, могут быть написаны в свободной форме изложения, например одной из самых сложных из них — эссе, или выдержаны в академически строгом стиле, а возможна традиционная еще с античных времен форма диалога со зрителем. Жанр работы может быть любым, но главное условие ее выполнения — наличие в распоряжении автора художественной продукции, которую можно увидеть в оригинале. Умение профессионально оценивать не только классические явления искусства, но и современные очень поможет вам в педагогической деятельности, а также в организации работы художественной галереи или музея.

Как уже говорилось, немыслимо предусмотреть все возможное разнообразие тем исследования. Предложенные варианты типов курсовых должны дать толчок вашим размышлениям и поискам проблемы, полностью соответствующей вашим интересам, способностям и возможностям.

Курсовые **«прикладного» характера** могут быть весьма разнообразными; выделяя их основные разновидности, мы исходим из того, какими формами работы в сфере истории искусства преподаватель должен владеть в первую очередь. Эти формы — лекция, беседа и экскурсия.

В чем смысл такой работы? Мы упоминали об этом в разделе «Выбор темы курсовой», здесь же рассмотрим этот момент подробнее.

При написании курсовой такого типа важно выработать умение отбирать из великого разнообразия материала то, что подойдет к определенному типу занятий по истории искусства в классе и вне класса. Осмыслив весь собранный материал, автор курсовой должен предложить различные композиционные решения его использования, обусловленные местом и формой проведения занятий по истории искусства. При выполнении «прикладной» работы вы приобретете практику подготовки наглядных пособий.

Мы уже отмечали, что вузовские музейные и аудиторные занятия, спецпрактикумы по истории искусства синтезируются в тексте курсовой. Это в большей степени и напрямую относится к работам обозначенной здесь специфики. Мы не будем повторять того, что было сказано выше о подготовке к лекциям и беседам по истории искусства в условиях вуза, отметим однако, что в классе вы даете представление о логике и основных закономерностях развития искусства с опорой на этапные произведения, а на экскурсии прежде всего акцентируете внимание на конкретном примере. Интересной и продуктивной может быть тема курсовой, в которой вы продемонстрируете разные методические приемы при истолковании одного явления, например: «Петропавловская крепость в Санкт-Петербурге. Материалы для занятий: лекция, беседа, экскурсия».

Очень часто, накапливая и подбирая материалы для курсовой прикладного характера, студенты приходят к интересным теоретическим выводам, выполняя в дальнейшем дипломные работы. То же можно сказать о материале, собранном к семинару и использованном при написании курсовой. Например: выступление на семинаре на II курсе, посвященное картинам Пуссена, побудило студентку IV курса написать курсовую

«Пуссен и мы», главный смысл которой — размышление о том, как воспринимают современные зрители мир образов французского классициста.

Какую бы тему вы ни выбрали, не забывайте, что собранный вами материал должен лечь в основу того, что вам предстоит собирать всю жизнь. Поэтому ваши выписки и картотеки, библиографические списки и каталоги, фотографии и диапозитивы должны быть сделаны аккуратно, тщательно и на самом высоком современном уровне: им предстоит жить, служить вам и пополняться долгие годы. А поскольку курсовые работы, как правило, студентам не возвращаются, рекомендуем делать их в двух экземплярах и один обязательно оставлять себе.

С ЧЕГО НАЧИНАТЬ РАБОТУ

Выбрав тему курсовой и готовясь к встрече с руководителем, посмотрите по каталогам, какие произведения по вашей теме находятся в музее, как в экспозиции, так и в запасниках, и составьте соответствующую картотеку (см. главу III), а также исходную библиографию по вашей проблеме. Таким образом вы приходите к преподавателю с двумя картотеками. По мере чтения литературы по теме вы дополните библиографию. Работу с библиографией нужно вести, начиная с самых последних научных изданий — они обычно суммируют все, что было сделано предшественниками, и дают самые точные, проверенные сведения.

Приступая к выполнению курсовой, вы будете обращаться к следующим источникам информации: к самим произведениям и подготовительным материалам к ним, к архивным документам, в некоторых случаях к первоизданиям, периодике, к трудам, посвященным избранной вами проблеме.

Прежде чем пойти в запасники музея или в архив, нужно оформить так называемое отношение (см. Приложение 2).

В Санкт-Петербурге существуют прекрасные музеи с богатыми фондами и великолепные архивы (например, Центральный государственный исторический архив — ЦГИА), отдел рукописей есть и в Русском музее, и в Эрмитаже. Воспользуйтесь возможностью поработать в архиве. Архивные документы, которые вы подержите в руках и почитаете, дадут вам редкую возможность ощутить непосредственно дух эпохи. Даже если эти архивные материалы проработаны до вас, может оказаться, что в полностью изученном архиве, просмотренном под новым углом зрения, вы найдете никем не замеченные интерес-

ные детали, ответы на вопросы, которые возникнут у вас в процессе исследования.

Получив по определенным правилам разрешение заниматься в фондах музея, вы должны заранее подготовиться к работе в запасниках, составить каталожные карточки всех тех произведений, которые вам нужно посмотреть. В музее вы сверите ваши сведения с теми, что обозначены в научных карточках, и внесете изменения (если будут разночтения) в свою картотеку.

После этого для вас начинается самая важная и трепетная часть работы — разглядывание произведений, которых вы раньше не видели. Автору этих строк довелось в тиши запасников Третьяковской галереи рассматривать альбомы в старых переплетах с рисунками Александра Иванова. Бережно перелистывая то чуть желтоватые, то голубые, то словно серебристые страницы альбомов, мне удалось понять, скорее почувствовать, как рождается шедевр — от легкой «почеркушки» до артистичного и безупречного рисунка или акварели.

Расскажем о том, что нам пришлось испытать при созерцании икон XV—XVI вв. в Кирилло-Белозерском монастыре. В этот момент шла киносъемка икон и можно было присутствовать при таинстве их освещения, то мягкого, то сильного, при этом восприятие иконы обретало особые нюансы.

Мы можем дать вам только один совет: смотрите и думайте, думайте и снова смотрите. Здесь вам снова пригодится ваш опыт семинарских занятий, но помните, что вы вряд ли сможете вернуться к произведению, находящемуся в фондах музея. Именно поэтому, не надеясь на память, запишите свои мысли, наблюдения, впечатления, ассоциации, вопросы, возникающие у вас в процессе «вживания» в образ. Очень пригодится и ваше умение рисовать, оно поможет лучше увидеть те детали, которые могут ускользнуть при пассивном разглядывании. Рисуя, постарайтесь осознать композиционную структуру изучаемой работы художника.

Прежде чем прийти в архив, вы, конечно, ознакомьтесь с правилами работы в нем, но хотим вас предупредить: когда вы делаете выписки из документов, воспроизводите текст абсолютно точно, с указанием точного «адреса», принятого в данном архиве (образец архивной выписки см. в Приложении 3).

Не забывайте, что если вы предварительно изучите круг документов, уже опубликованных по изучаемой вами проблеме, вам

легче будет сориентироваться и в хранилище рукописей, писем, «личных дел» художников.

Максимально полно собрав материал по изучаемому явлению, приступайте к тексту курсовой. Продумав план работы, тезисно обозначьте основные ее части. На этом этапе полезно показать ее руководителю, для того чтобы удостовериться в правильности выбранного решения.

СТРУКТУРА КУРСОВОЙ

Каноническая структура, разработанная в последние двадцать лет и действительная для любого научного труда — от курсовой до докторской диссертации — не догма, от нее можно и нужно делать отступления. Композиция и характер изложения будут зависеть от типа курсовой и от вашей индивидуальности. Но так или иначе, работа должна включать:

- 1) обоснование темы;
- 2) историю вопроса, или библиографический обзор;
- 3) основную часть (основные положения и аргументы);
- 4) заключение (выводы).

Обоснование темы

В обосновании темы вы должны доказать, что занялись ею не зря, что работа над ней правомерна и бесполезна для вас.

Обоснования для работы по той или иной теме могут быть следующие:

- 1) недостаточная разработанность в науке выбранной вами темы, устарелость оценок, диктующая необходимость пересмотра, наличие нескольких противоречивых точек зрения на ее решение, вызывающих желание вступить в полемику;
- 2) общественная значимость темы;
- 3) педагогическая необходимость ее разработки.

Не следует, как это иногда делают неискушенные студенты, придавать обоснованию мемуарный характер, заявляя, что интерес к избранной проблеме возник у него чуть ли не с колыбели, но высказать личное отношение к исследуемой теме вполне уместно. Можно настроить читателя курсовой удачно выбранным эпиграфом, возможны также эпиграфы к каждому разделу и вводной части.

Обоснование должно быть сжатым и точным, поскольку оно задает тон всей работе.

История вопроса, или библиографический обзор

Значение этого совершенно обязательного и очень важного для всякой исследовательской работы раздела — показать, как решалась избранная вами проблема с первых дней ее постановки в науке до того дня, как вы решили ею заниматься. Поэтому если изучение литературы по теме мы рекомендуем вам начинать с самых поздних изданий, то библиографический обзор ведется с самых ранних, самых первых работ, имеющих отношение к проблеме.

Если, предположим, вы пишете об истории создания картины В. Сурикова «Степан Разин», то нужно начинать с анализа тех высказываний о ней современников, которые появились в периодической печати в момент появления ее на выставке.

Избегайте монотонного перечисления изданий. Анализируя труды исследователей, сгруппируйте их так, чтобы была ощутима ваша позиция. Обычно группировка, самая общая, идет по типам изданий: сначала книги, посвященные проблеме, затем главы в общих трудах по теории искусства, затем журнальные, а в конце газетные статьи.

Если существуют различные точки зрения на решение проблемы, то источники могут быть объединены по сходству высказанных взглядов. Если оценка изучаемого явления претерпевает эволюцию (например, отношение критиков к деятельности «Мира искусства», творчеству КС- Петрова-Водкина, К.С. Малевича и др.), выделяются основные этапы этой эволюции.

Однако единого рецепта написания этого раздела не существует. Следует помнить, что его наличие — не формальность: именно обзор литературы становится одним из важнейших пунктов обоснования, он подчеркивает, что нового по сравнению с предшественниками вам удалось отыскать, что — уточнить, переоценить, понять по-своему.

Основная часть

В этом разделе никаких рецептов и вовсе быть не может, хотя это самая главная часть работы, ее суть, то, ради чего проведено исследование: сколько тем — столько способов подхода к их изложению, сколько проблем — столько композиционных решений, сколько людей — столько своеобразных стилей.

Но как бы ни была построена работа, сколько бы разделов, глав и подглавок ни включала, изложение должно быть логичным, стройным, ясным и грамотным.

Прежде чем приступить к написанию текста, постарайтесь ответить на вопрос: что вы хотите доказать своей работой? Постройте четкий план аргументации своей точки зрения. Определите аспекты решения проблемы. Именно эти элементы лягут в основу структуры вашей работы.

Бывает так, что материал, который вы нашли и очень хотите включить в повествование, нарушает логику изложения или пропорциональное соотношение разделов. Лучший выход из такого затруднения — вынесение его в примечания или приложения с кратким пересказом в тексте.

Каждая структурная часть работы (раздел, глава, подглавка) должна обладать внутренним единством и заключаться выводами из рассуждений. Если выводы не могут быть сделаны — значит, изложение просто лишено смысла.

Несколько большей определенностью отличается композиция работы «прикладного» характера. В ней должны быть две обязательные части (не считая введения и заключения): текст (с планом-маршрутом в случае необходимости) и материалы, включающие не только историю создания произведений изобразительного искусства и архитектуры, но и живой рассказ о людях, имеющих к ним отношение (изображенных на портретах друзей художника, принимавших деятельное участие в создании произведений, живших или трудившихся в зданиях, о которых идет речь), о судьбе произведения и т. д. Если логика изложения материала в первой части определяется подходом к материалу и, в конечном итоге, проблемой, лежащей в основе изложения, то во втором материалы экскурсии выстраиваются в соответствии с ее планом-маршрутом.

Эта часть должна быть особенно тщательно продумана. Работать над ее композицией следует там, где экскурсия будет проходить — в музее или на улицах города.

В музее учтите необходимость более или менее плавного движения. Нужно хорошо владеть группой, чтобы позволить себе длинные переходы из одного зала в другой или частые перемещения внутри зала — из конца в конец и обратно. И все же такие переходы иногда необходимы. Совершенно недопустима абсолютная привязанность к экспозиции, при которой произведения рассматриваются одно за другим в порядке их размещения. При этом неизбежно нарушается логика изложения материала, хронологические принципы (или иные, избранные вами). Продумайте логику переходов, четко отберите материал, который должен быть изложен.

Составляя план-маршрут архитектурной экскурсии, постарайтесь по возможности сократить транспортные переезды, выберите памятники, расположенные удобно для пешеходной прогулки, — учителю не так часто удастся получить в свое распоряжение автобус для проведения экскурсии.

Заключение (или резюме)

Эта часть работы включает в себе кратко изложенные выводы из проведенного исследования, к которым привел вас материал, изложенный в отдельных главах работы.

В этой части курсовой главное — точность и четкость. В ней должно быть в предельно сжатом виде сформулировано то, что вы нашли, открыли, до чего додумались самостоятельно. Любой человек, прочитав только заключение, должен понять ценность вашей работы.

В заключении работы прикладного характера вы должны кратко охарактеризовать цели и задачи, выполняемые каждой из предложенных частей материала, а если удалось на практике использовать эти материалы, следует рассказать о том, насколько полно они отвечают требованиям, выдвигаемым современной школой.

Примечания

Примечания к работе могут быть включены в текст внизу страницы или даны в конце, после текста. Бывают они двух видов. Одни представляют собой пояснения к тексту, расширенное изложение тех или иных положений, добавочные материалы, которые, будучи введены в текст, нарушали бы логику его изложения. Другие представляют собой просто сноски — адреса цитат или пересказанных своими словами, но чужих мыслей и идей. Цитата может быть приведена целиком, дана в сокращении, фрагментарно, в пересказе, но в любом случае снабжена сноской, иначе она расценивается как плагиат, т. е. литературное (творческое) воровство.

Сноски делаются согласно правилам, общим для всех рукописей и печатных изданий нашей страны.

Структура сноски: фамилия, инициалы автора (без кавычек). Точка. Название статьи (без кавычек)// Название книги, сборника, журнала / фамилия, инициалы редактора. Точка. Место издания (все города — полностью, кроме Москвы — М., Санкт-

Петербурга — СПб., Ленинграда — Л., издательство (без кавычек), год, только дата, без «год» и т. п. Точка. Страница (С).

Сноски могут и не входить в примечания, а даваться по цифровому коду прямо в тексте, как правило, в квадратных скобках. Тогда первая цифра означает номер издания в вашем библиографическом списке, вторая — страницу, на которой находится цитата.

Приложения к курсовой работе

Приложения к курсовой работе представляют тот материал, который вы освоили в процессе разработки темы, так что, просмотрев только приложения, руководитель или рецензент получит представление об объеме и характере курсовой. В приложениях найдут свое отражение не только произведения искусства, с которыми вы познакомились в музеях, на выставках, в частных собраниях, но и книги, статьи, архивные материалы, проработанные вами, встречи с деятелями искусства и пр. Поэтому, как уже говорилось выше, приложения могут быть текстовые и иллюстративные.

К текстовым приложениям относятся следующие:

1. Библиографическая справка о творчестве художника.
2. Словарь терминов по теме.
3. Каталог произведений или аннотированная картотека произведений.
4. Выписки из архивных материалов, книг и статей. Если рукописи публикуются впервые, это нужно обозначить.
5. Записи бесед с мастерами искусства, работниками культуры, старожилыми тех мест, о которых вы пишете, со свидетелями интересных для вас событий, коллекционерами, посетителями выставок и прочее. Однако документом такая запись становится лишь в том случае, если она сделана правильно (поэтому записывать надо в процессе беседы или сразу после нее) с указанием того, когда, где и с кем проведена беседа. Рекомендуется после беседы дать запись на проверку вашему собеседнику и попросить эту запись подписать. Если собеседник разрешит — сделать магнитофонную запись. Тогда вы сможете использовать этот материал как первоисточник.
6. Аннотированная библиография может быть подана в виде картотеки или включена в общий библиографический список. Библиографические списки чаще всего составляются:

— по алфавиту фамилий авторов;

— в хронологическом порядке (начиная с самых старых изданий);

— по разделам, состав которых зависит от разновидности работы, от темы и пр. и поэтому должен быть согласован с руководителем. Правила записи в таких списках усвоены вами ранее и содержатся в соответствующих разделах пособия.

7. Экономия места и времени диктует необходимость употребления некоторых сокращений. Список их принято прилагать к тексту. Сокращенно пишутся названия музеев (ГРМ — Государственный Русский музей, НИМ РАХ СССР — Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств СССР), архивов (ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства), некоторых справочных изданий (БСЭ — Большая советская энциклопедия), обозначения техники и материалов работы (х. — холст, м. — масло, к. — картон, акв. — акварель). Возможны и некоторые другие сокращения, но все они должны быть оговорены в примечаниях (в том месте, где они использованы впервые) и расшифрованы в списке сокращений.

8. Структура курсовой, как правило, отражается в оглавлении, которое должно быть помещено в начале работы, сразу после титула, и оформлено в соответствии с общими требованиями (откройте оглавление любого научного издания и примите его за образец).

Иллюстративные приложения — тот же вспомогательный материал, который не создается специально для представления в курсовой, а накапливается в процессе работы.

1. Это прежде всего репродукции (чаще всего фотографические) с произведений, рассматриваемых в курсовой. Они могут быть представлены в виде альбома (лучше не сброшюрованного, а в виде отдельных листов), набора таблиц для выставки по теме курсовой работы (в этом случае необходимо сделать заголовок выставки). Репродукции должны быть поданы в папке, удобной для их хранения, снабжены четкими надписями и приспособлены для экспонирования либо в виде раздаточного материала, который учитель может взять с собой на урок, либо в виде готовой маленькой выставки, которую остается развесить на стендах. Все репродукции должны быть снабжены четкими надписями: автор, название, год создания, место хранения.

2. Удобное и весьма желательное приложение — набор диапозитивов по теме. Считаем необходимым оговорить обязательность четкой надписи на каждом диапозитиве: автор, название, год издания.

3. Диаграммы, схемы, планы, синхронистические и прочие таблицы — не только замечательный вспомогательный материал, позволяющий выявить и проследить скрытые глубинные связи между явлениями культуры, доказать закономерность самых необычных и непривычных сопоставлений, но и прекрасные наглядные пособия, помогающие учителю в его труде. Такого рода материал желательно представлять в том виде, в каком он может быть использован на уроке, на лекции или на практическом занятии.

Конечно, этот перечень приложений далеко не полон, мы назвали только наиболее распространенные их виды. Не обязательно делать весь набор указанных приложений к каждой работе. Их состав определяется студентом совместно с руководителем и в каждом отдельном случае зависит от характера работы.

КАК ОФОРМИТЬ КУРСОВУЮ РАБОТУ

Курсовая работа написана начерно, показана руководителю. Внеся необходимые поправки, вы можете переписать ее начисто от руки или отдать перепечатать на пишущей машинке, компьютере. Не забудьте после этого еще раз проверить текст и выправить ошибки, опiski и опечатки. Невыправленный, неграмотный текст возвращается студенту для исправления.

Писать нужно на одной стороне листа стандартной бумаги с полями: слева — 6 см, справа — 1 см. Листы пронумеровать, сброшюровать и переплести. Это можно сделать самостоятельно, а можно отдать в мастерскую. Внешний вид курсовой работы должен быть не только аккуратным, но по возможности соотнесен с ее содержанием и характером.

Конечно, нет и не может быть эталона оформления работы; как уже говорилось выше, оно должно соответствовать содержанию, так чтобы форма и содержание воспринимались как нечто единое, неразрывное, гармонично связанное. При этом вы должны обладать чувством меры, оформлять работу рекомендуется скромно, без особых ухищрений, памятуя о том, что сдержанность в оформлении студенческой работы более уместна, нежели изыски с использованием натуральной кожи и золотого тиснения.

ПРОЦЕДУРА ЗАЩИТЫ КУРСОВОЙ РАБОТЫ

Как известно, защита курсовой работы проходит публично, в присутствии однокурсников и других студентов факультета. За 10 дней до защиты 1-й экземпляр курсовой должен

быть вручен преподавателю-рецензенту, второй — студенту-оппоненту. На защите выступают автор работы, оппонент и рецензент, руководитель — только в спорных и затруднительных ситуациях.

Защищая работу, вы должны кратко и четко сказать о том, насколько важна и актуальна избранная вами тема, в чем состояла основная задача исследования, какие материалы вами использованы, какова структура работы, к каким выводам пришли вы в итоге и, наконец, в чем ценность вашего труда для педагогической работы.

Вторично слово представляется автору в конце защиты, чтобы вы могли ответить оппоненту и рецензенту, высказать возражения, если они у вас возникли, выразить свое мнение о том, как шла работа с руководителем, сделать заявку на продолжение работы в СНО или в преддипломной и дипломной работах.

По окончании защиты объявляются оценки.

2. Выпускная квалификационная работа

Сейчас во многих высших учебных заведениях введена многоуровневая система образования, в том числе и на художественных факультетах*. После четырехлетнего обучения в университете вы можете получить диплом бакалавра художественного образования, после шестилетнего — магистра художественного образования.

Каждый этап обучения завершается защитой выпускной квалификационной работы (далее сокращенно — ВКР). Искусствоведческая выпускная работа, представленная на защиту по бакалавриату, может стать основой для магистерской диссертации. Избрав тему для научного исследования, вы либо разрабатываете какой-нибудь аспект научной проблемы, либо изучаете историю вопроса, т. е. осуществляете аналитический обзор библиографии, либо решаете локальную задачу, с тем чтобы в дальнейшем представить исследовательскую выпускную работу на звание магистра. В ней вы продемонстрируете свои возможности на более высоком профессиональном уровне.

* См.: Государственные образовательные стандарты высшего профессионального образования. 540000. Педагогические науки. СПб., Издательство РГПУ им. А.И. Герцена. 2000.

ВКР на любом факультете — итог всех лет обучения студента. Автор ее демонстрирует полный спектр своих творческих возможностей. ВКР по истории искусства не является в этом смысле исключением. В ней выпускник помимо специальных знаний по теории и истории искусства в большей или меньшей мере выступает как человек, знающий законы психологии, овладевший изобразительной грамотой, а значит, понимающий художественный процесс изнутри. К тому же, выработав в себе к V курсу первоначальные навыки ведения научной работы, он сознательно выбирает кафедру, на которой сможет выполнять теоретический диплом. Искусствоведческие выпускные работы, так же как и курсовые, могут быть двух основных типов: теоретико-исследовательского характера и так называемого «прикладного» направления.

Но независимо от того, в каком жанре вы решили писать итоговую работу, выбор темы всегда будет обусловлен педагогической специальностью. Не случайно, по-видимому, в тематическом репертуаре преобладают учебно-методические выпускные работы. Именно в них с наибольшей ясностью проступают межпредметные связи.

К числу таких работ относятся, например, ВКР, защита которых состоялась в 1995 г.: «Петроградская сторона в конце XIX — начале XX в. История и архитектура. Материалы для экскурсий». Автор на основе прекрасного владения материалом предложила весьма интересный цикл экскурсий, снабдив рукопись соответствующими приложениями. В другой выпускной работе, обозначенной как методическое пособие по теме: «Двунадесятые праздники в таблетках Софийского собора г. Новгорода», выпускница сумела на хорошем уровне справиться со сложной методической проблемой — дать систему материалов для анализа не слишком подробно исследованных икон. Удачным дополнением послужил набор слайдов новгородских таблеток.

Решение выполнять ВКР по истории искусства, как мы писали раньше, принимается студентом уже на III и IV курсах. Успешным выполнение работы, особенно теоретико-исследовательского направления, как показывает опыт, может быть лишь при условии предварительной специализации в области искусствоведения.

К началу работы автор должен обладать не только хорошими знаниями в объеме учебного курса по истории искусства, но и владеть навыками научной работы. Специализация, как правило, начинается со второго семестра III курса и проходит либо в системе искусствоведческого кружка СНО, либо предметно на

спецпрактикумах III и V курсов, где осваивается техника научно-искусствоведческой деятельности. Участники приобретают вкус к самостоятельной работе в архивах, фондах музеев.

Следующим, часто определяющим звеном в подготовке студента в области искусствоведения является выполнение курсовой по истории искусства. Мы уже приводили примеры того, как тема ВКР вырастает из курсового исследования. В этом случае проблема, поставленная в завершающем учебный процесс искусствоведческом исследовании, уже отчасти разрабатывается в курсовой, текст которой может стать основой для одной из глав диплома. Так, в 1995 г. была защищена искусствоведческая выпускная работа по теме «Образ Богоматери в творчестве русских художников конца XIX — начала XX в.». Предварительно в курсовой студентка анализировала картину К.С. Петрова-Водкина «Богоматерь Умиление злых сердец», где основное внимание уделена иконографии. В ВКР в центре внимания были произведения В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, Н.К. Рериха и, конечно, К.С. Петрова-Водкина. Выпускница включила материал курсовой в один из разделов диплома, но текст переработала, так как перед ней встал целый ряд вопросов, потребовавших решения под иным углом зрения.

Уточнение темы ВКР организационно происходит так же, как и уточнение темы курсовой, но значительно более строго и тщательно учитывается увлеченность автора и степень его сосредоточенности на изучаемом материале.

Тематика ВКР по истории искусства на факультете изобразительного искусства определяется прежде всего обращенностью к школе, связана с задачами художественного образования и эстетического воспитания. Но было бы, конечно, неверно искать эту связь только на пути разработки тем, предусмотренных школьной программой, «беседами по изобразительному искусству», уроками по предмету «Мировая художественная культура». Разумеется, мы должны учитывать, что в средней школе многое изменилось, появились школы с углубленным изучением гуманитарных дисциплин; гимназии и лицеи эстетического направления; классы, ученики которых специализируются в области декоративно-прикладного искусства и пр. И тематика ВКР как по истории искусства, так и по методике преподавания изобразительного искусства отражает эти реальные изменения в школьных программах Петербурга и России в целом.

Наиболее сложным и в каком-то смысле рискованным является выбор темы, в которой автор не имеет возможности опереться

на теоретические источники и должен совершенно самостоятельно выстраивать свою концепцию творчества мастера или истории музея, промысла и т. д.

Условно разделяя **жанры ВКР** на учебно-методические и научно-исследовательские, заметим, что при общих требованиях к любому научному труду они различаются рабочими технологиями, методами и средствами получения и обобщения материала. Эти жанровые особенности, а также, конечно, и различная степень трудности вызывают необходимость самого серьезного отношения к определению жанра при выборе темы. При этом вы сами и ваш руководитель должны обязательно учитывать присущие вам индивидуальные склонности и возможности.

Опыт работы с выпускниками много раз, подтверждал: автор, с успехом работающий в одном жанре, иногда оказывается беспомощным в другом. Отметим, что умение выдерживать границы жанра является еще одним положительным качеством педагога.

Выбирая, допустим, научно-исследовательское направление выпускной работы, вы должны представлять себе, что это потребует максимальной концентрации усилий, длительных и энергичных поисков материала в фондах многочисленных музеев и архивохранилищах, а также умения самостоятельно его анализировать — в ряде случаев специальная литература, на которую можно опереться, отсутствует.

Чаще всего встречающийся жанр прикладной выпускной работы по истории искусства — это материалы для классных и внеклассных занятий, а также пособия для учителей.

Существенное отличие квалификационного исследования от курсового состоит в большей научной «наполненности». Если в курсовой как первом вашем теоретическом искусствоведческом опыте преобладает, как правило, реферативный стиль изложения, то в содержании итоговой работы должен быть сделан упор на доказательство своей точки зрения с развернутой системой аргументации. Чтобы достичь высокого уровня, вам понадобится одновременно широкий круг охвата явлений искусства, углубленное изучение всех доступных вам материалов по проблеме, заявленной в дипломе. Здесь совершенно недопустимы небрежность и неточность, иначе вы не сможете, выдвинув свою гипотезу, быть уверенны, что до вас в полной мере ее никто не доказал. Чтобы удостовериться в правильности выводов, проштудируйте не только все опубликованные научные издания, но и архивные документы. Высказанные соображения в первую очередь относятся к ВКР

историко- и теоретико-исследовательского характера. Но это отнюдь не означает, что в выпускных работах по истории искусства более узкого практического плана (т. е. «прикладного») вы не должны удовлетворять изложенным выше основным требованиям. Важное условие для всех видов итоговых работ — ясный и образный стиль изложения. Над ним вы будете трудиться особо. Никаких рецептов мы вам не предложим, но вы всегда должны стремиться к тому, чтобы ваш стиль изложения соответствовал жанру и типу ВКР. Рекомендуем никому не подражать. Конечно, учиться у «великих» очень полезно, но старайтесь говорить своим языком. Избегайте искусствоведческих шаблонов — удобных, привычных оборотов, но не впадайте и в другую крайность — «лихость» формулировок репортажного характера. Вы обязательно будете показывать руководителю не один вариант текста, а столько, сколько потребуется до окончательного, по мнению руководителя, его совершенства. Вся система заданий по истории искусства нацелена на то, чтобы воспитать специалиста широко эрудированного, способного говорить и писать даже об очень сложных явлениях искусства простым и ярким образным языком. Без этого, даже превосходно зная материал, вы не сможете вызвать отзвук в душах ваших подопечных.

Руководитель выпускной работы назначается кафедрой только после того, как будущий дипломник не только обозначит тему, но и тезисно изложит направление научного поиска. Утверждение темы происходит, как правило, после предварительной консультации с преподавателем-искусствоведом. После того как выбран тип исследования, сформулирована тема, вы приступаете к выполнению итоговой работы. На завершение диплома вам дается свободное время. К этому периоду вы должны проделать всю основную работу. Процесс подготовки ВКР в целом совпадает с тем, как вы выполняли курсовую по истории искусства, но отличается большей последовательностью и более регулярными консультациями с руководителем. В каждом конкретном случае профессиональные отношения выпускника и ведущего его руководителя складываются по-разному, но мы выделим обязательные этапы подготовки ВКР:

- разработка плана и графика занятий;
- изучение истории вопроса и материала по избранной теме;
- разработка гипотезы;
- решающая встреча с руководителем, т. е. своеобразная сдача дипломного «минимума». В его программу входят знания широкого круга художественных явлений и исторических фактов, непосредственно связанных с разрабатываемой проблема-

тикой, а также свободная ориентация в литературе, посвященной данной проблеме;

— прорабатывание научной гипотезы или методического курса дипломной работы;

— работа над текстом.

Итак, к весне, т. е. приблизительно за два месяца до окончания работы, вы, проделав всю исследовательскую ее часть, собрав весь материал, должны вчерне завершить диплом, а высвободившееся время потратить на оттачивание и шлифовку текста выпускной работы. Окончательное оформление диплома с приложением осуществляется за неделю до защиты, именно в эти сроки Государственная комиссия допускает до защиты уже полностью подготовленную работу.

Мы не будем подробно раскрывать **структуру ВКР**, так как она совпадает с тем, что вы прочитали в разделе о курсовой, но отметим то, что обязательно для завершающей учебный процесс работы. Текст диплома не должен превышать 70 машинописных страниц. Объем и форма приложения могут быть весьма разнообразными и будут зависеть от жанра искусствоведческой выпускной работы. Намеренно ограничивая объем основной части рукописи, где содержатся все теоретические положения, мы считаем, что автор будет стремиться к тому, чтобы вместить много смысла в небольшое количество слов. В этом одна из главных особенностей и трудностей создания текста.

Структура ВКР в ее академическом виде остается неизменной: обоснование, основная часть, заключение, но трудно перечислить все реальное разнообразие форм изложения, обусловленное смыслом диплома. **О содержании** следует сказать особо: по сути это ваш первый научный труд. В нем вы уже на ином, более высоком уровне будете применять знания и навыки, приобретенные в выполнении заданий по истории искусства, а также творческий опыт пяти студенческих лет. Любое научное исследование должно быть актуальным и в педагогическом вузе обязательно ориентированным на профессиональную деятельность.

О приложениях к ВКР по истории искусства мы напишем несколько подробнее, в основных своих характеристиках они те же, что и в курсовой, но есть некоторые отличия. Курсовую по истории искусства выполняют все студенты и не у всех есть желание «с головой окунуться» в проблемы историко-теоретического плана. Соблюдая требования по этому заданию, некоторые предпочитают сложившуюся форму подачи работы — рукопись, снабженную минимальным научным аппаратом, сопровождаемую

несколькими иллюстрациями. Иное дело — подача на защиту искусствоведческого диплома. Анализ ВКР на протяжении двух последних десятилетий свидетельствует, что формы приложений достаточно разнообразны. В последнее время авторы выпускных работ наряду с традиционными формами приложений: альбомами иллюстраций с аннотированным каталогом, набором слайдов, схем маршрутов экскурсий и пр. •— предлагают интересные аудио-визуальные материалы, электронные версии.

От состава ВКР перейдем к его оформлению. Несмотря на многообразие структуры диплома, основным его компонентом, а в некоторых случаях и единственным остается рукопись. Вопрос о ее оформлении на заключительном этапе — весьма немаловажный, учитывая специфику общей профессиональной подготовки студента художественного факультета.

Текст диплома печатается на машинке или компьютере. Рукопись сопровождается фотографиями, рисунками, таблицами и т. д. Академические требования к работам аналогичного типа известны — они сводятся к представлению текста в специально выпускаемых промышленностью «дипломных папках». Если исходить из того, что итоговый труд должен с возможной полнотой и разносторонностью характеризовать профессиональную подготовку студента, не спешите за готовой папкой в магазин, проявите свои художественные навыки.

Практика, сложившаяся на факультете изобразительного искусства РГПУ, исходит из того, что представляемая к защите рукопись в учебных целях трактуется как графически оформленная книга. В ее художественном оформлении студент должен продемонстрировать свое графическое мастерство, понимание роли и значения отдельных элементов оформления, а также книги как целостного эстетического организма. Говоря о графическом оформлении рукописи как книги, мы имеем в виду лишь ту область графики, которая связана с композицией, конструированием и шрифтовым оформлением.

Рукопись ВКР рассматривается как книга, скомпонованная и оформленная в соответствии с особенностями книжно-графического дела. При этом речь идет об элементах как внутреннего, так и внешнего оформления. Автор придумывает формат, разрабатывает эскизный макет оформления, продумывает характер размещения текста и изобразительного материала, согласует макет с руководителем. Важнейший критерий качества — достижение художественной целостности всех элементов. В завершённом виде такая рукопись-книга призвана не только продемонстрировать твор-

ческие возможности автора в области книжной графики, но и с достаточной выразительностью раскрывать жанр, характер и содержание представленной к защите работы.

Процедура защиты ВКР. Вы написали текст выпускной работы, оформили ее. Кафедра, а затем члены Государственной комиссии допустили ее к защите. Теперь вы отдаете свое сочинение рецензенту и готовитесь к защите. Некоторые из выпускников считают, что публичная защита ВКР — формальность, главное — написать хорошую работу. Конечно, качественная ВКР — главный итог вашей учебы на факультете. Тем не менее приготовьтесь к самому последнему экзамену в институте. Порядок защиты ВКР тот же, что при защите диссертации.

Первое слово предоставляют выпускнику, который в течение 5—7 минут рассказывает о сути своей работы, отмечает ее научную актуальность, демонстрирует знание материала, раскрывает основные направления исследования, его итоги и практическое применение. В это время члены Государственной комиссии, (а она состоит из ведущих специалистов факультета, — как правило, это заведующие кафедрами — и председателя, приглашенного из другого художественного вуза), еще раз изучают вашу работу.

Выступление должно быть ясным, логичным, вы должны профессионально «держат» внимание комиссии. Если есть необходимость продемонстрировать аудиовизуальные фрагменты вашего приложения, продумайте, как это сделать, чтобы подчеркнуть специфику вашего исследования, но не затянуть выступления.

После того как вы представили свой труд, руководитель коротко охарактеризует вашу работу над дипломом. Затем рецензент выскажет свое мнение о работе. Здесь вы должны быть очень внимательны: услышав критические суждения, с которыми вы принципиально не согласны, воспользуйтесь возможностью корректно и профессионально возразить, аргументировать свою позицию. Однако сделать это нужно в ответном слове, которое вам будет обязательно предоставлено, а не перебивая оппонента репликами с места. Опыт публичной научной дискуссии — еще один навык, который вы демонстрируете на этом последнем испытании. Не спешите сразу вступать в полемику, выслушайте все вопросы, обращенные к вам, их могут задать и члены комиссии, и те, кто находится в зале. После ответа на все вопросы вам будет предоставлена возможность поблагодарить тех, кто учил вас все эти годы.

И самый последний совет, который мы даем здесь. Если вы даже написали текст вашего выступления на защите, ни в коем

случае не берите с собой «шпаргалку», она будет мешать вам и вызовет нежелательную реакцию тех, кто будет вас слушать.

График защиты ВКР обычно известен заранее, поэтому не упускайте возможности послушать тех, кто защищается непосредственно перед вами: это поможет выстроить свою линию поведения с учетом характера предшествующих выступлений. Помните, что краткость, ясность и эмоциональная наполненность выступления — залог успеха на защите. Итоговая оценка ставится на основе многих суждений: мнения комиссии, рецензента и руководителя.

Итак ВКР — этот итог обучения студента в стенах вуза — демонстрирует уровень знаний, умений, навыков, готовности к работе. В некоторых случаях выпускная работа приобретает значение для общественной и научной практики. И все же именно непосредственная связь с актуальными запросами жизни и нуждами современной школы является высшим критерием ценности дипломной работы студента любого факультета педагогического вуза. Не просто успешно закончить институт, а сделать свою первую самостоятельную работу полезной обществу, науке, искусству, школе — такая задача должна стоять перед каждым из вас. Желаем вам всем успеха!

V. Формирование методического фонда специалиста

1. Самостоятельная работа с книгой

Поскольку с книгой вам придется работать все годы обучения и не расставаться с ней (надемся) всю оставшуюся жизнь, поскольку компьютер ее не заменит уже потому, что едва ли возможно все написанные и изданные по сегодня книги перевести в электронный вид, позвольте и тут дать вам несколько советов.

Книга, прочитанная неверно — по диагонали, без систематизации и глубокого освоения ее содержания, — это всего лишь «мимолетное виденье» для нашего восприятия. Как же грамотно работать с книгой?

Начнем с того, что работа с книгой по искусству имеет свои особенности.

Если вы работаете с иллюстрированной книгой, особенно с альбомом, начните с внимательного рассматривания визуального ряда — содержащихся в ней репродукций. С ними работать следует почти так же внимательно, как с оригиналами, памятуя при этом, что их воздействие, конечно же, с оригиналом не сравнимо ни по силе эстетического восприятия, ни по силе эмоционального переживания. Тем не менее хорошие репродукции могут в определенной мере способствовать созданию общего представления о творчестве того или иного художника, о специфике жанра или об особенностях искусства изучаемого периода или региона мира. Такой визуальный образ поможет вам в дальнейшем при чтении книги хорошо понимать, о чем идет речь, и не отрываться поминутно для того, чтобы посмотреть нужную репродукцию. Особенно это важно, когда речь идет об альбоме: чтение вступительной статьи имеет смысл только в том случае, если вы внимательно рассмотрели репродуцированные произведения.

Дальнейшие советы имеют общий характер, но они не менее важны. Они касаются не просто чтения — штудирования, то есть внимательного изучения книги.

Приходилось ли вам читать книгу Даниила Гранина «Эта странная жизнь» (М., 1974)? Если нет, обязательно прочтите, речь в ней идет об ученом Александре Любимцеве, оставившем колоссальное научное наследие, и о том, как он организовывал свою

исследовательскую работу. А. Любимцев успел в своей жизни невероятно много: им написано более 500 печатных листов (печатный лист — это 22 машинописных страницы, 40 тыс. знаков) статей и исследований, т. е. 12,5 тысячи страниц машинописного текста. Он заведовал отделом научного института, кафедрой, читал лекции, ездил в экспедиции и многое, многое другое.

Важнейшим для себя делом он считал работу с книгой. Вот одно из его высказываний: «Конспектирование серьезных вещей я делаю очень тщательно, даже теперь (эти строки были написаны уже маститым ученым. — *Авт.*). Я трачу на это очень много времени. У меня накопился огромный архив. При этом для наиболее важных работ я пишу конспект, а затем критический разбор. Поэтому многое у меня есть в резерве, и когда оказывается возможным печататься, все это вытаскивается из резерва, и статья пишется очень быстро, так как фактически она просто извлекается из фонда. В моей молодости мой метод работы приводил к некоторой отсталости, так как я успевал прочитывать меньше книг, чем мои товарищи, работавшие с книгой более поверхностно. При моей же форме работы о книге остается вполне отчетливое, стойкое впечатление. Поэтому с годами мой арсенал становится гораздо богаче моих товарищей».

Вам придется читать много книг как по изобразительному искусству, так и по мифологии, истории, художественной культуре. Очень советуем вам следовать системе, предложенной Любимцевым. Также чрезвычайно важно изучать фундаментальные труды, конспектируя их с точными выходными данными издания. Конечно, вы будете обращаться к самым разным исследованиям, когда будете готовиться к семинарам, зачетам, экзаменам, наконец, курсовым работам, но возьмите себе за правило постоянно штудировать работы виднейших искусствоведов: Г. Вельфлина, Б.Р. Виппера, С.С. Аверинцева, В.В. Бычкова, Ю.Д. Колпинского, А.Я. Гуревича, Л.М. Баткина, В.Н. Лазарева, Д.В. Сарабьянова, А.Г. Верещегиной, Г.Ю. Стернина и других; именно это позволит вам приобрести глубокие и основательные знания по избранной специальности.

2. Рабочая картотека

Методический фонд преподавателя истории искусств формируется и непрерывно пополняется долгие годы. Чтобы все собранные вами материалы активно «работали», чтобы ими удобно было пользоваться, рекомендуем сразу оформлять полученные знания и информацию в систему. Помимо комплекта конспектов лекций основу методического фонда преподавателя составляют системная картотека, личная (домашняя) библиотечка и комплекс наглядных пособий и иллюстраций.

Картотека должна помочь вам получить навыки работы с научной литературой и первоисточниками (что является обязательным условием получения гуманитарного образования), приобрести умение не только усваивать множество фактов и запоминать огромное количество информации, но и анализировать как отдельные явления (произведения искусства), так и художественный процесс в целом.

Картотека компактна, мобильна в употреблении, она должна быть всегда под рукой и служить вам во время вашей профессиональной деятельности. Картотека избавит вас от необходимости в будущем переписывать каждый год в конспекты школьных уроков длинные цитаты, данные о произведениях и создавших их мастерах, словарные определения и т. д. Если же вы займетесь научной деятельностью, тщательно составленная картотека будет основным материалом, пополнение которого вы будете осуществлять всю жизнь.

Краткие «рабочие» записи на карточках (как бы заметки для себя) — это и прекрасный опорный материал при повторении курса перед экзаменом.

Зарисовки памятников на карточках — беглая фиксация главного, особенного в произведении, запечатлевающие в основном композицию (расположение фигур и предметов в пространстве), всегда полезны для формирования зоркого глаза рисовальщика. При этом, тренируя руку и глаз, вы наблюдаете, внимательно рассматриваете, изучаете и запоминаете самое лучшее, что было создано художественным гением человечества. Поэтому зарисовки отобранных памятников на карточках одновременно помогают и формированию вашего художественного вкуса, интуиции, наблюдательности.

Карточки и картотека в целом имеют ряд преимуществ перед традиционными формами ведения записей в тетрадах. Карточки дадут вам возможность:

- 1) выделить главное и отсеять второстепенную информацию;
- 2) сгруппировать в разных вариантах, перетасовать, переложить информацию, разнесенную на карточках, в нужной вам последовательности, например в соответствии с контрольными вопросами;

- 3) постоянно пополнять и совершенствовать систематизированные материалы, не нарушая принципов организации и целостности системы;

- 4) при необходимости оперативно находить и мобильно вычленивать информацию по заданному конкретному вопросу, а при подготовке обобщающих тем и вопросов теоретического характера быстро подобрать конкретные примеры для проведения сравнений, поиска аналогий из самых разных областей и разделов истории искусств.

Рабочая картотека — это не самоцель, хотя она должна стать основой личного методического фонда. Рабочая картотека — это продукт вашей повседневной работы в библиотеке, в музее, на улицах города. Потому в нее войдут следующие основные виды карточек:

- библиографические и в их числе — выписки-цитаты из протудированных книг;
- словарные (терминологические);
- посвященные отдельным памятникам искусства;
- персональные монографические.

Изучение истории искусств требует постоянной работы с литературой. От студента художественного факультета требуется умение найти нужный источник информации, собрать достаточно полные сведения о публикациях по заданному вопросу, уметь быстро прорабатывать и просматривать большое количество литературы и после этого грамотно ссылаться на мнение специалистов, цитируя источник и указывая автора. Для этого студенту при изучении истории искусств рекомендуется: 1) пользоваться специализированными библиотеками (например, Научной библиотекой Академии художеств); 2) научиться пользоваться библиотечным каталогом: систематическим, алфавитным, персональным, картотекой периодических изданий, журнальных статей и т. д. Итогом работы с каждой конкретной книгой должно стать оформление *библиографической карточки*. На ней вы должны зафиксировать имя автора, название и выходные данные издания (этих данных достаточно, чтобы при необходимости вы всегда могли найти эту книгу вновь). Дополнительно на карточке можно записать библиотечный шифр книги (для экономии времени при повторном поиске) и еще краткую аннотацию: что вам показалось в книге особенно ценным, например формулировка проблемы, которой посвящена одна из глав книги, или высокое качество и интересная подборка иллюстраций, или важные на ваш взгляд цитаты и высказывания, которые вы можете тут же записать на лицевой стороне и на обороте библиографической карточки.

М.Е.Матье	Искусств Египта.
М.:	1971
серия:	истории теории
	изобразительного искусства

Хотя в мире существует стандарт на размер библиографических карточек (7,5 x 12,5 см), вы можете использовать произвольный формат. Библиографические карточки хранятся в стопке, обыч-

но располагаясь в порядке алфавита по фамилиям авторов. В дальнейшем, по мере увеличения их количества, рекомендуется общие труды (например: Н. Дмитриева. Краткая история искусств. Т. 1—3) поставить в начале картотеки, а далее разделить всю прочитанную литературу на группы по разделам: периодам истории искусств, видам искусства, отдельным художникам. Не забывайте и главного принципа — располагать карточки в алфавитном порядке по фамилиям авторов. Можно использовать так называемые разделители (карточки, которые чуть выше обычных), с их помощью вам будет легче отыскать нужный раздел: по искусству Древнего мира, по искусству Средних веков, книги по русскому искусству и т. д. С течением времени принципы систематизации будут усложняться, но не жалейте на это сил. Потому что устный ответ или письменная работа по истории искусств в вузе обязательно предполагают наличие краткого обзора литературы, знание имен ведущих специалистов по данному вопросу, умение сослаться на авторитетное мнение и процитировать его с указанием источника информации. Вы всегда будете на высоте вузовских требований, если библиографические карточки будут у вас под рукой.

Обращаем ваше внимание на список литературы, данный в Приложении 1. Изучив его внимательно, вы сможете узнать, какие именно сведения о книге и в какой последовательности нужно фиксировать и выписывать на карточку. Требования к записи выходных данных книги соответствуют современному библиографическому ГОСТу. В самом же списке литературы отдельные издания располагаются по фамилиям авторов в алфавитном порядке.

Для будущей профессиональной деятельности преподавателя истории искусств очень важно научиться говорить о тонкой духовной материи — произведении искусства. Для этого, помимо поставленного голоса и грамотной речи, нужно свободно и легко владеть «аппаратом», т. е. словарным запасом из понятий, терминов, эпитетов, определений. Поэтому мы рекомендуем каждому студенту, приступившему к изучению истории искусств, завести *словарик*, который тоже следует оформить в виде карточек. Сначала вы можете держать их все вместе, расположив в алфавитном порядке: *антаблемент*, *жанр*, *фреска* и т. д. В дальнейшем можно распределить эти карточки, как и библиографические, по соответствующим разделам вашей общей системной картотеки (о ней речь пойдет ниже). Тогда карточки с терминами «антаблемент», «курватура», «ордер», «энтазис» и другие попадут в раздел античной архитектуры, а «фреска» соответственно — в раздел средневековой монументальной живописи. Готовясь к экзамену или семинару по конкретному периоду истории искусств, вы быстро сможете найти и вспомнить нужные термины и ключевые понятия данного раздела. Если же вы готовитесь к тесту или диктанту по терминам, вам понадобится снова объединить все

карточки словарика, чтобы повторить все подряд. Определение или объяснение термина на карточке может быть дано в виде развернутого текста (если это цитата — сделать ссылку на автора и источник), но можно ограничиться рисунком в виде, например, архитектурной детали. Вот как должна выглядеть карточка для *картотеки терминов (словарика)*:

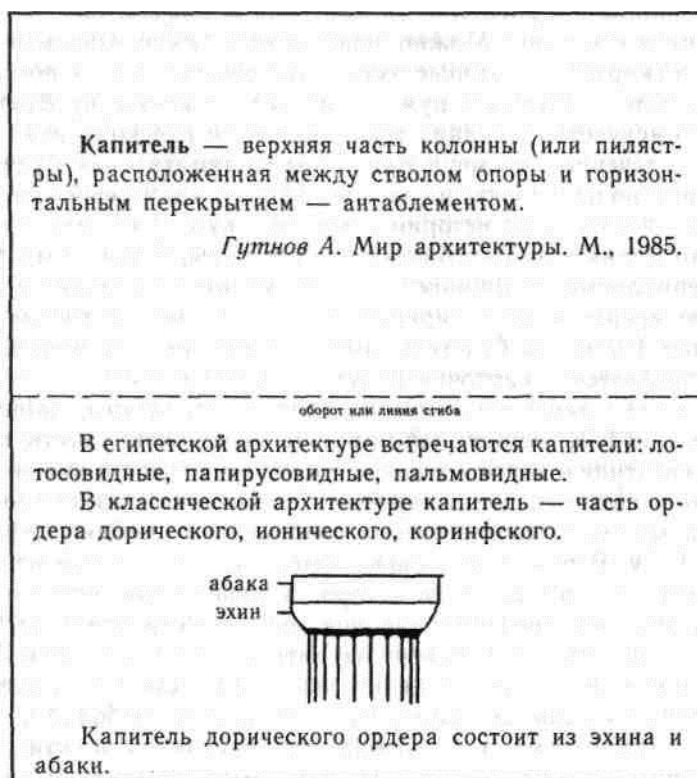


Рис. 1

На карточке приводятся конкретные примеры из истории искусств, где мы встречаемся с данным термином или явлением. Карточки с определениями таких понятий, как стиль, творческий метод и т. п., можно не иллюстрировать, но обязательно дать ссылку на источник, откуда выписано данное определение. И хорошо, если оно будет подтверждено конкретным примером — ссылкой на творческое кредо какого-то художника или известными фактами и явлениями из истории искусств.

В истории и теории искусства существует нередко целый ряд дефиниций (определений) одного понятия. Поэтому на словарной карточке уместно будет поместить несколько определений разных авторов, с тем чтобы со временем, накопив знаний, вы могли выб-

рать наиболее точное или предложить свое. Сами понимаете, как важны в этом случае ссылки на источник каждого из определений.

Итак, читая литературу по истории искусств, вы заполняете библиографические карточки и выписываете на отдельные карточки термины с определениями к ним. Эти два направления вашей самостоятельной работы являются важнейшими составляющими системной картотеки.

Третьей составляющей картотеки и, пожалуй, самой объемной ее частью является *картотека памятников*.

При изучении истории изобразительного искусства очень важно понимать приоритет знания самих памятников перед даже самыми глубокими текстами об этих памятниках. Заучивая описания памятников по учебнику без зрительного представления произведения, о котором идет речь в тексте, вы не достигнете желанной цели и вскоре забудете выученные «чужие» слова.

Пытаться запомнить все памятники не каждому по силам: их слишком много. Можно воспользоваться составленными преподавателями списками обязательных памятников — они приводятся в программах по предметам «История изобразительного искусства» и «Мировая художественная культура», анализируются на лекциях, перечислены в списке памятников для картотеки в Приложении 1. Эти главные, «ключевые» памятники нужно постараться обязательно увидеть (желательно сам оригинал в музее, а если это невозможно — найти хорошую репродукцию в книге). Почему так важно стремиться увидеть именно оригинал произведения, даже если вы ограничили свои задачи во время домашней подготовки по предмету ознакомлением и запоминанием, и речь не идет в данном случае о чувственном восприятии и наслаждении искусством? Часто репродукция не дает верного представления о произведении. Например, вы видели в книге репродукцию статуи, и в данном конкретном случае она была сфотографирована в фас, а на экзамене вам могут предложить определить и назвать изображенную на фотографии статую — ту же, но снятую в другом ракурсе, например в профиль. Нужно признаться, что некоторые студенты в такой ситуации не находят правильного ответа. Весьма распространенная ошибка подстерегает студентов с плитой фараона Нармера, которая с обеих сторон покрыта рельефами. Иногда в книгах, к сожалению, репродуцируется только одна сторона памятника, и неопытный студент именно таким его и запоминает. Или еще пример из области скульптуры: предложенная вам на экзамене для узнавания репродукция знаменитой древнегреческой статуи может представлять собой реконструкцию или сделанную позднее копию римского времени с греческого несохранившегося оригинала (как вам известно, древнегреческая скульптура дошла до нас в основном в более поздних репликах). По этой причине в разных иллюстрированных

изданиях вы можете встретить статую Гермеса с младенцем Дионисом или без него, Капитолийскую волчицу с Ромулом и Рэмом или без них (таких примеров очень много).

Еще сложнее изучать архитектуру, особенно людям мало путешествующим. В книге по истории архитектуры вы можете увидеть репродукции с хранящихся в архивах и фондах музеев проектов, исполненных архитектором, а построенные сооружения могут отличаться от задуманного в проекте или подвергнуться переделкам в последующее время. Поэтому так важно доступные вам памятники архитектуры изучить на месте, в натуре. Вы сможете осмотреть сооружение со всех сторон (фасадов) и изнутри, составить себе верное представление о масштабах, размерах и цвете, восприняв и пережив эмоционально архитектурный образ в движении, во времени и пространстве.

Но главное даже не в этом: художественный образ произведения развивается во времени, каждая эпоха, как каждый человек, видит картину, скульптуру, здание и пр. по-своему, выявляя созвучия, воспринимая сквозь призму своего времени, склада личности, состояния. Представление о картине мира с динамикой художественного процесса меняется, вписывается в культурный контекст. Поэтому не думайте, что ваше впечатление, ваше восприятие, если они расходятся с теми, которые были у ваших предшественников, неверны или неинтересны: просто они могут и — заметим — неизбежно будут в чем-то иными, до сей поры небывальными и неповторимыми. Важно лишь разобраться в том, почему они таковы, а для этого ваши непосредственные наблюдения необходимо занести на карточку в первую очередь.

Итак, запомните правило: во что бы то ни стало стремиться *увидеть* памятник, а увиденное — и сделайте это вторым для себя правилом — фиксируйте (бегло, условно, фрагментарно, схематично, как можете, наконец) на карточках. Если вы умеете фотографировать, можно заменить зарисовки маленькими фотокарточками и наклеить их на бумагу одинакового формата, который подходит для вашей картотеки. Можно, конечно, сделать альбомы с иллюстрациями или сконцентрировать собранные отовсюду репродукции в специальных папках. Но, как правило, вырезанные из разных источников картинки будут разных размеров, их трудно будет разложить по порядку и в системе, и если эта папка когда-нибудь пригодится вам на будущих уроках, то для изучения истории искусств в институте такой метод работы малоэффективен. Воспользуйтесь нашей рекомендацией: кроме библиографических карточек для прочитанной литературы и карточек для словарика терминов вы оформляете иной вид карточек, посвященных памятникам искусства. Собранные вместе, они составят ***иллюстрированную картотеку***.

На образце представлено, как может выглядеть такая карточка:



Рис. 2

Это задание может быть усложнено. На одной карточке можно представить два или несколько памятников для лучшего запоминания сходных явлений или сравнения. В списке контрольных вопросов (см. Приложение 3) вам встретится, например, такой: «Храмы Софии в Киеве и Новгороде. Сравнительный анализ». Чтобы хорошо ответить на этот вопрос на экзамене, нужно хорошо представлять себе зрительно сами памятники, четко сформулировать общие и отличительные признаки. Поэтому удобно изобразить оба храма рядом на одной карточке.

Вот так:



Рис. 3

Зарисовывая памятники с репродукций в книгах, будьте вдумчивы и внимательны. Так, современный вид Софийского собора в Киеве из-за перестроек эпохи барокко разительно отличается от его первоначального облика XI в., который мы знаем по модели-

реконструкции. Конечно, сравнивая киевский и новгородский храмы, вы будете иметь в виду памятники XI в. А вот на карточке, посвященной отдельно храму в Киеве, полезно было бы поместить два изображения одного и того же памятника: модель-реконструкцию древнего сооружения и современный вид (и то и другое воспроизведение легко отыскать в учебниках по архитектуре).

Взглянув, даже мельком, на такую карточку перед экзаменом, вы не забудете коснуться в своем ответе истории строительства одного из старейших каменных храмов Древней Руси.



Рис. 4

Ниже на карточке представлены общий вид, план и разрез (с прорисовкой фресок) новгородского храма на Нередице, разрушенного во время последней войны и ныне восстановленного реставраторами без цикла росписей. Здесь иллюстрации взяты из одной книги {Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. М., 1990), но когда вы познакомитесь с обширной литературой по древнерусскому искусству, вы соберете для своей картотеки богатейшую иконографию этого памятника из разных источников.

по



Рис. 5

На карточке, посвященной, например, храму Святого Георгия в Старой Ладогe, можно схематично зафиксировать как внешний архитектурный облик и план, так и фресковую композицию в дьяконнике «Чудо Георгия о змие». Сразу станет ясно, что, рассказывая о памятнике, нужно остановиться сначала на анализе его архитектуры (объемно-пространственная и планировочная композиция, конструктивные и декоративные архитектурные детали), а затем на ансамбле монументальной живописи, покрывающей стены внутри храма. Только тогда ваш ответ на монографический вопрос сможет считаться полным.

Если же в вашей системной картотеке будет преобладать принцип четкого деления материалов по видам искусств, можно принципиально не объединять архитектуру и живопись на одной карточке. Тогда один памятник будет изображен на двух отдельных карточках: план и внешний облик — на карточке в разделе «Древняя архитектура XI—XIII вв.», а фресковые композиции — в данном случае «Вознесение» в куполе и вышеназванная композиция в дьяконнике — соответственно в разделе «Монументальная живопись XI—XIII вв.». Правда, не следует забывать о синкретизме древних культур и синтезе искусств, когда архитектура, живопись, скульптура выступают вместе (в Древнем Египте, в Средние века и в другие эпохи). В этих разделах картотеки по истории искусства уместнее карточки первого типа.

Непросто было бы разделить на составляющие и творчество титанов Возрождения, например Микеланджело, который одно-

временно работал как скульптор, архитектор, живописец, писал стихи. В данном случае вам потребуется карточка *монографическая*. В такой карточке на первом месте стоит имя мастера, далее — страна, время и место жизни и творчества. Затем — основные этапы (периоды, разделы) и проблемы его творчества. Возможен перечень основных произведений, сгруппированных согласно видам искусства, периодам творчества и проблемам, сформулированным в контрольных вопросах (Приложение 3). В конце (или на обороте карточки) запишите книги и имена исследователей, с трудами которых вы познакомились, изучая творчество данного художника.

Собранные вместе и расположенные в порядке алфавита имен, такие карточки составят *картотеку персоналий художников* — еще одну составляющую вашей системной картотеки материалов по истории искусств. Монографическая карточка с дополнительными записями могла бы выглядеть примерно так:

ЭЖЕН ДЕЛАКРУА

Франция (1798—1863)

1. Биографическая канва (годы учебы, периодизация творчества, этапные произведения (с датами, местом хранения, историей создания).
2. Проблематика творчества мастера (набросок плана ответа).
3. Материал по жанрам, в которых работал мастер.
4. Основные книги о художнике.
5. Цитаты из трудов самого Делакруа об искусстве, о творческом методе и прочем или известные высказывания о художнике.

Монографическую карточку лучше строить по одному из трех принципов:

- 1) по периодам творчества (П.А. Федотов);
- 2) по видам (жанрам), в которых работал мастер (И.Е. Репин), или совмещая эти способы (М.А. Врубель);
- 3) по проблемно-тематическому принципу.

Иногда записи на карточках представляют собой составленный вами план ответа на экзаменационный вопрос, в соответствии с его формулировкой вами подбираются и выписываются материалы. Так, готовя вопрос «В. Серов-портретист», вы систематизируете материалы (по периодам, сериям, жанрам, техни-

кам и т. д.) только его портретного наследия. Продумывая ответ на вопрос «Символизм и М. Врубель», составляете план, начиная с определения термина и характеристики русского символизма и кончая анализом творчества Врубеля в его идейном и стилистическом отношении к концепции символизма.

Итак, карточек у вас накопилось много. Пора подумать о совершенствовании системы их расположения, создавая то, что и называется *системной картотекой*. Основу ее составляют иллюстрированные карточки, посвященные отдельным или сразу нескольким памятникам, значительным явлениям в истории искусств (например, эллинизм, маньеризм и т. д.), а также карточки-монографии, посвященные творчеству отдельных мастеров или группе художников, целым течениям (как то: Барбизонская школа, импрессионизм и др.), творческим методам, стилям.

Вообще-то составление картотеки — творческое задание, предполагающее огромное множество оригинальных решений, требующее от студента, безусловно, самостоятельного и индивидуального подхода. Но чтобы в самом начале работы помочь вам выбрать верное направление, подскажем ряд принципов, которыми вы можете руководствоваться при формировании материалов для картотеки. В дальнейшем, показывая картотеку преподавателю и советуясь с ним, вы сможете отказаться от нерациональных ходов, усовершенствовать принципы систематизации и прийти к удобному именно для вас логичному и ясному решению. Вот эти пять принципов: I — хронологический; II — топографический; III — от общего к частному, единичному; IV — принцип параллелизма; V — принцип синхронности.

Хронологический принцип требует от вас последовательного расположения всех зафиксированных на карточках событий и памятников по порядку во времени, которое всегда течет в одном направлении.

Топографический принцип предполагает расположение всех материалов по странам, отдельным художественным школам (например, выделение раздела флорентийской и венецианской школ в эпоху Возрождения).

Стремление совместить эти два принципа в картотеке вызывает сравнение рабочего поля стола, на котором предварительно раскладываются карточки, с шахматной доской, а действия напоминают раскладывание пасьянса.

Третий принцип основан на соподчинении и наглядно воплощается с помощью так называемых разделителей — карточек, возвышающихся над другими, с написанными на них заголовками разделов, подразделов и т. д. Так, разделитель «Искусство Древнего мира» объединит материалы, разбитые в свою очередь

на группы разделителями «Первобытное искусство», «Искусство Египта», «Античное искусство». Так как понятие «античное искусство» включает в себя крито-микенскую культуру, искусство Эллады (Греции), искусство этрусков и искусство Древнего Рима, то вам понадобится еще четыре разделителя. И тогда соответственно материалы (карточки) по искусству Древней Греции будут помещены вслед за разделителем «Искусство Греции» (на нем удобно записать периодизацию) и разложены вами по отдельным периодам, соответствующим стадиям формирования, расцвета и угасания этой культуры. Следовательно, на этой стадии проработки материалов вам понадобятся карточки-разделители с заголовками «Искусство гомеровского периода», «Искусство архаики», «Искусство классики», «Искусство эллинизма», на которых логично разместить перечень основных идей, черт и характерных признаков искусства именно этих периодов развития культуры Древней Греции.

Удобно пользоваться разделителями с приклеенными к ним цветными ярлычками, возможно разной конфигурации. На таких ярлычках помещаются надписи, обозначающие разделы: «Архитектура», «Скульптура» и т. д., «Финляндия», «Япония» и др., «Синий всадник», «Голубая роза» и пр., а также проставляются даты — века и важнейшие периоды в истории искусства: «Салон 1824 г. — Романтическая битва», «1863 г. — бунт четырнадцати», «1924 г. — манифест сюрреалистов» и т. д.

Внутри этих разделов карточки с зарисовками отдельных памятников размещаются с сохранением хронологической последовательности и по видам искусства. Чтобы можно было параллельно рассмотреть, изучить и выделить признаки искусства какого-либо периода, вам понадобится оформить карточку-монографию (например, храм Зевса в Олимпии, его дорическая архитектура и скульптура метоп и фронтонов).

Таким образом, принцип параллелизма позволяет системно расположить карточки в картотеке так, чтобы с помощью разделителей ясно просматривались виды искусства, отдельные жанры, порядок смены стилей, выделялись крупные вехи и выдающиеся мастера. Воплощение этого принципа при составлении системной картотеки дается студентам труднее всего, так как для достижения максимальной ясности, рациональности, наглядности и простоты он требует использования совмещений, наложений, порой дублирования отдельных карточек с повтором ряда «ключевых» памятников. С помощью этих приемов можно наглядно отобразить в картотеке, например, что Микеланджело одновременно работал

как скульптор, архитектор, живописец, а Гейнсборо предпочитал два жанра: портрет и пейзаж; что в искусстве XVII в. параллельно развивались три стилистических направления: барокко, классицизм и реализм. Из хорошо продуманной картотеки можно уяснить, что система жанров подвижна и зависит от места и времени. Так, в эпоху классицизма на первое место в иерархии жанров выдвигается исторический, но параллельно на вторую половину XVIII в., эпоху Просвещения, приходится и блестящий расцвет портрета.

Приступающий к работе над картотеккой студент может руководствоваться сначала списком основных и обязательных, что называется, «ключевых» памятников, которые даны в Приложении 1 (только по двум первым разделам курса). Выбор принципа систематизации материалов в картотекке может определяться и контрольными вопросами (которые вы найдете в Приложении 3).

Состояние вашей рабочей картотеки наглядно демонстрирует, насколько основательно, осмысленно и системно усвоен вами огромный фактологический материал по истории искусства. Всегда найдется, что в ней усовершенствовать самостоятельно или по совету преподавателя. А чтобы пользоваться системной картотеккой можно было долго, не забудьте позаботиться и о прочной, удобной коробке, подходящей для выбранного вами формата карточек.

Помимо таблиц, разные формы заданий по истории искусств могут потребовать от студента выполнения схем, графиков, маршрутов. Это может быть маршрут экскурсии по городу, который вы продумали, выполняя задание во время музейного практикума на IV курсе. Ваш отчет за практикум, оформленный в виде плана-маршрута и тезисов экскурсии, вы тоже присоединяете к системной картотекке. Таблицы на больших листах можно сложить до формата ваших карточек и положить в общую коробку. Так же можно поступить и с написанными на отдельных листах планами-конспектами, которые предназначались для подготовки к ответу на экзамене или выступлению на семинаре. Во время подготовки к семинарским или практическим занятиям все выписки и цитаты лучше также сделать на карточках и затем включить в состав вашего фонда материалов по истории искусств. О том, как выполнять все вышеперечисленные типы заданий, речь пойдет в V главе. Главное — стараться, чтобы все материалы за годы учебы хранились вместе, в порядке, в виде системной картотеки.

За годы учебы к V курсу у вас накопится богатый материал по выставкам, которые вы посетили. Рекомендуем в конце картотеки завести отдельный раздел: Выставки. На каждую выставку заводите отдельную карточку с записями на память о названии,

времени, музею, понравившихся произведениях и авторах, может быть, с кратким отзывом-аннотацией. *Картотека выставок* поможет вам сохранить в памяти информацию, которая не раз пригодится в учебе и дальнейшей профессиональной деятельности.

3. Синхронистические таблицы

Объединение первого и второго принципов приводит нас к синхронизации материала. Выделив самые главные явления и события, вы заносите их в *синхронистические*, или *периодические, таблицы*. С помощью таких таблиц можно рассмотреть параллельно художественные процессы, происходившие, например, в русском и зарубежном искусстве второй половины XIX в. Форма таких таблиц произвольна. Трудности у студентов вызывает графическое оформление, предполагающее совмещение временного и географического рядов и требующее от авторов не только прекрасной ориентации в пространственно-временном континууме истории искусств, но и приемов дизайнерского подхода при воплощении задуманной таблицы.

Для выполнения этого задания от вас потребуется вдумчивая работа с литературой, преимущественно с учебниками по истории искусств (см. Приложение 1), изданиями энциклопедического характера (такими как «Искусство стран и народов мира». М., 1981. Т. 1—5.), общими трудами по всемирной истории, а также вашей системной картотеккой. Сравнение явлений, одновременно происходящих в истории искусства разных стран, не только интересно, но и приносит огромную пользу, поскольку помогает понять логику развития искусства, систематизировать полученные знания и установить связи между курсами всеобщей истории, зарубежного и русского искусства и курсом мировой художественной культуры.

Главной сложностью при работе над синхронистической таблицей является решение непростой задачи: графически совместить временной и пространственный принципы, взяв за основу две — вертикальную и горизонтальную — шкалы отсчета. Можно не только сравнивать явления в изобразительном искусстве, но и сопоставлять события истории, культурной жизни и разных других искусств. Внутри таблиц должны быть разделы: исторические события сравниваемых стран, события культурной жизни и собственно искусства. Максимально выделяются только авторы и памятники искусства. Таблицу удобнее выполнить на

листе плотной бумаги большого формата, цветом выделяя имена, даты, названия произведений и т. д. Постарайтесь наглядно продемонстрировать без лишних текстовых пояснений, какие наблюдения и связи вам удалось проследить и установить в результате вашего сравнительного исследования и сопоставительного анализа.

Вот примерные темы для синхронистических и периодических таблиц:

1. Синхронизация событий истории и истории искусства Древнего мира (первобытное искусство, Египет, Передняя Азия, античный мир).

2. Периодизация и основные этапы развития средневекового мира: поздняя Античность, памятники раннего христианства, Византия, Средневековье в Западной Европе (от искусства варварских королевств до готики), Древняя Русь (до XVII в.).

3. Параллелизм и синхронизация Северного и итальянского Возрождения.

4. Барокко в Италии, Фландрии, Франции, Германии, России: сравнение, общее и различное, мастера и памятники.

5. Россия и Франция в век Просвещения. Культурно-исторические связи.

6. Романтизм в европейском и русском искусстве. Общее и особенное. Культурно-исторические связи.

7. Литература и изобразительное искусство пушкинской эпохи.

8. Гоголевский период в русской литературе и живописи (1840—1850-е годы).

9. Импрессионизм как явление в европейской культуре. Отзвук в России. Синхронизация событий культурной жизни, основные мастера и произведения (в живописи, скульптуре, музыке и т. д.).

10. Символизм как явление в европейской культуре: эволюция и особенности проявления в разных видах искусства.

11. Основные тенденции и события художественной жизни Франции и России во второй половине XIX — начале XX в.

12. Реализм как художественный метод: основные этапы развития, мастера, программные произведения (Россия, Франция, Германия, Италия).

13. Стилль модерн в архитектуре Европы, России, Америки: программные принципы, мастера, памятники.

14. Художественные объединения в русском искусстве конца XIX — первой трети XX в.: их программы и творческие установки, выставочная деятельность, ведущие мастера и этапные произведения.

15. Творчество П.Сезанна и русский авангард.

16. Понятие «новая вещественность» и общие тенденции развития живописи между мировыми войнами XX в. в разных странах.

17. Искусство и архитектура стран тоталитарного режима в XX в. (Германия, СССР, Италия).

Составление синхронистической, или периодической, таблицы — это заключительная стадия изучения какого-либо периода или раздела истории искусств. Если вы справились с этим заданием, значит, вы прекрасно усвоили необходимый объем информации, отделив главное от дополнительного.

4. Домашняя библиотечка и коллекция иллюстраций

Следующим разделом методического фонда преподавателя в области истории искусства является домашняя библиотечка. Вы уже, конечно, обратили внимание, что учебников общего характера как таковых по истории искусства имеется немного (их перечнем открывается список рекомендуемой литературы в конце практикума). Книг-монографий, посвященных конкретным исследованиям по отдельным темам или творчеству отдельных мастеров, — великое множество, как и очень дорогих альбомов. Трудно собрать в личной библиотеке хотя бы самое необходимое. Но, обучаясь в вузе на гуманитарном факультете, вы будете ощущать недостаточность того, что есть дома, под рукой.

Мы уже говорили об обязательности регулярной работы в библиотеке, но и домашнюю библиотечку нужно собирать целенаправленно долгие годы. Рекомендуем обратить внимание на серии книг «Мир художника», «Очерки теории и истории искусств», «Малая история искусств», «Новая галерея. XX век», издания: «Краткая история искусств» в 3-х томах Н. Дмитриевой, «История зарубежного искусства» в 3-х томах. Старайтесь избегать слишком упрощенной и популяризаторской литературы. Нужно всегда стремиться ознакомиться с лучшими книгами по данному вопросу.

Остановимся подробнее на тех направлениях в собирании библиотечки, которые, несмотря на трудности общего порядка, вполне доступны каждому студенту. Первое — это коллекция каталогов и буклетов выставок, которые вы посмотрели (параллельно картотеке выставок). Материалы о творчестве современных художников очень нужны будут вам при изучении курса «Искусство XX века». В таких журналах, как «Новый мир искусства» и других периодических из-

даниях (сборники научных трудов) печатаются статьи по самым актуальным вопросам искусствознания. Второе направление в собирательстве, которое мы вам предлагаем из-за его относительной доступности, — это коллекция иллюстрированных изданий — детских книжек или произведений классической литературы по вашему выбору. Так вы соберете наглядный материал об искусстве книжной графики, о художниках, работающих в области иллюстрации. Не забывайте и о мемуарной литературе и изданиях эпистолярного наследия мастеров изобразительного искусства (книги из серии «Мир художника»): в них свежесть мыслей и чувств авторов-художников не заслоняется призмой интерпретаций и суждений ученого-историка.

Можно рекомендовать заняться направленным на профессию коллекционированием. Это могут быть художественные открытки или художественные марки с репродукциями произведений изобразительного искусства и архитектурных памятников. Поначалу преследуя лишь цель пополнить вашу картотеку и фонд иллюстраций по истории искусств, это коллекционирование может перерасти в серьезное увлечение, которое будет способствовать развитию эрудиции, зрительной памяти и умению свободно ориентироваться в поистине необъятном море памятников искусства и материальной культуры. Помимо печатной художественной продукции можно рекомендовать включить в ваш методический фонд фототеку, слайдотеку, аудио- и видеотеку. Дело в том, что репродукции и книги, попавшие в домашнюю библиотечку, не всегда составляют полную и объективную картину. От вас же требуют знать то, что предлагается программой и списком обязательных памятников. Хотя в наших списках перечисленных произведений все-таки гораздо меньше, чем иллюстраций в книгах и наборах художественных открыток, это самые «главные», «ключевые», «обязательные» памятники. Поэтому можно переснять недостающие в вашей системной картотеке памятники с редких или дорогих библиотечных изданий, чтобы в картотеке не было пробелов. Самодельные фотографии и слайды — незаменимый раздел методического фонда преподавателя. В будущей работе вы сможете использовать их на контрольных и экзаменах, на уроках и лекциях.

Современному преподавателю истории искусств необходимо овладеть и современными техническими средствами обучения. Поэтому в раздел методического фонда специалиста обязательно нужно включить аудио- и видеотеки, а также компьютерные ознакомительные и обучающие программы по искусству на дисках CD-ROM. Записи на кассетах лучших передач радио и телевидения об искусстве, например серии фильмов французской компа-

нии «La Sept», требуют времени. Поэтому не стоит упускать годы и с самого начала учебы в институте нужно планомерно работать над комплектованием материалов фонда специалиста.

Итак, за годы учебы в институте у вас должны быть заложены основы методического фонда, в который включаются:

- 1) библиотечка книг, периодических изданий по искусству;
- 2) конспекты прослушанных лекционных курсов;
- 3) системная картотека, включающая перечень прочитанных книг и каталог увиденных вами выставок, картотеку памятников, записи цитат, афоризмов, высказываний об искусстве, словарь определений понятий и терминов;
- 4) фонд иллюстраций и наглядных пособий в виде коллекции художественных репродукций или фотографий, по желанию составленных в альбомы, ваша личная слайдотека;
- 5) синхронистические и периодические таблицы и карты;
- 6) аудиовизуальные материалы.

VI. Семинарий

Методические рекомендации

Семинарий призван помочь студентам факультета изобразительного искусства в организации и методике проведения практических занятий (в музее, на улицах города и в аудитории), проходящих в активной форме. Представлен материал по всем разделам курса «Всеобщая история изобразительного искусства и архитектуры», а также перечень основных изучаемых тем, рекомендуемая тематика выступлений, литература для самостоятельной подготовки, основные методические указания.

Структура семинария соответствует не только основным разделам изучаемого курса, но и этапам процесса обучения будущего педагога работе с учащимися в условиях музея, в архитектурной среде, в аудитории.

В процессе обучения академическая группа выступает как «экспериментальный прообраз» будущих учащихся, с которыми студенту — будущему педагогу предстоит работать по окончании вуза.

Система занятий строится от простого к сложному, а по объему материала — по методике все большего вовлечения участников в активное общение. Такая организация работы способствует достижению двух целей: обучить будущего педагога глубоко и полно понимать и истолковывать произведение искусства и одновременно оптимально строить методику учебных занятий со школьниками, когда в качестве основного материала выступают произведения искусства.

Работа с произведением искусства — ничем не заменимый компонент подготовки педагога-гуманитария. Воздействие художественного оригинала на душу человека многократно сложнее, эффективнее самой хорошей репродукции. Поэтому так важно учителю овладеть умением организовать работу так, чтобы его ученики вошли в контакт с художественным образом, восприняли в наиболее полной мере тот духовно-нравственный опыт, который несет в себе творение духа и рук художника, жившего

задолго до нашего времени. Это умение очень сложное. Только профану кажется, что достаточно привести детей в музей и рассказать им сюжет картины, чтобы они все поняли и стали любителями искусства. Стоит понаблюдать за опытными экскурсоводами и неискушенными любителями, сопровождающими детские группы, У опытных экскурсоводов или учителей дети полностью сосредоточены на общении с произведением искусства, которое они внимательно рассматривают с экскурсоводом во время его рассказа. У неумелого сопровождающего группа разбредается по залу, лица у ребят скучающие, сам он рассказывает, не замечая невнимания тех, кого ведет. В чем секрет внимания детей в одном случае и их рассеянности в другом? Почему следует учиться работе с произведением искусства все годы обучения в вузе? Почему предлагается сложная система работы, многоступенчатая, — от истолкования одного произведения — к сравнительному истолкованию, затем — к монографической экскурсии и только после этого — к проблемной или обзорной? Ответы на вопросы даны в этом семинарии. Семинарий также включает тематику сообщений студентов на аудиторных занятиях (которую можно распределить между студентами в группе), указывает, на что следует обратить внимание. Дается рекомендуемая литература по темам.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ПОНЯТИЕ: СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ

Для того чтобы пользоваться рекомендациями, нужно ясно осознать, что лежит в основе предлагаемых путей и методов работы, а значит, разобраться в особенностях того материала, с которым придется иметь дело: что такое произведение искусства как носитель художественного образа? Только поняв, чем художественный образ отличается от научного понятия, студент осознает, почему совершенно по-разному должна быть организована работа на занятиях по гуманитарно-художественным дисциплинам и иным предметам в школе. Возможность вывести это различие дает модель высшей нервной деятельности, предлагаемая академиком П.В. Симоновым. Функционирование полушарий головного мозга различно: левое «отвечает» за все, касающееся абстрактно-логического, аналитического (расчленяющего), вербального (словесного) мышления; правое — за конкретно-образное, целостное (синтезирующее), невербальное (несловесное). Такое разделение функций ■— функциональная асимметрия — относительно, в процессе жизнедеятельности полушария взаимодействуют

между собою, однако в зависимости от того, деятельность какого из полушарий у них более активна, можно выделить три группы людей: склонные к научному, логическому мышлению — «левополушарники» («ученые»), к художественному — «правополушарники» («художники») и смешанный тип.

Осознаваемая мыслительная деятельность — это тот внутренний, воображаемый или существующий в реальности диалог, в процессе которого знания человека о мире облекаются в слова и могут быть переданы другому человеку — дополняется неосознаваемой деятельностью мозга. П.В. Симонов выделяет следующие уровни неосознанной психической (высшей нервной) деятельности мозга:

1. *Бессознательное (досознательное)* — регулирование витальных (биологических) процессов (деятельность внутренних органов, жизнеобеспечение на уровне безусловных рефлексов, включая инстинкты, и рефлексов выработанных, условных).

2. *Подсознание* — все то, что, пройдя через сознание и будучи усвоено до автоматизма (отработанные умения и навыки), не требует уже контроля мозга. Это профессиональные умения, вырабатываемые в процессе накопления опыта и освобождающие мозг для творческой работы (представьте себе, как трудно вести урок учителю, который думает о том, куда девать руки, пытается уследить за каждым проказливым учеником и в то же время не потерять логики собственного повествования). Так, воспитанные люди не задумываясь встают, когда с ними заговаривает старший, пропускают в дверях пожилую женщину, извиняются, задев кого-либо в толпе, не подсматривают в замочную скважину и т. д. Так и опытный учитель не задумывается над тем, как он говорит, движется, ходит, пишет на доске — все эти действия имеют у него особый смысл, и для того, чтобы способствовать успеху, а не раздражать учеников, они вырабатываются долгие годы. Зато потом можно не думать о внешнем рисунке поведения, а сосредоточиться на смысле преподаваемого и общении с учениками. Точно так же художник не может свободно творить до той поры, пока карандаш, кисть, стека не стали продолжением его руки, рука не движется сама, без усилий подчиняясь внутреннему импульсу, т. е. пока он не стал профессионалом.

Наполнение и воспитание подсознания происходит не только путем автоматизации того, что внушается родителями, учителями, т. е. «через сознание», но и по прямому каналу подражания, имитации поведения или, выражаясь языком педагогов, воспитания примером. Это не только пример-поступок, это и внутреннее уподобление тому или иному персонажу, воплощенному средствами

искусства, «проигрывание» ситуации, в которой воспринимающий мозг невольно отождествляет себя с тем или иным героем.

3. Третий уровень неосознаваемых форм высшей нервной деятельности определяется Симоновым как *сверхсознание* (термин К.С. Станиславского). Это своеобразная зона творчества, в которой на основе всех ранее полученных впечатлений бытия — и тех, которые мы зафиксировали в сознании, и тех, которых мы словно бы и не заметили, — формируются гипотезы, догадки, предположения — первичные идеи, мыслеобразы. Здесь же они проходят первичный отбор, и те, которые прошли эту селекцию, «переходят» на уровень сознания, где и проходят окончательную обработку во взаимодействии право- и левополушарного мышления. Итогом этой деятельности мозга и практических действий у художника становится произведение как носитель художественного образа. У ученого — это научная теория, выраженная в системе понятий или математических символов.

Понятие — это инструмент научного мышления и его продукт. Оно вычленяет из окружающей действительности некое явление или предмет, фрагментирует действительность. Даже обобщенная в системе понятий действительность остается представленной аналитически. Научное понятие формируется в сфере абстрактно-логического — левополушарного мышления путем целого ряда операций.

Это и есть основное отличие понятия от *художественного образа*, в котором действительность представлена целостно, даже в том случае, когда художник берет за основу своего образа отдельный фрагмент реальности. В отличие от понятия с его однозначностью и строгой определенностью в художественном образе оказывается закодированным не только то, что осознано художником, но и им самим не понятое глубины: ведь в процессе художественного творчества задействованы все слои высшей нервной деятельности. Мыслеобраз рождается в сверхсознании, а затем оттачивается в художественно-практической деятельности, в которой принимают участие и сознание, и бессознательные автоматизмы, и подсознание, руководящее практическими действиями художника. Художественный образ богаче понятия, диапазон его соотнесения с реальностью значительно шире. Те глубины смысла, которыми обладает всякий полноценный художественный образ, высвечиваются в процессе восприятия реципиентом (зрителем, слушателем, читателем), и притом воспринимаются им также на различных уровнях его высшей нервной деятельности. Именно они придают художественному образу уни-

версальность: каждый из нас читает своего Пушкина, даже когда мы держим в руках одно и то же издание, каждый видит своего «Пана» Врубеля. В то же время художественный образ неповторим, как неповторимы явления мира и его предметы, бесконечно разнообразные, как неповторимо своеобразен каждый человек. В процессе восприятия художественного произведения во взаимодействие вступают три аспекта неповторимости: индивидуальность художника, индивидуальность зрителя или слушателя, единичность самого произведения. Художественный образ есть продукт, плод, результат их взаимодействия. Таким образом, будущий учитель должен знать:

— работа с произведением искусства не может проходить так, как с научным материалом. Потому и занятия по гуманитарно-художественным дисциплинам должны по самой сути своей, а значит, и по форме отличаться от всех иных занятий;

— поскольку в произведении искусства художником заложен не только им самим осознанный смысл, но и глубочайшие пласты неосознанного — продукт его сверх- и подсознания, очевидно, что и в контакте с произведением следует активизировать неосознаваемую психическую компоненту высшей нервной деятельности реципиента;

— в этом смысле анализ произведения — это лишь часть, и может быть, не самая основная, работы по восприятию — пониманию и истолкованию художественного образа. Анализ протекает в понятийной, вербальной сфере сознания и, естественно, дает обедненную модель художественного образа. В процессе анализа целостный по своей природе художественный образ разымается на части, и даже соединение частей не восстанавливает целостности, поскольку происходит на том же уровне левополушарного мышления;

— работу с произведением нельзя заканчивать анализом и даже истолкованием, за границами которых останется самое главное, то, что невозможно выразить словами. Нужно найти возможность вернуться к целостному восприятию произведения;

— поскольку художественный образ впитывает в себя качества двух природных целостностей — личности художника и окружающего мира, — он являет собой воплощение мировосприятия, миропереживания, миропонимания, а значит, оказывает формирующее воздействие на эти же качества личности воспринимающей, заставляет ее резонировать, откликаться на то таинственным образом вложенное в произведение свойство, способность, которое трудно выразить словом и обозначить точным понятием, качество, отличающее истинное художественное произведение от подделки,

и придающее искусству способность «заражать» (термин Л.Н. Толстого) человека чувствами, пережитыми некогда художником. А это значит, что следует помочь нашему современнику, особенно младшему, научиться душевному, сердечному — сотворческому восприятию и переживанию искусства. К сожалению, обладая им в детстве в полной мере, человек утрачивает его в ходе развития абстрактно-логического мышления, лежащего в основе процесса обучения.

■

**БЕЗМОЛВНОЕ СОЗЕРЦАНИЕ КАК СРЕДОТОЧИЕ
РАБОТЫ С ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ИСКУССТВА
В УСЛОВИЯХ МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ**

Считаем совершенно необходимым подчеркнуть тот аспект работы с произведением искусства, который в наши дни в силу целого ряда причин нивелирован. А между тем, упустив или скомкав его, мы разрушаем самую суть — сердцевину художественного образа, обедняем его и уравниваем с понятием. Речь идет о моменте непосредственного контакта человека с произведением искусства — о безмолвном созерцании, когда человек оказывается наедине с произведением искусства и когда собственно и зарождается индивидуальный художественный образ.

«Красота спасет мир» — эта пророческая формула в наши дни превратилась в расхожее выражение — суесловный аргумент в пользу необходимости и полезности искусства. При этом, как правило, говорящий и не задумывается над тем, под силу ли гибнущей красоте кого-либо спасти и как именно. Между тем для Ф.М.Достоевского эта формула была наполнена не только нравственно-эстетическим или практическим, но и — прежде всякого иного — духовным содержанием. Истинно православный человек, воспитанный в сфере религиозной, а отнюдь не атеистической культуры, он с молоком матери впитал представление о преобразующем — умиляющем сердце воздействию Образа, о его уподобляющей мощи, о высшей цели искусства как части литургического действия — обожении человека, его возвращении к первообразу, подобием которого он был до грехопадения.

Отнюдь не смешивая ни природы, ни функций светского и религиозного искусства, создатель «Идиота» и «Легенды о великом инквизиторе» в своих критических статьях тем не менее говорил о способности искусства и необходимости для него отображать не только явление, видимое глазами телесными, но и сущность, доступную лишь оку духовному. Именно эта духовная красота, просвечивающая сквозь плоть видимого образа, прежде всего облада-

ет преобразующей силой. Умиля сердце человеческое миг за мигом, уподобляя его себе, она оказывает на него формирующее воздействие, делает его лучше, чище, добрее, учит прислушиваться не только к своему разуму, но и к сердцу. Именно таков и только таков путь спасения мира, ибо всякая цивилизация жива своей культурой, а всякая культура — тем, какого человека — своего создателя и свое творение — она сумела породить.

В наши дни и в нашей стране слова великого писателя зазвучали с особой силой и обрели актуальность самую острую. Россия не успела до конца утратить ощущение трагического дискомфорта цивилизационного процесса, ведущего ко все большей рационализации жизни во всех ее сферах и на всех уровнях. В глубинах российской генетической памяти еще брезжит затухающий в мире свет высшей истины: человек жив до той поры, пока его разум одухотворен чувством, пока живо его сердце, способное умилиться — сделаться лучше, милее в минуты молитвы или даже нерелигиозного созерцания — восприятия прекрасного.

Именно эта память определяет направление важнейших процессов, отрефлексировать которые призвана наука, чтобы вслед за нею практика осмысленно организовала деятельность, соответствующую высшим целям современности: целям сохранения, гармонизации, а значит, спасения человека и — следовательно — мира.

Искусство как носитель — вместилище Красоты в этом деянии призвано сыграть особую роль. А среди всех иных искусств в наше время едва ли не на первое место выходят искусства изобразительные — визуальные, что связано с глобальной визуализацией культуры, в свою очередь обусловленной сменой книжно-письменной цивилизации видеокомпьютерной, ориентированной преимущественно на визуальное восприятие.

К сожалению, необходимо констатировать, что в период позитивизации и рационализации культуры практика одухотворяющего восприятия искусства была в значительной мере утрачена. Как атрофия способности понимать и чувствовать, а значит, и любить природу привела человечество на край пропасти экологического кризиса, так и забвение опыта преобразующего контакта с искусством вплотную подвело человека к кризису духовному.

Произошла трагическая подмена: информационное восприятие искусства вытеснило общение с художественным образом. Практически была предана забвению способность искусства вызывать душевное очищающее потрясение, для которого древние

греки выработали особое понятие — *катарсис*, а наши предки определили как Умиление и именно так поименовали любимейшую из икон, переосмыслив ее греческое имя — Елеуса (в точном переводе — Милующая).

К сожалению, эта суть восприятия искусства человеком, вроде бы вполне очевидная, на деле — в работе оказывается забытой. Даже лучшие экскурсоводы, работая и с детьми, и со взрослыми, безбожно «забалтывают» произведение. Оставим в стороне людей неподготовленных, халтурщиков, просто безумно уставших — Бог им судья. Речь не о частных просчетах, а о самой системе работы с произведением. Отметим, что лучшие экскурсоводы и педагоги, особенно и прежде всего в тех случаях, когда они ведут цикловые занятия с группой, т. е. уже знают свою аудиторию, интуитивно избавляются от синдрома, который мы бы обозначили как «паническая боязнь тишины». Что имеется в виду?

Как известно, умение «держать паузу» — показатель мастерства драматического актера, его способности так овладеть вниманием аудитории, что зал начинает жить в одном с ним ритме, в едином сверхнапряжении сотворческого действия, когда пауза наполняется чувством и смыслом, а время словно бы останавливает свой ход.

Для того чтобы состоялась эта встреча зрителя с произведением, встреча-потрясение, необходимо ее тщательно подготовить и правильно поэтапно организовать работу с художественным произведением.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ С ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ИСКУССТВА

Представления о высшей нервной деятельности человека с необходимостью показывают, что вне зависимости от того, в аудитории, в классе или в музейной экспозиции и архитектурной среде будет проходить работа с произведением искусства, можно выделить пять основных этапов, каждый из которых имеет собственную значимость для полноценного восприятия художественного образа.

Поскольку произведение искусства воспринимается личностью как целостность, постольку человек должен быть особым образом подготовлен к этой внутренней работе, необходима не только интеллектуальная активность, нужен общий настрой, который позволит человеку вжиться, вчувствоваться в произведение. Для того чтобы понять художественный образ и истолковать его, нуж-

но совершить несколько подготовительных операций и провести слушателей через несколько «ступеней», этапов работы:

1) прелюдия (информационное сообщение и эмоциональный настрой);

2) первичный непосредственный контакт с произведением (молчаливое созерцание, внутренняя работа в системе «человек—произведение»);

3) вербализация (словесное выражение) того, что зритель почувствовал, пережил в период первичного контакта;

4) анализ, стремление разобраться в том, как художнику удалось вызвать именно такие чувства, мысли, переживания;

5) возвращение к общению с произведением на более высокой ступени обобщения, к целостности его восприятия.

I этап. «Прелюдия»

Для настроя на контакт с произведением, на целостное восприятие художественного образа можно воспользоваться опытом подготовки самого художника к работе. Ведь цель — это создание своего рода резонансного взаимодействия двух сердец, двух душ — художника и зрителя, в котором произведение — аккумулятор духовной энергии художника и проводник ее к зрителю. Следовательно, организуя подготовку к восприятию художественного образа, следует предварительно максимально приблизиться к состоянию его творца, попытаться в какой-то мере отождествить себя с ним.

«Прелюдия» должна быть подготовлена автором выступления заранее.

Готовя свое сообщение, студент читает книги о художнике и его времени, знакомится с его эпистолярным наследием и мемуарной литературой о нем. Для начала своей работы с группой (если, конечно, вы имеете дело с достаточно подготовленными людьми) можно выбрать характерный эпизод из жизни художника, отрывок из воспоминаний о нем, о его работе над произведением, о котором пойдет речь, о впечатлении, которое оно некогда произвело на зрителей. Рассказ или подготовленный текст должны быть не столько информативными в прямом смысле слова, сколько эмоционально насыщенными, причем созвучно художественному образу. Это один прием работы, но есть и другие. Например, можно, взяв с собой магнитофон, использовать музыку, созвучную материалу сообщения. При том лучше подбирать современную художнику музыку, написанную композитором — его соотечествен-

ником (меньше риск ошибиться). Можно использовать стихи или художественную прозу.

Есть и еще один путь: искренний рассказ о том, какое впечатление произвело произведение на вас при первой встрече. Впрочем, таких приемов можно придумать множество, и любой достигнет цели, если произойдет совпадение духовного строя произведения и того, что послужит «камертоном».

Всего сложнее настроиться на восприятие иконы. А ведь ее ценность заключается в способности «умилить сердце» человека, впечататься в его душу. *В храме* — естественной для восприятия иконы среде — на молящегося особым образом воздействует архитектура, слово молитвы, включенное в песнопение, свечи, запах ладана, эмоциональная среда — сопереживания окружающих. Храм словно защищает человека от суеты мира, помогает отрешиться от повседневности. В музее многое способно убить всякую возможность сосредоточенного настроения на восприятие иконы: шум шагов, резкий голос экскурсовода, работающего в том же зале. И все же стоит попытаться создать необходимое для общения с иконой состояние. Вспомнив, как в стародавние времена мастер-иконник готовил себя к работе над образом, в какой обстановке входил с образом в контакт молящийся, попытайтесь найти способы создания необходимого настроения вопреки всем сложностям.

И еще один важный совет-рекомендация: *информационная и «настраивающая» работа должна проводиться не в музее возле картины, иконы, скульптуры, с которыми студент будет работать, а до того, заранее, это должна быть работа предварительная, предшествующая следующему, второму этапу — общению с произведением искусства.*

II этап. Непосредственное восприятие произведения, контакт с ним

На этом этапе работы роль посредника-учителя минимальна: надо помочь группе расположиться так, чтобы каждому было по возможности хорошо видно и ничто не мешало сосредоточиться на том произведении, с которым будет вестись работа. Если это скульптура — надо дать возможность каждому сделать ее круговой обход, предложив найти наиболее выразительный ракурс. Если икона или картина — сосредоточиться на вчувствовании в нее: молчаливое созерцание способствует сосредоточению, а значит, *со-творчеству* с художником. Можно предварительно дать груп-

пе задание, но оно не должно быть аналитическим. Оно должно стимулировать самососредоточенность на чувстве и переживании художественного образа, помочь войти в него. В некоторых случаях можно предложить своим товарищам отождествить себя с кем-либо из персонажей произведения, попытаться понять и пережить ситуацию как бы изнутри. Иногда — «озвучить» в воображении зрительный образ. Иногда — вступить с ним во внутренний диалог. В случае с иконой может помочь и естественный, веками выработанный способ — молитва, обращенная именно к этому образу. Слова, родившиеся в миг духовного озарения, способны вызвать резонансный ответ в сердце не только истинно верующего, но и просвещенного атеиста. Наконец, незаменимый помощник — магнитофон. Негромкое воспроизведение музыки той далекой эпохи, когда было создано произведение, способно обогатить его восприятие и внести дополнительные краски в зримый образ. Нельзя дать рецепта на все случаи жизни: бесконечное разнообразие произведений диктует множество приемов организации общения с ним. Но сам момент созерцания и вчувствования — эмпатии — не требует слов: *зрители должны на какое-то время остаться наедине с произведением искусства, всей душой раствориться в нем, если перед ними создание истинного художника — впечатление будет обязательно сильным и адекватным.*

III этап. Вербализация пережитого

Не следует путать этот этап с аналитическим: вербализация пережитого в момент непосредственного контакта — общения с произведением искусства — это организованная учителем попытка каждого из зрителей выразить словом то, что произошло в его сердце на предшествующем этапе работы. Самое глубокое, самое полное восприятие образа во всей его целостности найдет слова, но даже когда выскажется каждый в группе и каждый добавит и уточнит в словах общее впечатление, надо помнить, что словами образ живописный, скульптурный, графический, так же как и музыкальный или архитектурный, исчерпать нельзя. Перевод всегда будет не полным, вербальная копия — бледным абрисом реального художественного образа. И все же обойти этот этап нельзя, особенно в учебной работе, поскольку здесь возникает возможность *выделить целостное восприятие* произведения искусства.

На этом этапе работы главное — доверие студентов к педагогу и друг к другу, отсутствие опасения попасть в неловкое положение,

чрезмерно раскрыть свой внутренний мир. Педагог должен быть готов к тому, что не все и не сразу согласятся выразить вслух то, что они пережили и почувствовали, что многим нужно учиться этому. Учитель не должен заставлять своих товарищей и учеников раскрывать тайное тайных своей души. Можно лишь предложить рассказать о том, что происходило в сердце каждого, но для успешной работы на этом этапе нужно очень многое, и главное — готовность каждого выйти на контакт с товарищами с открытым сердцем.

Все, о чем говорилось, сделать действительно трудно, но необходимо, и этому надо учиться, снова и снова пытаясь добиться успеха. Студент — будущий педагог должен помнить: пренебрежение моментом вербализации чувства обедняет работу с художественным образом, поскольку ее главный результат на этом этапе — коррекция, обогащение и осознанная фиксация впечатления, полученного в процессе непосредственного восприятия.

IV этап. Анализ

Искусствоведческому анализу студентов учат все годы занятий на факультете. Эта работа требует знания языка искусства, который изучается и в теории, и на практике. Искусствоведческий и культурологический анализ произведения близки: один есть важнейшая, сердцевинная часть другого. Рассматривая же отдельное произведение не только как феномен, продукт творчества художника, конкретное воплощение жанра и т. д., но и в общекультурном контексте, в богатстве основных связей, мы вскрываем все новые пласты смысла, углубляем личное понимание художественного образа. А поскольку на этом этапе и педагог и учащиеся много говорят, рассматривают и фиксируют в сознании массу деталей, кажется, что именно на уровне анализа мы особенно полно воспринимаем произведение. На самом деле это не так: ученик больше *узнает* о произведении, но то воздействие художественного образа, которое было пережито в непосредственном контакте с творением художника, уже оказало влияние на его душу, впечаталось в нее. В то же время отказ от анализа был бы ошибкой, особенно для профессионала — педагога и художника, которому предстоит в будущем создавать художественные произведения и работать с ними: понимание и осознание особенностей, возможностей, силы истинного искусства — необходимый компонент подготовки к такой работе.

Поскольку анализу художественного произведения в новом учебном плане посвящен целый пропедевтический курс, отметим главное: есть произведения, не поддающиеся анализу, но они —

исключение из правила. Во всех остальных случаях применимы самые разные приемы выявления закономерностей, способствующих действенности и гармонизации художественного образа: метрический, математический, компьютерный анализ столь же возможны, сколь и вербальное истолкование. Недопустимо одно: абсолютизация как одного из приемов или подходов, так и анализа как этапа работы с произведением в целом. Так, дилетанты обычно дотошно доискиваются простейшего способа атрибуции иконы: изучают формы шпонок, пытаются определить возраст доски, гвоздей и т. д. Профессионалы же знают, что все эти данные необходимы, но недостаточны: торцевые шпонки использовались с древнейших времен и до XX в., на старой доске, соскоблив первоначальное изображение, можно сделать новое и искусственно его «состарить» и т. д. Единственный надежный способ атрибуции — комплексный, когда технико-технологическое исследование подкрепляет искусствоведческий, стилистический и культурологический анализ и все это подтверждено документами. Из трех названных наиболее надежны стилистический и искусствоведческий анализ. Даже документы могут быть подделаны, неверно истолкованы и т. п. В то же время самый тонкий стилистический анализ иконы, картины, скульптуры может быть поставлен под сомнение анализом состава красок, в процессе которого выявляется употребление «не того» пигмента. Хотя, кто знает, какой случайности обязаны мы появлением и нехарактерных для эпохи компонентов?

V этап. Возвращение к целостному восприятию

Есть ли произведения, которые не требуют после анализа возвращения к целостному восприятию? Нет — если, конечно, это творения истинного мастера, обладающие духовно-нравственным потенциалом, способные произвести глубокое впечатление на человека. Поэтому после анализа в работе с группой следует вернуть ее к целостному восприятию произведения, к тому же непосредственному безмолвному контакту с ним, при котором в восприятии оживает неповторимо своеобразный художественный образ. И если вся работа организована правильно, то путь ее можно обозначить так: от целостного восприятия, в котором гармонично сливается осознанное и неосознаваемое, аналитическое и синтетическое, вербальное и не выразимое словом, к аналитическому разъятию и затем — возвращение к целостному образу.

ОРГАНИЗАЦИЯ ОБУЧЕНИЯ РАБОТЕ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В МУЗЕЕ И В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ

Научить студента работе в музее с группой (на занятиях сокурсников, впоследствии учеников) — главная цель семинария. Для ее достижения необходимо последовательно решить несколько задач.

О первой, главной, говорилось выше: это работа с отдельным произведением искусства, самая фундаментальная из задач. Поэтому упражнения на ее решение продолжают с I курса вуза до последнего.

Еще сложнее — сравнение и сопоставление двух, а затем и нескольких произведений. Но и в этой задаче идти следует, не пропуская ни одного из этапов: от общей эмоциональной подготовки к поочередному непосредственному общению с каждым из произведений, — к сопоставительной вербализации (сравнению на уровне целостного первичного восприятия, выраженному в слове), затем следует сравнительный анализ, в процессе которого надо ответить на основной вопрос: как художнику (или художникам) удалось добиться столь различного (или, напротив, сходного) впечатления, и завершается работа возвращением к целостному восприятию художественного произведения.

После того как студент научился организовывать работу группы с произведением искусства и сопоставлять несколько произведений, он получает задание разработать монографическую экскурсию и позднее — экскурсию проблемную.

Здесь мы будем учить отбору материала, его организации, но сразу укажем на наиболее распространенные на первых порах ошибки. Главная сложность — это умение увязать содержание сообщения с музейной экспозицией. Зная особенности восприятия произведения, легко понять, сколь опасны и отрыв от экспозиции, и «прилипание» к ней. В первом случае ведущий занятие подводит группу к произведению искусства и, вместо того чтобы обратиться к нему внимание зрителей, начинает рассказывать, пусть даже интересные, вещи «по поводу» произведения, связанные с ним, но не включенные в ткань художественного образа. *Если группа подошла к картине или скульптуре, то следует работать непосредственно с ней.* Историю жизни художника и историю создания произведения нужно рассказать заранее, и лучше не в экспозиции, а если и в экспозиции, то не у картины. Трудно выстроить связный рассказ, не отвлекаясь от

экспозиции, но эти отвлечения должны быть увязаны с переходами от одной работы к другой. Для того чтобы не впасть в другую крайность (не «влипнуть» в экспозицию), надо продумать свой маршрут с логическими переходами, которые можно использовать для разговора по конкретной теме. Но у картин или скульптур всякое слово должно относиться непосредственно к воспринимаемому произведению, роль ведущего занятие — это роль посредника, а не информатора.

Мастерство ведущего особенно необходимо на первой, третьей и при переходе к пятой стадии работы с произведением искусства. На втором этапе (молчаливого созерцания) никто не нужен, и зритель остается наедине с произведением. На третьей — важно доверие группы к учителю (ведущему) и друг другу. А вот работе на четвертом этапе группа ничуть не мешает, а даже помогает и способствует, потому что знания собираются в общую корзину, и в поисках истины все мнения равны и важны.

Те же советы можно дать и по работе с архитектурным произведением, потому что всякое строение также воплощает художественный образ, если, конечно, оно создано истинным мастером, и выявить воздействие этого образа на человека — важнейшая задача. В этой работе продуманный план-маршрут еще более важен, нежели в экспозиции музея, и потому прежде чем вести группу, посоветуйтесь с преподавателем.

И последнее: никакие советы, учебники, пособия не научат тому, чему студент может научиться непосредственно у своего педагога и однокурсников. Именно поэтому музейная работа и архитектурные занятия — это самая важная часть подготовки педагога, особенно художника.

ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

I, Искусство Древнего мира (Египет, Греция, Рим)

- Тема 1. Мифология и искусство Древнего Египта.
- Тема 2. Керамика Древней Греции (IX—IV вв. до н. э.).
- Тема 3. Скульптура Древней Греции (VI—IV вв. до н. э.).
- Тема 4. Искусство эпохи эллинизма (IV в. до н. э. — I в. н. э.).
- Тема 5. Искусство Древнего Рима (I в. до н. э. — IV в. н. э.).
- Тема 6. Итоговое занятие по искусству Древнего мира (семинарское занятие в аудитории).

II. Искусство Средневековья (Византия, Западная Европа, Древняя Русь)

- Тема 1. Византийское искусство (IV—VIII вв.).
- Тема 2. Византийское искусство (XI—XV вв.).
- Тема 3. Домонгольская икона.
- Тема 4. Живопись Новгорода и Пскова (XIII—XV вв.).
- Тема 5. Московская школа живописи XV века. Творчество Андрея Рублева и Дионисия.
- Тема 6. Русская живопись (XVI—XVII вв.).
- Тема 7. Памятники западноевропейского Средневековья (самостоятельное изучение экспозиций Эрмитажа, Казанского собора).
- Тема 8. Зачетное итоговое занятие: «Храм в культуре Средневековья».

III. Возрождение (Западная Европа)

- Тема 1. Италия. Проторенессанс и раннее Возрождение.
- Тема 2. Италия. Высокое Возрождение.
- Тема 3. Искусство Венеции (XV—XVI вв.).
- Тема 4. Искусство Италии XVI в. Основные стилевые тенденции.
- Тема 5. Нидерланды и Германия. Своеобразие Северного Возрождения. Главные особенности Возрождения в Испании.
- Тема 6. Итоговое занятие по искусству Возрождения (семинарское занятие в аудитории).

Варианты тем для семинара

- 1. Философы, поэты и художники эпохи Возрождения о прекрасном в человеке.
- 2. Мастер эпохи Возрождения об искусстве.
- 3. Античное наследие в искусстве эпохи Возрождения.

IV. Искусство Западной Европы XVII века (Фландрия, Италия, Франция, Голландия, Испания)

1-й вариант

- Тема 1. Барокко. Творчество П. Рубенса.
- Тема 2. Барокко. Фламандское и итальянское искусство XVII в.
- Тема 3. Классицизм. Творчество Н. Пуссена.
- Тема 4. Реализм. Голландская живопись XVII в..

- Тема 5. Реализм. Творчество Рембрандта.
Тема 6. Искусство Испании XVII в.

2-й вариант

- Тема 1. Барокко. Творчество П. Рубенса и фламандская живопись XVII в.
Тема 2. Классицизм. Творчество Н. Пуссена и К. Лоррена.
Тема 3. Реализм. Голландская и французская живопись XVII в.
Тема 4. Реализм. Творчество Рембрандта.
Тема 5. Искусство Испании и Италии XVII в.
Тема 6. Вселенная и Человек в искусстве XVII в. (семинарское занятие в аудитории).

V. Искусство XVIII века
(Западная Европа, Россия)

- Тема 1. Искусство Франции первой половины XVIII в. Творчество А. Ватто и стиль рококо.
Тема 2. Искусство Франции в век Просвещения.
Тема 3. Искусство Италии и Англии в XVIII в.
Тема 4. Русская живопись и скульптура первой половины XVIII в.
Тема 5. Русская живопись и скульптура второй половины XVIII в.
Портретный и исторический жанры.
Тема 6. Петербургская Академия художеств в XVIII в.
Тема 7. Архитектура Петербурга XVIII в.

VI. Искусство XIX века
(Западная Европа, Россия)

- Тема 1. Искусство Франции первой половины XIX в.
Тема 2. Искусство России первой половины XIX в.
Тема 3. Искусство Франции второй половины XIX в.
Тема 4. Искусство Франции рубежа XIX—XX вв.
Тема 5. Искусство России второй половины XIX в.

VII. Искусство XX века
(зарубежное, отечественное)

- Тема 1. Крупнейшие мастера европейской живописи XX в. (А. Матисс, П. Пикассо, П. Боннар).
Тема 2. Скульптура XX в. (Франция, Италия).

- Тема 3. Искусство второй половины XX века.
Тема 4. Искусство России в 1900—1920-е годы.
Тема 5. Искусство СССР в 1930—1990-е годы.
Тема 6. Основные тенденции развития художественного процесса в постсоветской России.
Тема 7. Итоговое занятие. Логика художественного процесса в XX веке и искусство века XXI.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ СТУДЕНТУ-ПЕРВОКУРСНИКУ

I этап. АНАЛИЗ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Студент 1 курса, готовящийся к участию в музейных семинарах по истории искусства, должен учитывать следующее: работать необходимо не «рывками» и не от случая к случаю, а ритмично.

Для этого в течение всего учебного года нужно выступить с сообщением о произведении не один раз, тогда приобретенные навыки будут закрепляться, а качество докладов заметно улучшится.

Лучше всего заранее распределить задания и готовиться к своей теме в соответствии с лекционным курсом по истории искусства.

Как же готовиться к публичному выступлению в музее?

Общие принципы обозначены в методических рекомендациях, но первокурснику рекомендуем обратить особое внимание на подготовительный этап. Прежде чем студент выберет «свое» произведение, ему надо обратиться к основным идеям семинара, обозначенным в каждой теме, для того чтобы понять, как доклад будет вписываться в содержание занятия.

Выбрав для анализа произведение, следует пройтись еще раз по музейному залу, постараться «вчувствоваться» в произведение, пережить его эмоционально и запомнить то, что вас поразило, удивило. Только после этого можно изучать специальную литературу о памятнике.

Собирая исторический, искусствоведческий, литературный, философский материал о выбранном произведении, необходимо в конспекте или на карточках пояснять, из какой книги (автор, название, место и год издания, страница) извлечены эти сведения.

Максимально полно проштудировав литературу по произведению, необходимо продумать структуру рассказа в музее.

Совсем не обязательно записывать все выступление, важнее обозначить главные идеи, зафиксировав их тезисно или в виде плана. Надо прикинуть, сколько понадобится времени на раз-

мышление вслух. Если на одном музейном занятии выступают 4—5 человек, то каждое сообщение должно длиться не более 15—20 минут на каждого студента.

Учитывая, что студент 1 курса еще не имеет опыта работы в условиях музея, преподаватель сам режиссирует семинар, но при этом опирается на помощника — студента, который берет на себя организационную работу.

Тем не менее не нужно думать, что при такой «режиссуре» не остается места для творчества. Любой из участников семинара может вносить дополнения по ходу обсуждаемой темы, задавать вопросы выступающему и обращаться с вопросом во время своего рассказа к сокурсникам. Такие «наводящие» или «провокационные» вопросы могут быть заготовлены, придуманы заранее, но не исключаются, а наоборот, поощряются импровизации как по «своему» памятнику, так и по произведению, анализируемому другим первокурсником. В течение первого года обучения сохраняется условие работы в музее «дуэтом», т. е. об одном и том же произведении готовятся рассказывать два человека. Это позволяет, с одной стороны, избежать организационных срывов, с другой — выявлять индивидуальный подход к изучаемому явлению искусства.

И, наконец, десять советов первокурснику, выполнение которых поможет ему учиться творчески на музейных занятиях по истории искусства.

СОВЕТЫ ПЕРВОКУРСНИКУ, НАЧИНАЮЩЕМУ ЗАНИМАТЬСЯ В МУЗЕЕ

1. В музее нельзя очень долго говорить о фактах, не имеющих прямого отношения к предмету разговора.

2. Нельзя читать «уткнувшись носом» в текст, даже если вы цитируете, нужно «подсматривать» так, чтобы не утрачивать контакт с аудиторией.

3. Ни в коем случае нельзя вставать спиной к сокурсникам, помните: ваш голос должен быть направлен так, чтобы всем было слышно, но так, чтобы не оглушать рядом стоящих.

4. Следует избегать удобных, привычных словосочетаний, штампов. Искать «заветное» слово, которое позволит выразить то, что ощущаете именно вы.

5. Не стесняться задавать вопросы и преподавателю, и сокурсникам, но прежде попытаться найти ответ самостоятельно.

6. Рассказывать не для оценки, а для того чтобы постичь истину. Тогда работа в музее доставит огромное удовольствие.

7. Относиться доброжелательно, без снобизма ко всем, кто работает с вами вместе: ободряя стеснительного, вы помогаете ему и себе.

8. Не перебивать говорящего, а если возникает такая необходимость, делать это деликатно.

9. Рассказывать о произведении и следить за вниманием сокурсников, если вас не слушают, применять маленькие хитрости: задать вопрос, сделать какое-нибудь замечание по поводу обсуждаемой работы и пр.

10. Помните: если вам удалось раскрыть смысл произведения и сделать это ярко, убедительно и эмоционально, то это оставит след в душе сокурсников.

Искусство Древнего мира (Египет, Греция, Рим)

ТЕМА 1. МИФОЛОГИЯ И ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Основные проблемы

Взаимообусловленность мифологии и искусства древнего Египта. Каноничность древнеегипетского искусства. Специфика художественного мышления древнеегипетского мастера. Взаимосвязь пиктографической и иероглифической письменности и изобразительного искусства. Своеобразие орнамента в искусстве древнего Египта, его семантика. Основные этапы развития древнеегипетского искусства и анализ памятников экспозиции Государственного Эрмитажа.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ТЕМЫ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ВЫСТУПЛЕНИЮ В ЭРМИТАЖЕ

1. Памятники искусства додинастического периода и Древнего Царства:

— бронзовые статуэтки — пантеон египетских богов;

— каменные и глиняные сосуды IV—III тыс., до н. э. Шиферные палетки и амулеты IV—III тыс. до н. э. — характерное явление для искусства додинастического периода;

— рельеф из гробницы Нимаатра, рельеф из гробницы Мерираанха, рельеф с изображением судебного чиновника Иринеся (возможен сопоставительный анализ);

— скульптурная группа правителя Уджанхджес с женой Иинефертеф.

2. Памятники Среднего Царства:

— статуя Ахенемхета III;

- статуэтки слуг в гробницах;
 - статуя писца Ири;
 - сосуд в форме утки;
 - надгробные стелы Хекайба, Хнумхотепа, Гора;
 - ложная гробница Сахатора.
3. Памятники Нового Царства:
- статуя писца Мааниамона;
 - скульптурная группа писца Шери с семьей;
 - статуя Сохмет-Мут;
 - стела опахалоносца Ипи перед Анубисом;
 - группа градоначальника Аменемхеба с женой и матерью;
 - статуэтка молодого мужчины (дерево), конец XV — начало XIV в. до н. э.;
 - стела Хоремхеба.
4. Памятники древнеегипетского искусства. Поздний период:
- статуэтка фараона Тахарки;
 - статуя царицы Арсинои II;
 - царская голова (отливка с модели);
 - эрмитажный папирус 6-й главы «Книги мертвых»;
 - саркофаг Мапуи, жреца бога Амона.
- Выбрав памятник (или группу экспонатов), студент подготавливает выступление по одной из тем:
1. Мифологические представления древних египтян.
 2. Надгробные стелы, их специфика, эволюция.
 3. Инвентарь, обслуживавший заупокойный культ.

ТЕМА 2. КЕРАМИКА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ (IX—IV вв. до н. э.)

Основные проблемы

Происхождение и эволюция греческой керамики. Греческая керамика в контексте античной культуры. Назначение греческих керамических сосудов, особенности их функционирования. Технология изготовления сосудов. Развитие художественного мышления вазаписца. Стили греческой вазаписи.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Назначение греческой керамики. Вид, форма, функция (амфора, кратер, гидрия, ойнохоя, пелика, лекиф, алабастр). Художественный образ сосуда.
2. Греческие сосуды и мелкая пластика геометрического стиля. Характеристика этого явления в контексте художественной культуры.

3. Вазы коврового (или ориентализирующего) стиля. Своеобразие формы росписи сосудов как факт взаимодействия разных типов культуры.

4. Вазы чернофигурной росписи: технология, главные особенности, характерные примеры:

— анализ чернофигурной гидрии с изображением воинов, готовящихся к состязанию на колеснице, VI в. до н. э.;

— анализ чернофигурной гидрии с изображением Геракла и Тритона, VI в. до н. э.

5. Краснофигурная керамика. Характеристика этого явления как классического. Сопоставление с другими видами искусства:

— вазы Евфрония и его круга, конец VI в. до н. э. Пелика с ласточкой, психтер с изображением пирующих гетер;

— ойнохоя в виде головы женщины, подписанная мастером Харином, V в. до н. э.

6. Белофонные лекифы — заключительный этап эпохи классики, конец VI—IV вв. до н. э.:

— лекиф мастера Пана с изображением Артемиды с лебедем;

— каменный лекиф — надгробие.



ТЕМА 3. СКУЛЬПТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ (VI—IV вв. до н. э.)

Основные проблемы

Образ человека в античной скульптуре. Творческий метод и художественный язык греческих мастеров. Греческий скульптурный подлинник и его римская копия (опыт сопоставления). Эволюция греческой скульптуры архаического и классического периодов.

Рекомендуемые темы и произведения (для подготовки к выступлению в Эрмитаже)

1. Школа Мирона и Поликлета как пример строгого стиля эпохи классики. Образ прекрасно-доблестного воина-атлета:

— бронзовая статуэтка из Нимфея

— голова «Дорифора» из базальта;

— торс атлета, восходящий к произведению Поликлета «Диадумен».

2. Произведения школы и круга Фидия — образец величавого и монументального стиля эпохи расцвета полиса. Характерные черты творческого метода Фидия и мастеров его школы:

- статуи Афины;
- торс отдыхающего Геракла;
- надгробная плита Филостраты;
- рельеф «Гибель Ниобид»;
- статуя Афродиты Алкамена;
- фигурные сосуды V в., найденные в Тамани;
- золотая подвеска из кургана Кюль-Оба.

3. Произведения мастерской Праксителя — характерное явление периода распада полисной системы:

- статуя «Отдыхающий сатир» (несколько реплик);
- статуи Керы и Диониса;
- скульптурные реплики, восходящие к Афродите Книдской;
- фрагменты статуй Афродиты и Артемиды;
- скульптура «Философ».

4. Произведения круга Скопаса, Лисиппа и мастеров его школы — художников поздней классики и начала эллинистической эпохи. Черты патетики, внутренней динамики и трагические интонации* в их творчестве:

- статуя Геракла школы Скопаса;
- скульптура «Геракл в борьбе со львом» школы Лисиппа — уникальная по своим художественным достоинствам римская реплика;
- скульптура «Эрот, натягивающий лук»;
- портреты работы скульпторов мастерской Лисиппа — Соократ и Эсхил.

ТЕМА 4. ИСКУССТВО ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА (VI в. до н. э. — I в. н. э.)

Основные проблемы

Образ человека в скульптуре эпохи эллинизма, изменение представлений о месте человека в мире. Классика и эллинизм как два этапа развития античного искусства. Художественные центры эллинистической эпохи: Александрия, Пергам, Танагра, Коринф.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Эллинистический дворик и его скульптурное убранство. Анализ скульптуры в зале Нового Эрмитажа:

- статуя богини Ауры;
- «Эрот на дельфине»;

- «Мальчик с гусем»;
- Геракл, душащий змею.
- 2. Образ Афродиты в искусстве эллинистической эпохи:
 - «Афродита Таврическая»;
 - «Афродита Эрмитажная».
- 3. Терракоты — образец мелкой пластики эпохи эллинизма. Концентрация общегреческих художественных исканий в произведениях мастеров Танагры и Коринфа. Мифологические герои в эллинистической поэзии и коропластике:
 - «Девушка, закутанная в плащ»;
 - «Отдыхающая девушка»;
 - «Афродита с Амуром»;
 - «Утомленная вакханка»;
 - Приам;
 - Силен.
- 4. Геммы эллинистического времени. Функции и технология изготовления гемм. Взаимодействие античной классической и восточной культур. Разнообразие пластических приемов. Воспроизведение памятников искусства эпохи классики на геммах. Портретная глиптика:
 - камей Гонзага — прославленная античная гемма, уникальный образец «живописи в камне»;
 - другие памятники студент может выбрать самостоятельно.

ТЕМА 5. ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА (I в. до н. э. — IV в. н. э.)

Основные проблемы

Римский скульптурный портрет — типичное явление римской культуры. Его происхождение. Эволюция: от веристических портретов республики и ранней империи, через идеализированные, монументально-декоративные, психологические, лирические образы до поздних портретов с чертами раннехристианского искусства. Сопоставление греческого и римского рельефа, сходство и различия. Живопись и прикладное искусство Древнего Рима.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Скульптура I в. до н. э. — I в. н. э.:
 - портрет римлянина (бронза), последняя четверть I в. до н. э.;

- парный портрет на надгробной плите, вторая половина I в. до н. э.;
- портрет Гая Юлия Цезаря, I в. н. э.;
- портрет Октавиана Августа в образе Юпитера, первая половина I в. н. э.;
- портрет Ливии;
- портрет Тиберия;
- портреты времени Флавиев.
- 2. Римское искусство II в. н. э.:
 - портреты времени Траяна;
 - портреты времени Адриана;
 - портрет Люция Вера;
 - портрет «сириянки»;
 - мозаики «Гилас и Нимфы», «Времена года»;
 - рельефы римских саркофагов II в. н. э.
- 3. Скульптура Древнего Рима III в. н. э.:
 - бюст Септимия Севера;
 - бюст императора Бальбина;
 - бюст императора Филиппа Араба;
 - женский портрет IV в. н. э.

ТЕМА 6. ИТОГОВОЕ ЗАНЯТИЕ
ПО ИСКУССТВУ ДРЕВНЕГО МИРА
(СЕМИНАРСКОЕ ЗАНЯТИЕ В АУДИТОРИИ)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Искусство Древнего Египта

История

1. *Авдиев В.И.* История Древнего Востока. М., 1953; М., 1970.
2. История Древнего Востока. М., 1988 (гл. IV—X).
3. История Древнего мира. Ранняя древность. М., 1989.
4. *Струве В.В.* Этюды по истории Северного Причерноморья, Кавказа, Средней Азии. Л., 1968.

Мифология

1. *Антее Р.* Мифология в Древнем Египте // Мифология Древнего мира. М., 1977. С. 21—55.
2. *Бадж Уоллис.* Путешествие души в царстве мертвых. Египетская книга мертвых. М., 1995.

3. Вуд Дж. Солнце, луна и древние камни. М., 1981.
4. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987.
5. Древнеегипетская литература / Пер. Коростовцева // Поэзия и проза Древнего Востока (Библиотека всемирной литературы). М., 1983.
6. Матье М.Э. Древнеегипетские мифы. М., 1956.
7. Марциняк М., Липинская Я. Мифология Древнего Египта. М., 1983.
8. Мифы народов мира: В 2 т. М., 1988.
9. Сказки и повести Древнего Египта / Пер. и комм. И.Г. Лившица. Литературные памятники. М., 1979.
10. Стеблин Каменский. Миф. Л., 1976.
11. Фрейденберг О.М. Мифы и литература древности. М., 1987.

**Общие труды по культуре и искусству
Древнего Египта**

1. Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Малая история искусства. М., 1972.
2. Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1963. Т. 1.
3. Искусство Древнего Ближнего Востока. Памятники мирового искусства. 1968. Вып. 2.
4. История искусства зарубежных стран. М., 1979. Т. 1.
5. Матье М.Э. Искусство древнего Египта. М., 1958, 1961; Л.; М., 1970.
6. Померанцева Н.А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985.
7. Раушенбах Б.В. Пространственное построение в живописи. М., 1980.
8. Шевелев И.Ш., Марутаев М.К., Шмелев И.П. Золотое сечение. М., 1991.

**Литература о памятниках искусства
в собрании Эрмитажа**

1. Богословский Е.С. Памятники и документ из Дейр Эль Медина, хранящиеся в музеях Советского Союза // Вестник древней истории. 1972. № 1.
2. Ланда Н.Б. Стела Ипи // Вестник древней истории. 1974. № 2.

3. *Ланда Н.Б., Липис И.А.* Памятники искусства Древнего Египта в Эрмитаже. Л., 1974.
4. *Ланда И.Б.* Стела Хекайба из собрания Государственного Эрмитажа // Вестник древней истории. 1966. № 4. С. 105—107.
5. *Липис И.А.* (Матье М.Э.). Древнеегипетская скульптура в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1969.
6. *Матье М.Э.* Искусство Фив и Мемфиса времени XIX древнеегипетской династии // Труды Государственного Эрмитажа. 1958. Т. 2.
7. *Матье М.Э.* Эрмитажная скульптурная группа Аменемхета // Древний мир. М., 1962.
8. *Матье М.Э.* Новое Царство. Искусство древнего Египта. Л., 1947.
9. *Матье М.Э.* Эрмитажная статуя писца Маани Имен // Известия Государственной Академии Материальной Культуры, Л., 1931. Т. 9. Вып. 3.
10. *Матье М.Э., Ляпунова К-С* Греко-римский и византийский Египет: Путеводитель по выставке. Л., 1939.
11. *Матье М.Э., Павлов В.В.* Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958.
12. *Павлов В.В., Ходаш СИ.* Художественное ремесло Древнего Египта. М., 1959.
13. *Павлов В.В., Ходаш СИ.* Египетская пластика малых форм. М., 1985.
14. *Перепелкин Ю.Я.* Описание выставки «Письменность Древнего мира и раннего средневековья». М.; Л., 1936.
15. *Струве В.В.* Эрмитажная стела Хоремхеба // Ежегодник Российского института искусств 1929. Т. 1. С. 91—109.
16. *Тураев Б.А., Фармаковский Б.В.* Опись коллекций древностей, привезенных из Египта весной 1909. СПб., 1910.
17. *Фингарет СИ.* Искусство Древнего Египта в собрании Эрмитажа. Л., 1970.

Искусство Древней Греции

История

1. Античный полис. Л., 1979.
2. История Европы. Древняя Европа. М., 1988. Т. 1.
3. *Кошеленко Г.А.* Греческий полис на эллинистическом Востоке. М., 1979.

Мифология

1. *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1975.
2. Мифологический словарь. М., 1991.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. М., 1980. 2-е изд. 1987, 1988.
4. Словарь античности. М., 1989.
5. *Тахо-Года А.А.* Греческая мифология. М., 1989.

Общие труды

1. *Алпатов М.В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. М., 1987.
2. Античные поэты об искусстве. М., 1988.
3. Античные мыслители об искусстве. М., 1937.
4. *Боннар А.* Греческая цивилизация. М., 1959. Т. 1,2.
5. *Вересаев В.* Эллинические поэты. М., 1930.
6. Греческая эпиграмма. М., 1960.
7. *Виппер Б.Р.* Искусство Греции. М., 1972.
8. *Винничук Л.* Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима. М., 1988.
9. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. Очерки. М., 1988.
10. *Дмитриева Н.А., Акимова Л.И.* Античное искусство. М., 1988.
11. *Колтинский Ю.Д.* Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1977.
12. *Полевой В.М.* Искусство Греции. М., 1988.

Литература о греческой керамике

1. *Блаватский В.Д.* История античной расписной керамики. М., 1953.
2. *Горбунова К.С., Передольская А.А.* Мастера греческих расписных ваз. Л., 1961.
3. *Горбунова К.С., Саверкина И.И.* Искусство Древней Греции и Рима в собрании Эрмитажа. М., 1970.
4. *Неверов О.Л.* Культура и искусство античного мира. Л., 1981.
5. *Передольская А.А.* Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1967.
6. *Фармаковский Б.В.* Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории. СПб., 1921.

*Литература об античной скульптуре
в собрании Эрмитажа*

1. Античная скульптура. Греция: Альбом репродукций / Сост. Г.И. Соколов. М., 1961.
2. Белов Г.Д. Геракл в борьбе со львом. Скульптура школы Лисиппа в Эрмитаже. Л., 1960.
3. Белов Г.Д. Скульптура школы Скопаса в Эрмитаже. Л.; М., 1964.
4. Белов Г.Д. Скульптура из Херсонеса в собрании Эрмитажа // Культура и искусство античного мира. Л., 1971.
5. Вальдгауэр О.Ф. Мирон. Пг., 1922.
6. Вальдгауэр О.Ф. Лисипп. Пг., 1922.
7. Вальдгауэр О.Ф. Краткое описание музея древней скульптуры. СПб., 1912.
8. Вальдгауэр О.Ф. Миф о гибели Ниобид в искусстве V в. до н. э. // Труды отдела античного мира. Л., 1945. Т. 1.
9. Мирон. Поликлет: Альбом репродукций / Сост. Н.Н. Бритова. М., 1958.
10. Неверов О.Я. Культура и искусство античного мира. Л., 1981.
- П. Пракситель: Альбом репродукций / Сост. Н.Н. Бритова. М., 1958.
12. Скопас: Альбом репродукций / Сост. А.П. Чубова. Л.; М., 1959.
13. Фидий: Альбом репродукций / Сост. А.П. Чубова. М.; Л., 1962.

Литература об искусстве эпохи эллинизма

1. Античные камеи в собрании Эрмитажа: Каталог, Л., 1988.
2. Античная коропластика: Каталог выставки, Л., 1976.
3. Белов Г.Д. Терракоты Танагры. Л., 1968.
4. Бритова Н.Н. Греческая терракота. М., 1969.
5. Максимова М.И. Античные резные камни Эрмитажа: Путеводитель по выставке. Л., 1926.
6. Максимова М.И. Камея Гонзага. Л., 1924.
7. Неверов О.Я. Античные перстни (VI в. до н. э. — IV в.). Л., 1978.
8. Неверов О.Я. Античные резные камни в собрании Эрмитажа. Л., 1971.
9. Неверов О.Я. Античные инталии в собрании Эрмитажа. Л., 1978.

10. *Неверов О.Я.* Геммы античного мира. М., 1983.
11. *Неверов О.Я.* Камея Гонзага: Из истории глиптики. Л., 1977.
12. Памятники античного прикладного искусства. Л., 1973.

Искусство Древнего Рима

История

1. История Древнего мира. Расцвет древних обществ. М., 1989.
2. *Ковалев С.И.* История. Л., 1986.
3. *Светоний Гай Транквилл.* Жизнь двенадцати Цезарей. М., 1990.
4. *Сергиенко М.Е.* Жизнь Древнего Рима. М.; Л., 1962.
5. *Утпченко С.Л.* Древний Рим. События. Люди. Идеи. М., 1969.
6. *Утпченко С.Л.* Цицерон и его время. М., 1972.
7. *Утченко С.Л.* Юлий Цезарь. М., 1976.
8. *Шифман К.Ш.* Цезарь Август. Л., 1990.

Мифология

1. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М., 1987.
2. *Штаерман Е.М.* Социальные основы религии Древнего Рима. М., 1987.

Литература о римском искусстве

1. *Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.Д.* Римский скульптурный портрет. Очерки. М., 1975.
2. *Вальдгауэр О.Ф.* Римский портрет в Эрмитаже. Л., 1928.
3. *Воицинина А.К.* Античное искусство: Исторический очерк. М., 1962.
4. *Воицинина А.И.* Эрмитаж. Римский портрет: Аннотированный каталог. Л., 1974.
5. *Воицинина А.И.* Бюст Цезаря в собрании Государственного Эрмитажа // Культура и искусство античного мира. Л., 1971.
6. *Горбунова К.С., Саверкина И.И.* Искусство Древней Греции и Рима в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1975.

7. Колпинский Ю.Д., Бритова Н.Н. Искусство этрусков и Древнего Рима: Памятники мирового искусства. М., 1982.
8. Культура Древнего Рима. В 2 т. М., 1985.
9. Лесницкая ММ. Римский портрет в собрании Эрмитажа. Д., 1980.
10. Сидорова И.А., Чубова А.П. Искусство Римской Африки: Очерки теории и истории искусства. М., 1973.
11. Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима. М., 1971.
12. Соколов Г.И. Искусство этрусков. М., 1990.
13. Хафнер Герман. Выдающиеся портреты античности в слове и образе. 337 портретов. М., 1987.
14. Чубова А.П. Искусство Европы I—IV вв. М., 1970.
15. Чубова А.П., Иванова А.П. Античная живопись. М., 1966.
16. Штигельман Ф.М. Античное искусство. Киев, 1977.

**Искусство Средневековья
(Византия, Западная Европа,
Древняя Русь)**

ТЕМА 1. ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО (IV—VII вв.)

Основные проблемы

Взаимодействие античной и восточных культур, их «средокрестье». Формирование канона. Сложение иконографии. Цветовая символика. Светское и церковное искусство IV—VII вв.

*Рекомендуемые темы и произведения
для подготовки к выступлению в Эрмитаже*

1. Формирование основных черт византийского искусства:
 - халцедоновый бюст Юлиана Отступника, IV в.;
 - скульптура «Христос — добрый пастырь», IV и V вв.;
 - светильник-лампадофор в виде храма, V в.;
 - мраморная алтарная преграда с рельефом, VI в.;
 - мозаика «Архангел Гавриил» из Равенны, VI в.;
 - серебряные блюда с античными сюжетами, IV—VII вв.;
 - консульские диптихи (слоновая кость), VI—VII вв.;
 - пиксиды и реликварии, IV—VIII вв.;
 - церковная утварь: блюдо Патера, дискос, серебряный кувшин, IV—VII вв.

ТЕМА 2. ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО (XI—XV вв.)

Основные проблемы

Канон в византийском искусстве XI—XII вв. Философско-эстетические идеи и византийская икона XII—XV вв. Главные этапы развития византийской иконы XII—XV вв. Церковные и светские сосуды как явления зрелой византийской культуры. Церковные диптихи XII—XIV вв. в сопоставлении с подобными памятниками культуры Западной Европы.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Иконы:
 - икона «Апостол Филипп, Феодор Стратилат и Св. Дмитрий», конец XI—начало XII в.;
 - икона «Григорий Чудотворец», вторая половина XII в.;
 - мозаичные иконы XIII—XIV вв.: «Христос Пантократор», «Четыре святителя», «Пророк Самуил» и икона сборная в технике эмали, XI—XII вв.;
 - икона «Иоанн Предтеча», XIV в.;
 - икона «Христос Вседержитель», XIV в.;
 - икона «Ветхозаветная Троица», первая половина XV в.;
 - икона «Рождество Иоанна Предтечи», вторая половина XV в.
2. Изделия из серебра XII—XV вв.:
 - чаша из Березова с изображением звериного гона, XII в.;
 - чаша из собрания Базилевского;
 - чаша из села Вильгорт, XII в.;
 - чаша с крышкой из Тарту, XII в.;
 - крышка чаши, найденная в Ненецком национальном округе, XV в. (можно выбрать два любых памятника).
3. Церковные диптихи и пластины XII—XIII вв.:
 - пластинка (слоновая кость) с изображением шести праздников, XI—XII вв.;
 - триптих (слоновая кость) с изображением Богоматери с младенцем, XI—XII вв.;
 - диптих (слоновая кость) с изображением евангельских сцен (Благовещение, Встреча Марии с Елизаветой, Рождество, Сретение и др.), X—XI вв.;
 - пластинка (слоновая кость) с изображением Христа Пантократора, конец X в.

Студент может проанализировать любые две пластины из предложенных или другие резные изделия из слоновой кости X—XIV вв.

ТЕМА 3. ДОМОНГОЛЬСКАЯ ИКОНА

Занятия по темам 3—5 некоторые преподаватели проводят в музее сами в форме эвристической беседы.

Основные проблемы

Византийский канон, его освоение и трансформация на Руси. Иконный образ и его душевное восприятие.

Основные памятники

Византийские и русские иконы:

- «Владимирская Богоматерь», XI в., ГТГ;
- «Богоматерь Белозерская», XIII в., ГРМ;
- «Ярославская Оранта», XIII в. ГТГ;
- «Устюжское Благовещение», XII—XIII вв., ГТГ;
- «Ангел — Златые Власы», XII в., ГРМ;
- «Спас Нерукотворный», вторая половина XI — начало XIII в., ГТГ;
- «Спас — Златые Власы», конец XII — начало XIII в., ГТГ;
- «Петр и Павел», XIII в., ГРМ;
- «Георгий», XI — начало XIII в., ГТГ;
- «Успение Богоматери», XII в., ГТГ;

ТЕМА 4. ЖИВОПИСЬ НОВГОРОДА И ПСКОВА (XIII—XV вв.) (собрание ГРМ)

Основные проблемы

Канон и стиль в русской иконе. Понятие о художественной школе и ее своеобразии: историческая динамика художественного образа и определяющие ее факторы (на примере новгородской и псковской икон).

Основные памятники

1. «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий», XIII в..
2. «Чудо Георгия о змие», XIV и XV вв. (сравнительный анализ).
3. «Сошествие во ад», псковский и новгородский варианты, XIV—XVI вв. (сравнительный анализ).
4. «Дмитрий Солунский» и «Архангел Гавриил», XV в., Псков.

5. Четырехчастная икона, XV в., Новгород.
6. «Битва новгородцев с суздальцами», XV в., варианты: Новгородский музей, ГТГ, ГРМ.
7. «Илья Пророк в пустыне с житием и Деисусом», вторая половина XIV в., Псков, ГТГ.
8. «Покров» — сравнительный анализ псковских и московских икон XV—XVI вв.
9. «Ангел — Златые Власы» и «Архангел Гавриил» (Псков, XV в., ГРМ).

ТЕМА 5. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ XV века.
ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ДИОНИСИЯ
(собрание ГРМ)

Основные проблемы

Общечеловеческая ценность русской живописи XV в. Ее символика, духовный смысл и тайна воздействия на душу предстоящего.

Основные памятники

1. «Троица Андрея Рублева», начало XV в., ГТГ.
2. Андрей Рублев и Даниил Черный. Из иконостаса Успенского собора во Владимире: «Петр» и «Павел», «Сретение», «Крещение»: жизненная реальность и идеал.
3. Дионисий. «Уверение Фомы», «Сошествие во ад», «Богоматерь Одигитрия».
4. «Мертвый Христос» А. Мантеньи, 1474 г., «Распятие» и «Вознесение» из Изенгеймского алтаря Грюневальда и «Распятие» Дионисия из Павло-Обнорского монастыря, 1500 г., ГРМ.
5. Московские иконы XV в. (по выбору студента).
6. Дионисий и мастерская. Комплекс фресок собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, 1500 г.

ТЕМА 6. РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ (XVI—XVII вв.)

Проводится в форме семинара в аудитории.

Основные проблемы

«Горний» и «дольний» мир в иконе XVI в. Вторжение людских разногласий и забот в иконный образ. Государство и искусство на Руси в XVI—XVII вв.

Основные памятники

1. Исторические композиции во фресках Золотой и Царицыной палатах Кремлевского дворца (См.: *Бартенев С.* Московский Кремль. С. 182).
2. «Церковь Воинствующая» («Благословенно воинство»), середина XVI в., ГТГ.
3. Иконы-притчи: «Видение Евлогия», 1530-е годы, «Лестница райская Иоанна Лествичника», XVI в., «Притча о слепце и хромце», XV в., все в ГРМ.
4. Миниатюра XVI в. (по выбору студента).
5. Иконы и фрески Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря (так называемая Годуновская школа живописи).
6. «Строгановских писем иконы»: «Варлаам Хутынский в житии», 1650 г., ГРМ; Прокопий Чирин «Никита», 1593 г., ГРМ; Никифор Савин «Деисус», начало XVII в., ГТГ.

ТЕМА 7. ПАМЯТНИКИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (самостоятельное изучение экспозиций Эрмитажа)

**ТЕМА 8. ЗАЧЕТНОЕ ИТОГОВОЕ ЗАНЯТИЕ:
«ХРАМ В КУЛЬТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ»**
(см.: *Чаговец Т.П.* Методические рекомендации. Самара, 1994)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Искусство Византии

История

1. История Европы. Средневековая Европа. М., 1992. Т. 2.
2. История средних веков. В 2 т. Т. 1. М., 1989.
3. *Курбатова Г.Л.* История Византии (от античности к феодализму). М., 1984.
4. *Литаврин Г.Г.* Как жили византийцы. М., 1974.
5. Хрестоматия по истории средних веков: В 3 т. М., 1961.

Мифология. Христианство

1. *Аверинцев С.С.* Эволюция философской мысли // Культура Византии IV — первой половины VII в. М., 1984.
2. *Аверинцев С.С.* Философия VIII—XII вв. М., 1989.
3. Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1, ч. 2.

4. *Кубланов С.М.* Возникновение христианства. Эпоха. Идеи. Искания. М., 1984.

5. *Курбатов Г.Л., Фролов Э.А., Фроянов И.Я.* Христианство. Античность. Византия. Древняя Русь. Л., 1988.

Общие труды

1. *Аверинцев С.С.* Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 7—9.

2. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. М., 1977.

3. *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.

4. *Вагнер Г.К.* Искусство мыслить в камне. М., 1990 (гл. «Византийский храм как образ мира»).

5. Византия и Русь. М., 1989.

6. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.

7. *Данилова И.Е.* Работы разных лет. М., 1989.

8. *Дворжак М.* Очерки по искусству Средневековья. М., 1934.

9. Культура Византии IV — первой половины VII века. М., 1984.

10. Культура Византии. Вторая половина VII—XII в. М., 1989. Статьи С.С. Аверинцева, В.В. Бычкова, В.Д. Лихачевой, В.П. Даркевича, Г.Г. Литаврина.

11. Культура и искусство Византии: Тезисы докладов научной конференции. Л., 1975.

12. *Лазарев В.К.* Византийская живопись. М., 1971.

13. *Лазарев В.К.* Византийская живопись. М., 1975.

14. *Лазарев В.К.* История византийской живописи. М., 1986.

15. *Лихачева В.Д.* Искусство Византии IV—XV вв. Л., 1986.

16. Очерки по истории эстетики / Под ред. В.П. Шестакова. М., 1979.

17. *Салтыков А.А.* О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.

18. *Тяжелое В.Н., Сопоцинский В.Н.* Искусство средних веков. Византия. Армения и Грузия. Болгария и Сербия. Древняя Русь. Украина и Белоруссия (Малая история искусства). М., 1973.

19. *Тяжелое В.Н.* Искусство средних веков. М., 1968.

20. *Удальцова З.В.* Византийская культура. М., 1988.

*Литература о памятниках искусства
в собрании Эрмитажа*

1. *Банк А.В.* Византийское искусство в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1974.
2. *Банк А.В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.; М., 1966.
3. *Банк А.В.* Византийские серебряные изделия XI—XII веков в собрании Государственного Эрмитажа. Византийский временник. М., 1958. Т. XIII.
4. *Банк А.В.* Опыт классификации византийских серебряных изделий X—XII веков. Византийский временник. М., 1971. Т. XXX.
5. *Банк А.В.* Прикладное искусство Византии IX—XII вв. М., 1978.

6. Византиноведение в Эрмитаже. Л., 1991 (см. библиографию, с. 120).
7. Византия и византийские традиции (памятники из фондов Эрмитажа и Русского музея). Л., 1991.
8. *Даркевич В.П.* Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X—XIII веков. М., 1975.
9. *Залеская В.Н.* Прикладное искусство Византии IV—XII веков. СПб., 1997.

10. Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог. В 3 т. М., 1977. Т. 3.
11. *Лихачева В.Д.* Художественные функции бытовых предметов в иконе «Троица» Государственного Эрмитажа // Византийский временник. М., 1965. Вып. 26.
12. *Лихачева В.Д.* К вопросу об иконографии «Рождества Иоанна Предтечи» // Известия института за изкустки. София, 1969. Т. 13.

13. *Мацулевич Л.А.* Византийские резные кости собрания М.П. Боткина (Государственный Эрмитаж). Пг., 1923. Т. 2.
14. *Попова О.С.* Новгородская миниатюра раннего XIV века и ее связь с палеологовским искусством — Византия. Южные славяне. Древняя Русь и Западная Европа. Л., 1973.
15. *Попова О.С.* Икона «Иоанн Предтеча» середины XIV в. из Эрмитажа // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978.
16. *Смирнов А.П.* Памятники византийской живописи ГРМ. Л., 1928.
17. *Шандоровская В.С.* Византийские печати в собрании Эрмитажа. Л., 1975.

Искусство Древней Руси

История

1. Гумилев Л.Н. Древняя Русь и Великая степь М., 1992.
2. Гумилев Л.Н. От Руси до России. СПб., 1992.
3. Зимин А.А. Россия на рубеже XV—XVI столетий. М., 1992.
4. История Европы. От средневековья к Новому времени (конец XV — первая половина XVII века). М., 1993. Т. 3.
5. Кафенгауз Б.Б. Древний Псков. М., 1969.
6. Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. СПб., 1871.
7. Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. М., 1982.
8. Лурье Я.С. Русские современники Возрождения. Л., 1988.
9. Новосельцев А.П. Древнерусское государство // История Европы. Средневековая Европа. М., 1992. Т. 2.
10. Рогов А.К. Культура Руси VI—XV вв. // История Европы. Средневековая Европа. М., 1992. Т. 2.
11. Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества. М., 1982.
12. Тихомиров М.Н. Российское государство XV—XVII вв. М., 1957.
13. Хорошкевич А.Л. Русь и Восточная Европа XIII—XV вв. // История Европы. Средневековая Европа. М., 1992. Т. 2.
14. Фроянов И.Я. Киевская Русь: Очерки социально-политической истории. Л., 1980.

Христианство. Православие

1. Антология мировой философии. М., 1963. Т. 1.
2. Прот. Булгаков Сергей. Православие: Очерки учения православной церкви. М., 1990.
3. История эстетики. М., 1962. Т. 1.
4. Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 1.
5. Мень А. Таинство. Слово и образ. Л., 1991.
6. Размышления о божественной литургии Н. В. Гоголя / Ре-принтное издание. М., 1990.
7. Русское православие: вехи истории. М., 1989.
8. Соколов В.В. Философия средневековья. М., 1979.
9. Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. М., 1991.

10. Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. // Антология. М., 1993. Вып. 1.

11. *Флоренский П.* Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993.

Общие труды

1. *Алпатов М.В.* Древнерусская иконопись. М., 1978.
2. *Алпатов М.В.* Андрей Рублев. М., 1972.
3. Андрей Рублев и его эпоха: Сб. статей. М. 1971.
4. *Аверинцев С.С.* Красота изначальная // Наше наследие. 1988. № 4.
5. Архитектура Московской Руси середины XV в. М., 1988.
6. *Бартенева С.* Московский Кремль в старину и теперь. М., 1916. Т. 2.
7. *Барская Н.А.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.
8. *Буслаев Ф.* Русский иконописный подлинник // О литературе: Исследования. Статьи. М., 1990.
9. *Бобров Ю.Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995.
10. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика. М., 1992.
11. *Вагнер Г.К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.
12. *Вагнер Г.К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
13. *Василенко В.М.* Русское прикладное искусство. М., 1977.
14. *Данилова И.Е.* Работы разных лет. М., 1989.
15. *Демина Н.А.* Отражение поэтической образности в древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.
16. *Демина Н.А.* «Троица» Андрея Рублева. М., 1963.
17. Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. (Статьи В.В. Филатова, М.А. Реформатской, Н.Г. Порфиридова.) М., 1968.
18. Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий. Л., 1972.
19. *Кондаков Н.П.* Лицевой иконописный подлинник. СПб., 1905. Т. 1.
20. *Кондаков Н.П.* Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905.

21. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. В 2 т. СПб., 1914—1915.
22. *Лазарев В.Н.* Андрей Рублев. М., 1960.
23. *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI в. 1983.
24. *Лазарев В.Н.* Московская школа иконописи. М., 1972.
25. *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. М., 1970.
26. *Лихачев Д.С.* Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.; Л., 1962.
27. *Овчинников Е.С.* Портрет в русском искусстве XVII в. М., 1965.
28. *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. Т. 1.
29. *Порфиридов Н.Г.* Выдающийся памятник древнерусской живописи (об иконе «Сошествие во ад», XIV в., ГРМ) // Искусство. 1952. № 2.
30. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
31. *Рыбаков Б.А.* Русское прикладное искусство X—XIII вв. М., 1971.
32. *Тихомиров М.Н.* Русская культура X—XVIII вв. М., 1968.
33. *Троица Андрея Рублева: Антология / Сост. Г.И. Вздорнов.* М., 1989.

***Литература о памятниках искусства
в собраниях Русского музея, Третьяковской галереи
и Государственного Эрмитажа***

1. *Алтатов М.В.* Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // Труды отдела древнерусской литературы АН СССР. 1956. Т. 12.
2. *Алтатов М.В.* Вариант иконы «Битва новгородцев с суздальцами» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология / Ежегодник-1975. М., 1976.
3. *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. 1—2.
4. Государственный Русский музей: К 80-летию со дня открытия. Выставка новых поступлений. Древнерусское искусство. Каталог / Научн. ред. В. Лаурина. Л., 1978.
5. *Дмитриев Ю.* Строгановская школа живописи // Всеобщая история искусства. М., 1955. Т. 3.
6. Живопись домонгольской Руси: Каталог. М., 1974.

7. Живопись древней Руси XI — начала XIII вв. Мозаики, фрески. Иконы. Л., 1982.

8. Искусство строгановских мастеров в собрании Русского музея: Каталог выставки, Л., 1987.

9. *Косцова А.* Культура Древней Руси VI—XV вв.: Путеводитель по Эрмитажу. Л., 1968.

10. *Лаурина В.* Две иконы Новгородского Зверина монастыря. К вопросу о новгородской иконописи первой половины XIV в. // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1964. Вып. 8.

11. *Лаурина В.* Иконы Борисоглебской церкви в Новгороде. К вопросу о новгородской иконописи второй половины XIV в. // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1968. Вып. 9.

12. *Лаурина В.* Новгородская иконопись конца XV — начала XVI в. и московское искусство // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв. М., 1970.

13. *Лелекова О.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации художественных ценностей Министерства культуры СССР. М., 1971. Вып. 26.

14. *Лелекова О.* Пророческий ряд иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации художественных ценностей Министерства культуры СССР. М., 1973. Вып. 28.

15. *Лихачева Л.* Икона «Никола в житии» из погоста Озерво // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1974. Вып. 10.

16. *Перцев Н.* О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII—XIII вв. // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1964. Вып. 8.

17. *Перцев Н.* Икона Николы из Любони // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1965. Вып. 9.

18. *Подобедова О.* Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40—70-х гг. XVI в. М., 1972.

19. *Порфиридов Н.Г.* Два сюжета древнерусской живописи в их отношении к литературной основе // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы, Л., 1966. Вып. 22.

20. *Порфиридов Н.Г.* Два произведения новгородской станковой живописи XIII в. // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968.

21. Пречистому образу твоему поклоняемся. Образ Богоматери из собрания икон Русского музея. СПб., 1994.
22. Русский музей. Живопись, Л., 1975.
23. Русский музей. Иконы из собрания Русского музея. М., 1970.
24. Русские древности. Из собрания Государственного Русского музея: Краткий иллюстрированный каталог, Л., 1988.
25. *Смирнова Э.С.* Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1964. Вып. 8.
26. *Смирнова Э.С.* Икона Николы 1294 г. мастера Алексы Петрова // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
27. *Смирнова Э.С.* Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи // Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1958. Т. 15.
28. Сто икон из Фондов Эрмитажа. Л., 1987.

II ЭТАП: АНАЛИЗ ДВУХ ИЛИ НЕСКОЛЬКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

На первом этапе обучения студент анализировал одно произведение искусства. Лишь изредка, по желанию, он мог получить более сложное задание опережающего характера — сделать попытку сопоставления двух произведений (например, «Троица ветхозаветная» — работы неизвестного псковского мастера XVI в. и Симона Ушакова — царского изографа XVII в.). Теперь перед ним ставится более сложная задача: сравнение и сопоставление двух или нескольких памятников искусства.

По какому принципу строить эти сопоставления? Решений здесь может быть очень много, и студент должен уметь находить их самостоятельно. Приведем некоторые рекомендации.

Во-первых, возможно сопоставление двух или нескольких работ одного автора для того, чтобы проанализировать развитие метода, стиля или жанра. Например, для сравнения можно выбрать живописные полотна Леонардо да Винчи «Мадонна Бенуа» и «Мадонна, Литта», обратиться к портретам в творчестве П.П. Рубенса или Рембрандта, пейзажам Я. Рейсдаля или натюрмортам Питера Класа.

Во-вторых, применяется и противоположный подход: сравнение работ разных мастеров, но написанных в одной стилевой системе, что позволяет достаточно отчетливо проанализировать инди-

видуальность художника. Плодотворным в этом аспекте будет выбор произведений П. Рубенса и Ван-Дейка, А. Остаде и Г. Метсю.

В-третьих, можно обратиться к памятникам одного периода, но разных художественных центров или школ. Продуктивным в этом плане будет сравнение, например, произведений флорентийской и венецианской школы ренессансной эпохи: «Мадонна с младенцем» школы Вероккио и «Мадонна с младенцем» Чима де Конельяно.

Не менее интересным представляется сравнительное истолкование холстов голландских и фламандских мастеров XVII столетия, немецких и итальянских художников XV—XVI вв.

В-четвертых, анализ двух или группы произведений, объединяемых по сюжетно-тематическому принципу. Например, «Образ Св. Себастьяна» в искусстве XV—XVI вв., «Несение креста» Тициана и Себастьяно дель Пьомбо, «Образ мадонны в искусстве XV—XVII вв.». Достаточно эффективным является опыт сравнительного анализа работ, созданных на одной сюжетной основе, но написанных в разных стилевых тенденциях: «Снятие с креста» кисти П. Рубенса, Н. Пуссена и Рембрандта.

В-пятых, действенным для понимания языка пластического искусства является сопоставительный анализ памятников изобразительного и литературного творчества. Здесь могут быть применены разные решения: литературные «параллели», поэтические соответствия, поэтические рефлексии. Чтобы убедиться в привлекательности такого сравнительного истолкования, обратитесь к сонетам Ф. Петрарки, чтобы острее ощутить ростки ренессансной культуры в произведении Симоне Мартини «Мадонна».

Прочитав сонеты Микеланджело, написанные им в последние годы жизни, студент значительно глубже и тоньше поймет смысл его творения «Скорчившийся мальчик».

Каждый из вас найдет свой способ сравнительного искусствоведческого анализа, но все эти решения необходимы для того, чтобы установить контакт с произведением искусства и друг с другом.

В связи с тем что обучение на втором этапе предполагает более сложную систему «взаимоотношений» с памятником искусства, возникает потребность несколько иной организации работы в музее.

На раннем этапе учебы в музее преподаватель служит неким связующим «звеном» между участниками семинара, выполняя функции и «режиссера» и «дирижера», иногда и участника семинара, и, конечно, строгого ценителя и зрителя. Но на следующем этапе на роль «режиссера» выбирается студент, который теперь следит не только за распределением ролей, т. е. тем выступлений, но и стремится к тому, чтобы все действующие лица взаимодей-

21. Пречистому образу твоему поклоняемся. Образ Богоматери из собрания икон Русского музея. СПб., 1994.
22. Русский музей. Живопись, Л., 1975.
23. Русский музей. Иконы из собрания Русского музея. М., 1970.
24. Русские древности. Из собрания Государственного Русского музея: Краткий иллюстрированный каталог, Л., 1988.
25. *Смирнова Э.С.* Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1964. Вып. 8.
26. *Смирнова Э.С.* Икона Николая 1294 г. мастера Алексы Петрова // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
27. *Смирнова Э.С.* Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи // Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1958. Т. 15.
28. Сто икон из Фондов Эрмитажа. Л., 1987.

II ЭТАП: АНАЛИЗ ДВУХ ИЛИ НЕСКОЛЬКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

На первом этапе обучения студент анализировал одно произведение искусства. Лишь изредка, по желанию, он мог получить более сложное задание опережающего характера — сделать попытку сопоставления двух произведений (например, «Троица ветхозаветная» — работы неизвестного псковского мастера XVI в. и Симона Ушакова — царского изографа XVII в.). Теперь перед ним ставится более сложная задача: сравнение и сопоставление двух или нескольких памятников искусства.

По какому принципу строить эти сопоставления? Решений здесь может быть очень много, и студент должен уметь находить их самостоятельно. Приведем некоторые рекомендации.

Во-первых, возможно сопоставление двух или нескольких работ одного автора для того, чтобы проанализировать развитие метода, стиля или жанра. Например, для сравнения можно выбрать живописные полотна Леонардо да Винчи «Мадонна Бенуа» и «Мадонна, Литта», обратиться к портретам в творчестве П.П. Рубенса или Рембрандта, пейзажам Я. Рейсдаля или натюрмортам Питера Класа.

Во-вторых, применяется и противоположный подход: сравнение работ разных мастеров, но написанных в одной стилевой системе, что позволяет достаточно отчетливо проанализировать инди-

видуальность художника. Плодотворным в этом аспекте будет выбор произведений П. Рубенса и Ван-Дейка, А. Остаде и Г. Метсю.

В-третьих, можно обратиться к памятникам одного периода, но разных художественных центров или школ. Продуктивным в этом плане будет сравнение, например, произведений флорентийской и венецианской школы ренессансной эпохи: «Мадонна с младенцем» школы Вероккио и «Мадонна с младенцем» Чима де Конельяно.

Не менее интересным представляется сравнительное истолкование холстов голландских и фламандских мастеров XVII столетия, немецких и итальянских художников XV—XVI вв.

В-четвертых, анализ двух или группы произведений, объединяемых по сюжетно-тематическому принципу. Например, «Образ Св. Себастьяна» в искусстве XV—XVI вв., «Несение креста» Тициана и Себастьяно дель Пьомбо, «Образ мадонны в искусстве XV—XVII вв.». Достаточно эффективным является опыт сравнительного анализа работ, созданных на одной сюжетной основе, но написанных в разных стилевых тенденциях: «Снятие с креста» кисти П. Рубенса, Н. Пуссена и Рембрандта.

В-пятых, действенным для понимания языка пластического искусства является сопоставительный анализ памятников изобразительного и литературного творчества. Здесь могут быть применены разные решения: литературные «параллели», поэтические соответствия, поэтические рефлексии. Чтобы убедиться в привлекательности такого сравнительного истолкования, обратитесь к сонетам Ф. Петрарки, чтобы острее ощутить ростки ренессансной культуры в произведении Симоне Мартини «Мадонна».

Прочитав сонеты Микеланджело, написанные им в последние годы жизни, студент значительно глубже и тоньше поймет смысл его творения «Скорчившийся мальчик».

Каждый из вас найдет свой способ сравнительного искусствоведческого анализа, но все эти решения необходимы для того, чтобы установить контакт с произведением искусства и друг с другом.

В связи с тем что обучение на втором этапе предполагает более сложную систему «взаимоотношений» с памятником искусства, возникает потребность несколько иной организации работы в музее.

На раннем этапе учебы в музее преподаватель служит неким связующим «звеном» между участниками семинара, выполняя функции и «режиссера» и «дирижера», иногда и участника семинара, и, конечно, строгого ценителя и зрителя. Но на следующем этапе на роль «режиссера» выбирается студент, который теперь следит не только за распределением ролей, т. е. тем выступлений, но и стремится к тому, чтобы все действующие лица взаимодей-

ствовали друг с другом согласно определенному замыслу. Он же заранее продумывает и определяет время каждого докладчика.

Студент-режиссер, конечно, должен обладать соответствующими качествами, но выбор на эту роль предоставляется однокурсникам. Студент-режиссер может быть выбран на длительный срок, а может попробовать себя в этой роли только на одном или двух занятиях в музее.

Семинары по истории искусства строятся по принципу диалога: во-первых, с произведением искусства; во-вторых, друг с другом; в-третьих, с «режиссером». Умение вести подобные диалоги профессионально, ярко и образно необходимо художнику-педагогу, поэтому и на этом этапе учебы в музее тоже предполагается готовить одну и ту же тему, но выступать на занятии уже с дополнением, а диалог строить по принципу противопоставления мнений, несхожести суждений для обретения навыков ведения дискуссии на основе более сложного контакта как друг с другом, так и с группой в целом.

Возрождение (Западная Европа)

ТЕМА 1. ИТАЛИЯ. ПРОТОРЕНЕССАНС И РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Основные проблемы

Образ человека в искусстве эпохи Возрождения. Антропоцентризм художественной картины мира, обращение к античному наследию. Представления человека ренессансного о пространстве и времени, отражение этих представлений в творчестве.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. — Симоне Мартини «Мадонна из сцены Благовещения», XIV в. — образ прекрасной донны в живописи и поэзии проторенессансной эпохи. Сонеты Петрарки;

— любое произведение XIV в. (по выбору) студент может охарактеризовать как явление, предшествующее Возрождению.

2. Произведения раннего итальянского Возрождения:

— живописные работы Фра Беато Анжелико да Фьезоле. Фреска «Мадонна с младенцем, Св. Домиником и Св. Фомой Аквинским» — образец монументального пластического стиля кватроченто;

— часть пределлы «Видение Блаженного Августина» Фра Филиппо Липпи — ренессансное видение мира, пространственная концепция;

— живописное произведение мастера школы Андреа Вероккио «Мадонна с младенцем» — образ вселенной в творчестве мастера кватроченто. Природа и человек в живописи и поэзии XV в.;

— скульптура раннего Возрождения. Произведения мастерской делла Роббиа «Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем», «Рождество», «Мадонна с младенцем». Характеристика мышления скульптора раннего Возрождения, освоение традиций античного рельефа, специфика майолики ренессансной эпохи;

— «Поклонение младенцу Христу» Филиппино Липпи — картина переходной эпохи конца XV века, художественная атмосфера двора Медичи. Театральные творения Анджело Полициано и произведения живописцев Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи;

— произведения Пьетро Перуджино «Святой Себастьян» и «Мужской портрет».

ТЕМА 2. ИТАЛИЯ. ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Основные проблемы

Образ прекрасного сильного духом человека — главное содержание искусства этого периода. Стремление гуманистов Ренессанса постичь общие закономерности явлений жизни, воплотить их в своих произведениях. Характеристика пластического метода мастеров Высокого Возрождения.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Рафаэль Санти:

— «Мадонна Конестабиле», около 1504 г. — произведение, воплощающее мечту о гармонии человека и природы;

— «Святое семейство» («Мадонна с безбородым Иосифом»), около 1506 г. — особенности композиционного мышления художника, монументально-синтетический стиль. Образ мадонны поэзии и живописи Высокого Возрождения. Стихотворение С. Пушкина «Возрождение».

2. Леонардо да Винчи:

— «Мадонна с младенцем» («Мадонна Бенуа»), около 1482 г. дея познания мира. Леонардо да Винчи как ученый и худож-

ник, его представления о живописи как «внучке природы». Живописный метод художника;

— «Мадонна Литта», около 1482 г. Воплощение представления художника о гармонии. Образ человека как части космического целого в живописных произведениях Леонардо да Винчи. Композиционный анализ картины.

3. Декоративно-прикладное искусство Италии конца XV—XVI в.:

— итальянская майолика XV—XVI вв. Чаши, блюда, тарелки с изображением сцен из античной мифологии: блюдо и тарелка с изображением статуи Лаокоона и Вулкана, кующего стрелы для Амура, «Марса и Венеры, пойманных в сети Вулкана», «Персея, освобождающего Андромеду» и другие по выбору студента;

— свадебные сундуки, античные сосуды. Отражение ренессансного мироощущения в предметах декоративно-прикладного искусства. Мастерские Фаэнцы и Урбино. Функция и технология изготовления керамических изделий.

4. Скульптура Италии конца XV—XVI в.:

— Лоренцо Лоренцетти «Мертвый мальчик на дельфине» — пример скульптуры Высокого Возрождения;

— Микеланджело Буонарrotти «Скорчившийся мальчик», вторая половина XVI в. — олицетворение ренессансного человека в переломный момент. Черты позднего Возрождения в произведении мастера. Его творческий метод. Сонеты Микеланджело, в которых ощущается трагизм его мировосприятия;

— терракотовые копии произведений Микеланджело: «Оплакивание Христа», «Моисей», «Вечер и день»;

— портреты (скульптурные) XV—XVI вв. в собрании Эрмитажа (по выбору студента).

ТЕМА 3. ИСКУССТВО ВЕНЕЦИИ (XV—XVI вв.)

Основные проблемы

Венеция художественный центр Италии XV—XVI вв. Основные особенности венецианской школы живописи, своеобразие колористической системы. Живопись и литература Венеции XV—XVI вв. Главные этапы развития венецианской школы живописи.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Живописные произведения Венеции конца XV — начала XVI в.:

Картины Чима де Конельяно «Мадонна с младенцем» и «Благовещенье». Образ природы в творчестве художника, просветленный пантеизм и новые гуманистические веяния.

2. Произведения Джорджоне де Кастельфранко — зачинателя великого «золотого века» в искусстве Венеции:

— «Юдифь» — особый мир, мир субъективных, интимных переживаний, восприятие холста, основанное на поэтически-музыкальных ассоциациях;

— «Мадонна с младенцем в пейзаже» — образ печально-сладостного слияния человека с природой. Живописная манера художника в этом произведении.

3. Произведения В. Тициана, величайшего мастера Высокого и позднего Возрождения, в собрании Эрмитажа:

— картина «Бегство в Египет» — утверждение собственного метода и влияние Джорджоне. Образ природы в произведении Тициана и в литературном творчестве современников: Пьетро Аретино и др.;

— «Портрет молодой женщины». 1530 г. — образ Тициановой «прекрасной дамы». Атмосфера ясности духа и праздничной торжественности;

— «Даная», 1550-е годы — возвышенный и убедительно осязательный характер изображения. Динамика и величавый покой как принцип композиции этого произведения;

— «Кающаяся Мария Магдалина», 1566—1570 гг. — образ сложной психологической характеристики: чувство полноты бытия, его цветения и черты трагической взволнованности. Душевный конфликт Марии Магдалины и «конфликт» колорита;

— «Несение креста», «Св. Себастьян» — образ ренессансного человека, духовно не сломленного, но испытывающего душевные муки. Живописно-«трагическая» интонация последних произведений художника.

4. Произведения Паоло Веронезе — мастера позднего Возрождения:

— «Святое семейство со Святой Екатериной», 1486 г.;

— «Диана», «Мужской портрет»;

— эскиз «Поклонение волхвов» — пример монументального стиля художника, празднично-торжественного колорита;

— «Обращение Савла» — черты эпохи позднего Возрождения, напряженность, экспрессия композиционного решения;

— «Оплакивание Христа», около 1582 г. — одно из лучших произведений Веронезе, драматичное и одновременно светло-торжественное размышление художника. Колористический строй одного из последних в творчестве художника холстов;

— «Воскрешение Лазаря» картина выполнена в так называемой технике кьяроскуро. Анализ живописного метода мастеров эпохи Возрождения.

5. Портрет в творчестве венецианских мастеров XV—XVI вв. (Лоренцо Лотто, Вичеллио Тициан, Паоло Веронезе, Доменико Каприоло, Пальма Веккио Младший).

Эту тему студенты могут обсуждать по свободному выбору.

ТЕМА 4. ИСКУССТВО ИТАЛИИ XVI в. ОСНОВНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Основные проблемы

Кризис гуманистических идей Высокого Возрождения. Образ человека в искусстве Италии второй половины XVI в., усиление индивидуального начала. Маньеризм, болонский академизм и реализм — главные стилевые тенденции позднего Возрождения.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Искусство Венеции второй половины XVI в.:

— произведения Якобо Тинторетто и его круга: «Рождение Иоанна Крестителя», «Св. Георгий и принцесса» — характер интерпретации эпизодов Священного Писания, анализ композиции этих картин;

— произведения мастеров террафермы Венеции. Произведения Франческо Бассано «Осень», «Лето» и другие — подражание творчеству Тициана, Веронезе и одновременно насыщенность конкретными реалиями сельского быта. Образ природы в литературе и живописи второй половины XVI в.

2. Произведения маньеристов в собрании Эрмитажа:

— картины Себастьяна дель Пьомбо: «Несение Креста», «Оплакивание Христа» — черты, характерные для творчества маньеристов «первого поколения»: стремление к монументализации человеческого образа, изучение опыта Рафаэля, Микеланджело и одновременно гнетущие настроения молчаливого одиночества;

— «Женский портрет» Корреджо — сопоставление с портретами мастеров Высокого Возрождения, интимность, «затаенность» характеристики персонажа, артистизм и рафинированная живописная манера художника;

— Россо Фьорентино «Мадонна с ангелами», около 1517 г., Якопо Каруччи да Понтормо «Мадонна с младенцем, Св. Иосифом и Иоанном Крестителем» — сопоставление образов мадонны в творчестве художников Высокого Возрождения и в творчестве маньеристов. Теоретические работы Федерико Цуккарро и Джованни Паоло Ломаццо, их представления о творческом методе художника, общении с натурой, обращении к классическому наследию;

— Бронзино «Портрет Фердинанда Медичи» (?) — характерное явление для маньеристической стилистики;

— возможны произведения художников-маньеристов по выбору студента, например: Андреа дель Сарто, Джулио Романо, Федерико Бароччи и др.

3. Картины мастеров Болонской Академии XVI в. в собрании Эрмитажа:

— Аннибале Караччи «Святые жены у гроба Христа», «Автопортрет», «Пейзаж с отдыхом святого семейства на пути в Египет» — характеристика этих работ А. Караччи как основателя Болонской Академии. Черты Болонского академизма в его произведениях;

— Агостино Караччи «Оплакивание Христа» — сравнение с произведениями аналогичного сюжета предшествующего этапа (П. Веронезе, Себастьяно дель Пьомбо). Характеристика композиционного мышления художников этой стилистической тенденции.

4. Произведения Караваджо и Лионелло Спада в Эрмитаже — живописцев реалистического направления:

— Караваджо «Юноша с лютней»;

— Лионелло Спада «Казнь Святого Петра» — анализ системы школы Караваджо.

ТЕМА 5. НИДЕРЛАНДЫ И ГЕРМАНИЯ. СВОЕОБРАЗИЕ СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ. ГЛАВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИСПАНИИ

Основные проблемы

Духовные истоки нидерландского искусства эпохи Возрождения. Образ вселенной в произведениях нидерландских мастеров XV—XVI вв. Образ человека в живописи мастеров Северного Возрождения. Своеобразие живописного метода нидерландских художников ренессансного периода. Художественно-культурные взаимодействия Италии и Нидерландов. Специфика ренессансного мироощущения гуманистов Испании и Германии. Религия и

искусство в этих регионах. Взаимодействие с художественной культурой Италии.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Нидерландская живопись XV в.:
 - Робер Кампен «Мадонна с младенцем у камина», «Троица», диптих, 1430-е гг.;
 - Рогир ван дер Вейден «Св. Лука, рисующий мадонну», первая половина XV в.;
 - неизвестный художник «Снятие с креста», конец XV — начало XVI в.;
 - Гуго ван дер Гус «Поклонение волхвов», триптих, вторая половина XV в.;
 - Гуго ван дер Гус(?), Марселис Кофферман «Оплакивание Христа»;
 - Дирк Боутс «Христос в терновом венце»;
 - Герард Давид «Мария, обнимающая мертвого Христа».
2. Нидерландская живопись XV в.:
 - Жан Белльгамб. Триптих «Благовещение»;
 - Маринус ван Роймерсвале «Сборщики податей», «Меняла и его жена»;
 - мастерская Иоахима Патинира «Пейзаж со сценой отдыха на пути в Египет»;
 - Ян Мандейн «Пейзаж со сценой легенды о Св. Христофоре»;
 - мастер женских полуфигур «Музыкантши»;
 - Питер Брейгель Младший «Поклонение волхвов», «Зимний пейзаж с конькобежцами», «Проповедь Св. Иоанна Крестителя».
3. Искусство Германии XV—XVI вв.:
 - «Портрет молодого человека» Амброзиуса Гольбейна — образ человека в портретах немецкого Ренессанса.
 - Произведения Лукаса Кранаха Старшего:
 - «Венера и Амур», 1509 г. своеобразие трактовки образов Венеры в творчестве Кранаха и немецкой живописи начала XVI в.;
 - «Мадонна с младенцем под яблоней» — специфика трактовки образа мадонны, отражение идей Лютера в творчестве Кранаха. Влияние итальянского искусства;
 - «Женский портрет», около 1526 г.;
 - «Портрет Альбрехта Бранденбургского в кардинальском облачении».

4. Искусство Испании XV—XVI вв.:
- «Св. Себастьян и Св. Фабиан», конец XV в. — образец живописи раннего Возрождения в Испании. Своеобразие иконографии и эмоциональной характеристики персонажей;
 - «Положение во гроб» произведение неизвестного мастера, конец XV в. — нарастание ренессансных черт, вероятное знакомство с нидерландской живописью;
 - Луис де Моралес «Мадонна с прялкой», 1570 г. — сравнение с аналогичными (образы мадонн) полотнами итальянских мастеров;
 - Луис де Моралес «Скорбящая богоматерь», 1570-е годы — экзальтированная трактовка христианских сюжетов, специфика живописной манеры испанского мастера;
 - Эль Греко «Апостолы Петр и Павел», конец 1580 годов — сложная психологическая характеристика евангельских персонажей, виртуозная живописная манера Эль Греко;
- портрет поэта Алонсо Эрсильи и Суньиги — испанский художник XV в. по оригиналу Эль Греко;
- Луис Тристан. Портрет Лопе де Беги — интеллектуальная тонкая портретная характеристика.

ТЕМА 6. ИТОГОВОЕ ЗАНЯТИЕ
ПО ИСКУССТВУ ВОЗРОЖДЕНИЯ
(семинарское занятие в аудитории)

Варианты тем семинара

1. Философы, поэты и художники эпохи Возрождения о прекрасном в человеке.
2. Мастера эпохи Возрождения об искусстве.
3. Античное наследие в искусстве эпохи Возрождения.
4. Образ Мадонны в искусстве эпохи Возрождения.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

История

1. *Альтамира-и-Кревела Р.* История Испании. М., 1951. Т. 1.
2. *Бродель Фернан.* Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV—XVIII вв.: В 3 т. М., 1988. Т. 2.
3. *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956. Т. 1.
4. *Всемирная история.* М., 1958. Т. 4.
5. *Гуковский М.А.* Итальянское Возрождение. Л., 1990.

6. История Европы. От средневековья к новому времени (конец XV — первая половина XVII в.). М., 1993. Т. 3.
7. История Италии. М., 1970. Т. 1.
8. *Рутенбург В.И.* Италия и Европа накануне нового времени. Л., 1974.
9. *Смирин М.М.* Очерки истории политической борьбы в Германии перед Реформацией. М., 1952.
10. *Смирин М.М.* Германия эпохи Реформации и Великой крестьянской войны. М., 1962.

Философия. Эстетика

1. Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.
2. Антология мировой философии. М., 1970. Т. 2.
3. *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978.
4. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.
5. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
6. *Бахтин М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
7. *Бурджарт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения: В 2 т. СПб., 1905—1906.
8. *Горфункель А.Х.* Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977.
9. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1962. Т. 1.
10. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982.
11. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1966. Т. 2.
12. *Монтень М.* Опыты: В 3 т. М.; Л., 1954.
13. *Мор Т.* Утопия / Вступ. ст. В. П. Волгина. М.; Л., 1953.
14. *Кузанский Николай.* Избранные философские сочинения. М., 1937.
15. *Роттердамский Эразм.* Философские произведения. М., 1987.
16. Эстетика Ренессанса. В 2 т. / Под ред. В.П. Шестакова. М., 1981.

Общие труды

1. *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств: В 3 т. М.; Л., 1949. Т. 2.

2. *Алпатов М.В.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.; Л., 1939.
3. *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1978.
4. *Алпатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
5. *Бенеш. О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973.
6. *Бернсон Б.* Итальянская живопись эпохи Возрождения. М., 1965.
7. *Винпер Б.Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. М., 1956.
8. *Винпер Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII—XVI в. М., 1977. Т. 1—2.
9. Всеобщая история искусств. М., 1962. Т. 3.
10. *Гершензон-Чегодаева Н.М.* Нидерландский портрет XV века. Его истоки и судьбы. М., 1972.
11. *Гренберг Ю.М.* Технология станковой живописи. М., 1982.
12. *Данилова И.Е.* Джотто и его эпоха. М., 1990.
13. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1963.
14. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. М., 1985. Вып. 1.
15. Искусство раннего Возрождения: Италия, Нидерланды, Германия. М., 1980.
16. *Каптерева Т.П.* Искусство Испании: Очерки. М., 1983.
17. *Каптерева Т.П.* Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения. М., 1989.
18. *Колтинский Ю.* Искусство Венеции XVI в. М., 1986.
19. *Колтинский Ю.* Образ человека в искусстве эпохи Возрождения. М.; Л., 1941.
20. *Лазарев В.Н.* Старые итальянские мастера. М., 1972.
21. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982.
22. *Малицкая К.* Испанская живопись XV—XVII веков. М., 1947.
23. *Малицкая К.* Эпоха Возрождения в Испании. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
24. Мастера искусства об искусстве. М.; Л., 1966. Т. 3.
25. *Муратов П.* Образы Италии. М., 1921.
26. *Никулин Н.Н.* Золотой век нидерландской живописи. М., 1981.
27. *Ротенберг Н.Н.* Искусство Италии. Средняя Италия в период Высокого Возрождения. М., 1966.
28. *Ротенберг Н.Н.* Искусство Италии XVI в. М., 1968.

29. *Смирнова И.А.* Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987.
30. *Соколова Т.М.* Очерки по истории художественной мебели XV—XIX вв. Л., 1967.
31. *Фихнер Е.Ю.* Нидерландская живопись XVI в. Л., 1949.
32. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1982.
33. *Чернова А.Д.* Все краски мира, кроме желтой. М., 1987.
34. Эстетика Ренессанса / Под ред. В. П. Шестакова. М., 1981. Т. 1—2.

Монографии

1. *Альберты Л.Б.* Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935—1937.
2. *Антонова А.И.* П. Веронезе. М., 1957.
3. *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.
4. *Валлантен А.* Эль Греко. М., 1962.
5. *Гершензон-Чегодаева Н.В.* Брейгель. М., 1983.
6. *Гращенко В.Н.* Рафаэль. М., 1971.
7. *Дунаев Г.С.* Сандро Боттичелли. М., 1977.
8. *Дюрер А.* Дневники, письма, трактаты: В 2 т. М.; Л., 1957.
9. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. М.; Л., 1931.
10. *Знамеровская Т.П.* Микеланджело да Караваджо. М., 1955.
11. *Знамеровская Т.П.* Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л., 1975.
12. *Каптерева Т.П.* Эль Греко: Монографический очерк. М., 1965.
13. Караваджо. Документы, воспоминания современников. М., 1975.
14. *Климов Р.Б.* Питер Брейгель. М., 1954.
15. *Кустодиева Т.К.* С. Боттичелли. Л., 1971.
16. *Кустодиева Т.К.* Рафаэль. Л., 1964.
17. *Лазарев В.Н.* Леонардо да Винчи. М., 1952.
18. *Лазарев В.Н.* Микеланджело. Жизнь. Творчество. М., 1964.
19. *Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи / Пер. А.А. Губера и В.К. Шилейко; Под ред. А. Гарбичевского; Предисл. В.Н. Лазарева. М., 1934.
20. *Либман М.Я.* Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XIV — первой половины XV вв. М., 1972.
21. Микеланджело и его время. М., 1978.
22. *Свидерская М.И.* Творчество Аннибале Караччи как историко-художественная проблема. Искусство Запада. М., 1971.

23. *Смирнова И.А.* Тициан и венецианский портрет XVI в. М., 1964.

24. Рафаэль и его время. М., 1986.

*Литература о произведениях,
находящихся в собрании Эрмитажа*

1. *Андросов О.О., Фаэнсов Л.И.* Государственный Эрмитаж. Художественная бронза итальянского Возрождения: Каталог выставки, Л., 1976.

2. *Бенуа А.Н.* Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб., б/г.

3. *Бирюкова Н.Ю.* Западноевропейское прикладное искусство XVI—XVIII веков. Л., 1974.

4. *Всеволожская С.Н., Григорьева И.С., Фомичева Т.Д.* Итальянская живопись XIII—XVIII веков в собрании Эрмитажа. Л., 1964.

5. *Всеволожская С.Н.* Картины Караваджо и его школы в Эрмитаже. Л., 1970.

6. Государственный Эрмитаж. Отдел западноевропейского искусства. Л.; М., 1958. Т. 1—2.

7. *Дмитриева О.В.* Художники итальянского Возрождения XIV—XVI вв. Л.; М., 1964.

8. Западноевропейское прикладное искусство XII—XIX веков в Эрмитаже / Под ред. Бирюковой Н.Ю. Л., 1974.

9. *Зарецкая Э.В., Косарева Н.К.* Государственный Эрмитаж. Западноевропейская скульптура XV—XX веков. М.; Л., 1960.

10. Итальянская живопись XIII—XV веков. Государственный Эрмитаж: Каталог выставки. Л., 1989.

11. Итальянская майолика XV—XVIII в. М., 1976.

12. *Каганэ Л.Л.* Испанская живопись в Эрмитаже. Л., 1970.

13. *Костров П.И.* Технологическое исследование картин Тициана «Несение креста» и П. Веронезе «Оплакивание Христа» — реставрация и исследование художественных памятников Государственного Эрмитажа. М., 1955.

14. *Кубе А.Н.* Итальянская майолика XV—XVIII веков в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1976.

15. *Кустодиева Т.* Итальянская живопись XIII—XVIII веков в Эрмитаже. Л., 1974.

16. *Кустодиева Т.* Итальянская живопись XV—XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1985.

17. *Никулин Н.Н.* Нидерландская живопись XV—XVI веков в Эрмитаже. Л., 1972.

18. Никулин Н.Н. Искусство Нидерландов XV—XVI в.: Очерк-путеводитель. Л., 1987.

19. Прикладное искусство Италии в собрании Эрмитажа: Каталог. Л., 1985.

20. Фээнсон Л.И. Итальянские свадебные сундуки. Л., 1969.

21. Эрмитаж / Под ред. Ю.И. Кузнецова, Н.Н. Никулина, Ю.А. Русакова. Л., 1966.

**Искусство Западной Европы XVII века
(Фландрия, Италия, Франция,
Голландия, Испания)**

1 вариант

ТЕМА 1. БАРОККО. ТВОРЧЕСТВО П. РУБЕНСА

Основные проблемы

Образ человека в произведениях мастеров барокко. Природа и человек в творчестве художников барокко. Пластическая система живописцев барокко.

**Рекомендуемые темы и произведения П. Рубенса
для подготовки к выступлению в Эрмитаже**

1. «Поклонение пастухов», эскиз 1608 г. — раннее произведение Рубенса. Корреджо («Ночь. Рождество») и интерпретация этой композиции Рубенсом. Формирование барочной стилистики.

2. «Христос в терновом венце», около 1612 г. — освоение итальянских «уроков». Роль античной и ренессансной традиции в творчестве художника. Анализ композиции этого произведения.

3. «Снятие с креста», около 1618 г. — алтарный образ, своеобразие трактовки евангельских образов. Анализ композиционной системы мастеров барокко. Цветовой строй и психологическая характеристика персонажей этого холста.

4. «Союз Земли и Воды», около 1618 г. — тема изображения «стихий» и современное ее содержание. Образ Кибелы в картине и представление Рубенса о прекрасном. Идеальное и реальное в мифологических героях. Изображение человеческих эмоций и аффектов в произведениях Рубенса.

5. «Персей и Андромеда», начало 1620 годов — античные мифологические источники и их свободное толкование, присущее твор-

ческому темпераменту Рубенса. Динамика композиционного решения. Живописный метод Рубенса.

6. «Коронация королевы» — эскиз, начало 1620 годов — один из лучших по живописному исполнению эскизов серии «Жизнь Марии Медичи». Характеристика изобразительного мышления художника.

7. «Портрет камеристки инфанты Изабеллы», около 1625 г. — раскрытие «неуловимой духовности» модели, особая интимная интонация мастера.

8. «Пейзаж с возчиками камней», около 1620 г. — Вселенная и Человек. Изображение пространства и времени в этом холсте. Бурно-динамическая жизнь природы — характерная черта мастера барокко.

Студент может обратиться к анализу и других произведений Рубенса: «Пейзаж с радугой», 1630 г., «Вакх», между 1636 и 1690 годами и др.

ТЕМА 2. БАРОККО. ФЛАМАНДСКОЕ И ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО XVII в.

Основные проблемы

Рубенс и его школа. Произведения Антониса ван Дейка, Якоба Иорданса и Франса Снейдерса — ярчайших фламандских мастеров, характеристика их творческой индивидуальности. Барочные и реалистические тенденции в творениях фламандских художников. Барокко в Италии XVII в. Общее и уникальное в анализе этого явления. Лука Джордано и его картины. Скульптурные произведения Италии XVII в.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

Студент может выбрать любое произведение (одно-два), характерное для последователей Рубенса (1-й вариант).

Другим вариантом работы может быть иная ориентация: эволюция фламандского искусства в XVII столетии и выбор анализируемых произведений будет обусловлен именно этим (2-й вариант).

Здесь приведен 1-й вариант работы:

1. А. ван Дейк «Мужской портрет», около 1623 г.
2. А. ван Дейк «Автопортрет».
3. А. ван Дейк «Отдых на пути в Египет» («Мадонна с куропатками»), начало 1630-х годов.

4. А. ван Дейк «Портрет Иниго Джонса», начало 1630 годов.
5. Якоб Иордане «Автопортрет с родителями, братьями и сестрами», около 1615 г.
6. Якоб Иордане «Праздник бобового короля», около 1638 г.
7. Якоб Иордане «Пир Клеопатры», 1653 г.
8. Франс Снейдерс «Овощная лавка», между 1618 и 1621 гг.
9. Франс Снейдерс «Рыбная лавка», между 1618 и 1621 гг.

10. Ян Фейт «Фрукты и попугай», 1643 г.
11. Ян Фейт «Заяц, фрукты и попугай», 1647 г.
12. Андриан Браувер «Деревенский шарлатан (извлечение камня глупости)», около 1625 г.
13. Андриан Браувер «Сцена в кабачке».
14. Давид Терние Младший «Деревенский праздник», 1646 г.
15. Давид Терние Младший «Крестьянская свадьба», 1659 г.
16. Давид Терние Младший «Пастушок и пастушка»

ТЕМА 3. КЛАССИЦИЗМ. ТВОРЧЕСТВО Н. ПУССЕНА

Основные проблемы

Классицизм как явление художественной культуры XVIII в. Абсолютизм и классицизм во Франции. Теоретическое наследие Пуссена и его творческая практика. Образ античности в творчестве Никола Пуссена. Теория модусов в художественной практике Пуссена. Пластическая система классицизма (Пуссен—Лоррен).

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Произведения Н. Пуссена — мастера классицизма:
 - «Венера, Фавн и путти», 1630 г. — одно из ранних произведений художника, становление принципов классицизма. Освоение опыта классического искусства (античность, Возрождение). Характеристика пространственно-композиционной структуры картины;
 - «Битва израильтян с амалекитянами», около 1624 г. — теория модусов Пуссена и анализ композиции этой картины в данном аспекте;
 - «Снятие с креста», около 1630 г. — особый «пуссеновский» характер трактовки евангельской истории. Христос и образ идеально-возвышенного героя. Сравнительный анализ двух произведений: «Снятие с креста» Рубенса и одноименного холста Пуссена — разные стилистические концепции;

— «Танкред и Эрминия», 1630 г. — произведение «тассовского» цикла. Идея синтеза и порядка в творчестве Н. Пуссена. Композиционное мышление мастера и творческий метод;

— «Пейзаж с Полифемом», 1649 г. — образ природы в творчестве Пуссена. Философский пейзаж. Образ прекрасно-величавого мира. Овидий и Пуссен. Натурное и идеальное в изображении вселенной.

2. Произведения Клода Лоррена — последователя Н. Пуссена: пейзажи, изображающие различные времена суток — «Утро», 1666 г., «Полдень», 1661 г., «Вечер», 1663 г. и «Ночь», 1672 г. — классические принципы в творчестве К- Лоррена. Элегический арактер его холстов.

3. Реалистическая линия развития французского искусства XVII в.: — Антуан Ленен «Посещение бабушки», 1640 г. — утверждение этической ценности;

— Луи Ленен «Семейство молочницы», 1640 г. — особый строй холста, величаво-монументальный и одновременно осязаемо-реальное бытие крестьян.

ТЕМА 4. РЕАЛИЗМ. ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА

Основные проблемы

Буржуазно-республиканский строй, кальвинистская реформа и ее своеобразие, в связи с этим развитие голландского искусства. Разнообразие и четкая дифференциация жанров в голландской живописи. Преобладание реалистических тенденций в изобразительном искусстве Голландии. Основные этапы развития голландской живописи XVII в.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Караваджизм — одно из наиболее ярких явлений на раннем этапе развития голландской живописи:

— Теодор Бабюрен «Концерт», около 1623 г.;

— Ян ван Бейлерт «Пирушка», конец 1630 г.;

— Ян Г. Бронкхорст «Пастушеский концерт», после 1650 г.;

— Ян Г. Бронкхорст «Веселое общество со скрипачом», 1640 г.;

— Иоахим фон Зандрарт «Аллегория тщеславия», около 1622 г.;

— Иоахим фон Зандрарт «Аллегория гнева», 1630 г.;

— Хендрик Тербрюгген «Увенчание Христа терниями», около 1622 г.;

— Хендрик Тербрюгген «Концерт», 1626 г.;

— Герард фон Хонтхорст «Весельчак», 1624 г.;

— Герард фон Хонтхорст «Музыкантша», 1624 г.

2. Натюрморт в голландской живописи — характеристика жанра, отражение в «предметном мире» связей бытия голландца XVII в. Композиционное мышление голландского художника.

— Питер Клас «Трубки и жаровня», «Завтрак», «Завтрак с ветчиной», «Завтрак с рыбой», «Опрокинутый кувшин с другими предметами на скатерти»;

— Биллем Клас Хеда «Завтрак с крабом», «Завтрак» — ранний этап;

— Биллем Калф «Уголок кухни», «Двор крестьянского дома», «Десерт»;

— Абрахам ван Бейерен «Рыба на берегу моря», «Рыба на столе», «Закуски», «Рыба», «Рыба в корзине», расцвет голландского натюрморта;

— Ян Давиде Хем «Плоды и ваза с цветами», «Плоды в вазе», «Плоды», «Омар и фрукты на столе»;

— Ян ван Хейсум «Цветы», «Цветы и плоды», завершающий этап в этом жанре.

3. Пейзаж в живописи Голландии XVII в. основные этапы эволюции:

— Ян ван Гойен «Пейзаж с дубом», «Конькобежцы», «Река Маас, близ Дордрехта», «Вид на реку Маас», «Зимний вид в окрестностях Гааги»;

— Саломон Якобе ван Рейсдаль «Пейзаж с фигурами», «Переправа на пароме в окрестностях Арнема» — ранний этап развития пейзажа;

— Якоб Изакс Рейсдаль «Домик в роще», «Дорога на опушке леса», «Болото», «Речка в лесу», «Зимний пейзаж с сухим деревом», «Лесная речка» и др.;

— Мейнхерт Хоббема «Лес» — расцвет пейзажа;

— Ян Порселлис «Море в пасмурный день», «Море с кораблями в ненастный день», «Бурное море при закате солнца»;

— Ян ван де Капелле «Морской вид»;

— Биллем ван де Велде «Суда на рейде», «Тихое море с рыбачьими лодками», «Штиль», «Итальянский пейзаж»;

— Адам Пейнакер «Двор в итальянской деревне», «Барка на реке при закате солнца», «Гористый пейзаж с водопадом» и др. — поздний этап развития пейзажа;

— Пауль Поттер «Наказание охотника», «Ферма», «Молодая коровница», «Цепная собака» — пример анималистического жанра.

4. Бытовой жанр в голландской живописи. Характеристика этого явления. Эволюция:

— Дирк Хальс «Домашний концерт», «Веселое общество в аверне»;

— Питер Кодде «Жанровая сцена», «Художник перед мольбертом», «Привал путников возле развалин», «Жанровая сцена»;

— Биллем Корнелис Дейстер «Офицеры, играющие в триктракт», «Офицеры в караульне», «Игры в карты», «Курильщик у стола» — становление бытового жанра, интимность интонации, повествовательность;

— Габриэль Метсю «Завтрак», «Больная и врач»;

— Ян Стен «Больная и врач», «Гуляки», «Игра в триктракт», «Сцена в кабачке», «Летний праздник» и др.;

— Герард Терборх «Скрипач», «Получение письма», «Портрет Катарины ван Лейнинк», «Бокал лимонада» и др.;

— Адриан Остаде «Обоняние», «Зрение», «Слух», «Вкус», «Драка», «Деревенский праздник», «Старушка», «Деревенские музыканты», «Крестьянская семья», «Игра в карты» и другие;

— Питер де Хох «Хозяйка и служанка», «Военный и служанка», «Концерт»;

— Якобус Врел «Старушка у камина».

Расцвет бытового жанра. Поэзия спокойного стабильного течения жизни голландского буржуа. Жизнь картины в среде (интерьере) голландского дома.

5. Портрет в голландском искусстве XVII в.

Раскрывая эту тему, студент может выбрать любой вариант работы:

1-й — эволюция голландского портрета XVII в., выбор произведений будет диктоваться именно таким аспектом; 2-й — портретисты школы Рембрандта; 3-й — образ человека в портрете и жанре голландской живописи.

— Якоб Адриане Беккер «Портрет молодого человека в фантастическом костюме», «Портрет мальчика»;

— Фердинанд Бол «Портрет молодого человека», «Портрет старушки с книгой на коленях», «Мужской портрет», «Женский портрет», «Портрет ученого», «Портрет молодой женщины в окне» и др.;

— Герард Доу «Ученый», «Мужской портрет», «Астроном», «Старушка за чтением»;

- Саломон Конинк «Старик-ученый», «Голова старика», «Ученый у стола»;
- Ян Ливенс «Улыбающийся старик», «Портрет старика»;
- Николай Мае «Мальчик в окне», «Мотальщица», «Портрет молодой женщины»;
- Карел ван Дер Плейм «Портрет старика с очками в руках»;
- Карел Фабрициус «Этюд мужской головы»;
- Говерт Флинк «Портрет молодого человека с перчаткой», «Мужской портрет»;
- Бартоломеус ван дер Хлест «Женский портрет»;
- Герард Терборх «Портрет молодой женщины», «Портрет молодой женщины с жемчужиной» и др.;
- Каспар Нетшер «Мужской портрет», «Портрет Марии П. Стюарт»;
- Франс Хальс «Портрет молодого человека с перчаткой», «Мужской портрет».

6. Картины с библейско-мифологическим сюжетом. Исторический жанр.

Студент выбирает те произведения, которые, на его взгляд, характеризуют наиболее полную и разнообразную жизнь исторического жанра в живописи XVII в.

- Абрахам Блумарт «Пейзаж» (Отдых на пути в Египет), «Пейзаж с пророком Илией», «Пейзаж с Товием и Ангелом»;
- Леонард Брамер «Поклонение волхвов», «Изгнание торгующих из храма», «Обращение Савла» и другие;
- Адриан ван Остаде «Сарра вводит к Аврааму Агарь», «Изгнание из рая», «Положение во гроб», «Лот и его дочери», «Святое семейство» и другие;
- Хендрик Голциус «Крещение», «Адам и Ева»;
- Питер Ластман «Авраам на пути в Ханаан», «Благовещение», «Вирсавия за туалетом», «Авраам и три ангела» и другие;
- Герард де Лересс «Жертвоприношение», «Агарь в пустыне», «Минерва и Музы»;
- Питер Франс де Граббер «Святое семейство», «Брак в Кане Галилейской».

ТЕМА 5. РЕАЛИЗМ. ТВОРЧЕСТВО РЕМБРАНДТА

Основные проблемы

■
 Образ человека в творчестве Рембрандта. Библейская история в произведениях художника. Творческий метод мастера. Рембрандт и его школа.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Творчество Рембрандта — гениального голландского мастера:
 - «Старик-воин», около 1630 г. — изучение мимики, отражающей психологическое состояние человека. Реальное и театральное в ранних портретах Рембрандта;
 - «Портрет ученого», 1631 г. — заказной портрет, социальный заказ, характерный для Голландии 1630-х годов;
 - «Поклонение волхвов», 1632 г. — гризайль. Изобразительное мышление Рембрандта и техника живописи художника;
 - «Снятие с креста», 1634 г. — церковный заказ в кальвинистской Голландии, сравнительный анализ с картинами Пуссена и Рубенса на тот же сюжет. Своеобразие освещения в этой работе Рембрандта;
 - «Флора», 1634 г. — один из самых тонких по психологической характеристике портретов Саскии. Реальное и преображенное в образе Саскии-Флоры. Сопоставление с портретами Рубенса, Ван Дейка;

 - «Жертвоприношение Авраама» — ветхозаветная история и особое рембрандтовское ее истолкование. Взаимодействие барокко и реализма в этом холсте;
 - «Портрет Бартье Мартене Домер», 1640 г. — передача сокровенной глубины человеческой души;
 - «Давид и Ионафан», 1642 г. — ветхозаветная история и размышление художника о нравственной силе личности. Драма человеческого бытия и пластическое ее выражение в картине;
 - «Святое семейство», 1645 г. — тема человеческой любви, согласия и одновременно тревоги. Свет и цвет в картине как выражение возвышенно-прекрасных и вместе с тем потаенно-драматических чувств персонажей. История создания холста;
 - «Портрет старика в красном», 1652—1654 гг. — портрет-биография. Внутренняя сила и благородство старика. Изменение живописной манеры художника. Пространство и время в поздних портретах Рембрандта. Персонаж и зритель — характер взаимодействия;
 - «Портрет старика-еврея», 1654 г. — выражение силы и экспрессии в облике старика. Сопоставление с «Портретом старика в красном». Сравнительный анализ композиционно-цветового строя обоих портретов;
 - «Портрет старушки», 1654 г. — один из самых задушевных женских образов в портретах Рембрандта 1650-х годов. Доброта и

мягкость, способность к самоотречению во имя любви — важнейшие свойства души модели и качества живописной интонации в портрете;

— «Возвращение блудного сына», 1668—1669 гг. — тема любви и милосердия к страдающему человеку. История создания произведения — итогового для художника. Текст и подтекст в этой картине. Строгая, величественно-монументальная манера живописца и изображение драмы человеческой души. Персонажи холста и зритель — система взаимодействия.

Студент может обратиться и к другим произведениям Рембрандта, находящимся в собрании Эрмитажа, но желательно, чтобы он ориентировался на задачи, обозначенные в методических рекомендациях.

ТЕМА 6. ИСКУССТВО ИСПАНИИ XVII века

Основные проблемы

Религиозное мировоззрение в культуре Испании XVII в. и развитие изобразительного искусства. Народно-демократические черты испанской живописи. Особенности испанской живописи: преобладание религиозных сюжетов, реалистические принципы творчества Хосе де Рибера, Франсиско Сурбарана, Диего Веласкеса, Бартоломео Мурильо, взаимодействие с культурой Италии XVI—XVII вв.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Искусство Испании первой половины XVII в.:

— Хосе Рибера «Святой Иероним», 1626 г. — влияние Караваджо, героизация образов мучеников — характерные черты раннего этапа;

— Хосе Рибера «Св. Себастьян и Св. Ирина», 1628 г. — увлечение античностью и итальянским искусством, живописная манера художника, композиционный строй холста;

— Хосе Рибера «Св. Онуфрий», 1637 г. — одна из самых одухотворенных работ Х. Рибера, стиль зрелого мастера;

— Франсиско де Сурбаран «Св. Лаврентий», 1636 г. народная деревянная скульптура Испании и своеобразие пластики Сурбарана;

— Франсиско де Сурбаран «Король Кастилии Св. Фернандо III» — 1630-е годы;

— Франсиско де Сурбаран «Распятие», конец 1650-х годов — влияние творчества Риберы. Сопоставление с произведениями Пуссена, Рембрандта и Рубенса аналогичного сюжета;

— Франсиско де Сурбаран «Отрочество мадонны», конец 1650 — начало 1660-х годов. Своеобразие трактовки этого эпизода священной истории, характеристика национальных черт творчества Сурбарана;

— Диего Веласкес «Завтрак», около 1617 г. — типичный образец «бодегонес». Человек и среда в картине Веласкеса. Становление творческого метода художника;

— Диего Веласкес «Портрет графа герцога Оливареса», около 1640 г. — глубокая психологическая характеристика модели. Своеобразие живописного строя портрета;

— мастерская Веласкеса «Портрет Филиппа IV», 1650 г. — стремление к объективности в обрисовке черт личности. Артистизм живописного исполнения.

2. Бартоломео Эстебан Мурильо — «севильский Рафаэль» — мастер «золотого века» Испании XVII в.:

— «Мальчик с собакой», середина 1650-х годов — одна из лучших картин детского жанра в коллекции Эрмитажа. Достоверность и живость этой сцены. Стиль «вапаросо» (воздушный). Сопоставление с произведениями голландских художников-жанристов XVII в.;

— «Отдых на пути в Египет», конец 1660-х — начало 1670-х годов — сочетание жизненной убедительности сцены и возвышенно-лирической интонации в изображении священной истории. Категория света в творчестве Мурильо. «Теплое дыхание» этой картины;

— «Благословение Иакова», 1665—1670 гг. — один из интереснейших по пространственному и колористическому решению холстов серии. Эмоциональная напряженность произведения. Образ природы в творчестве Мурильо;

— «Лестница Иакова» («Сон Иакова»), 1665—1670 гг. — иконографический канон и своеобразная интерпретация его в произведениях Мурильо. Преобладающая черта в данной вещи — декоративный эффект, зрелищность;

— Б. Мурильо «Мадонна непорочного зачатия» — особый иконографический тип мадонны, созданный Мурильо. Образ Пречистой Девы и идеал женской красоты — грациозный, нежный.

Студент может выбрать и другие произведения Б. Мурильо: «Святое семейство», «Благовещение», «Освобождение апостола Петра из темницы».

2 вариант

Тема 1. Барокко. Творчество П. Рубенса и фламандская живопись XVII в.

Тема 2. Классицизм. Творчество Н. Пуссена и Н. Лоррена.

Тема 3. Реализм. Голландская и французская живопись XVII в.

Тема 4. Реализм. Творчество Рембрандта.

Тема 5. Искусство Испании и Италии XVII в.

Тема 6. Вселенная и Человек в искусстве XVII в. (семинарское занятие в аудитории).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Общие труды по искусству XVII века

1. *Алпатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
2. *Бенуа А.Н.* История живописи всех времен и народов. СПб., 1914. Т.3.
3. *Ваганова Е.О.* Мурильо и его время. М., 1988.
4. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции в новом искусстве. М.; Л., 1930.
5. *Виппер Б.Р.* Западноевропейское искусство первой трети XVII века: Статьи об искусстве. М., 1970.
6. *Виппер Б.Р.* Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
7. *Виппер Б.Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957.
8. *Виппер Б.Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962.
9. *Даниэль СМ.* Картина классической эпохи. Проблемы композиции в западноевропейской живописи XVII в. Л., 1986.
10. *Даниэль СМ.* Искусство Франции XVII в.: Очерки теории и истории искусства. М., 1987.
11. *Знамеровская Т.* Творчество Хусепе Риберы и проблема народности испанского реалистического искусства. Л., 1955.
12. *Каптерева Т.П.* Веласкес и испанский портрет XVII в. М., 1956.
13. *Каптерева Т.П., Быков В.* Искусство Франции XVII в. М., 1969.
14. *Колпинский Ю.Д., Каптерева Т.П.* Искусство Фландрии // Всеобщая история искусств. М., 1963. Т. 4.
15. *Кузнецов Ю.И.* Западноевропейский натюрморт. М.; Л., 1966.

16. *Лазарев В.Н.* Портрет в европейском искусстве XVII в. М.; Л., 1937.
17. *Лазарев В.Н.* Старые европейские мастера. М., 1974.
18. *Левина КМ.* Искусство Испании XVI—XVII вв. М., 1965.
19. *Лившиц Н.А.* Французское искусство XV—XVIII вв.: Очерк. Л., 1967.
20. *Линник И.В.* Голландская живопись XVII веков и проблемы атрибуции картин. Л., 1980.
21. *Малицкая КМ.* Испанская живопись XVI—XVII вв. М., 1977.
22. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей: В 7 т. М., 1967. Т. 3.
23. *Прусс И.Е.* Малая история искусства. Западноевропейское искусство XVII в. М., 1971.
24. *Ротенберг Е.И.* Искусство Голландии XVII века: Очерк истории и теории изобразительного искусства. М., 1971.
25. *Ротенберг Е.И.* Западноевропейское искусство XVII века. Памятники мирового искусства. М., 1971.
26. *Тарасов Ю.А.* Голландский пейзаж XVII века. М., 1983.
27. *Фехнер Е.Ю.* Голландский натюрморт XVII в. М., 1989.
28. *Фромантен Э.* Старые мастера. М., 1967.
29. *Щербачева М.И.* Натюрморт в голландской живописи. Л., 1945.
30. *Якимович А.К.* Классицизм эпохи Пуссена. Основы и принципы // Советское искусствознание. 1978. № 1. С. 150.

Монографии

1. *Авермат Р.* Петер Пауль Рубенс. Жизнь в искусстве / Пер. с франц.; Общ. редакция и послесловие Т.А. Седовой. М., 1977.
2. *Варшавская М.Я.* Рубенс. Л., 1948.
3. *Варшавская М.Я.* Рубенс как декоратор и декоративное искусство итальянского барокко II Искусство Запада. Сб. статей. Живопись. Скульптура. Архитектура. Театр. Музыка. М., 1971.
4. *Варшавская М.Я.* Рубенс и антверпенские романисты. К вопросу об исторических предпосылках искусства Рубенса // Государственный Эрмитаж. Западноевропейское искусство XVII в. Публикации и исследования. М., 1981.
5. *Вольская В.* Франс Хальс. М.; Л., 1937.
6. *Грицай И.И.* Ван Дейк. Образ и цвет. М., 1979.
7. *Даниэль СМ.* О теории модусов Пуссена // Советское искусствознание. 1979. М 1.

8. *Доброклонский М.В.* Рембрандт. Л., 1926.
9. *Егорова К.С.* Портрет в творчестве Рембрандта. М., 1975.
10. *Золотое Ю.К.* Никола Пуссен. М., 1989.
11. *Каптерева Т.* Веласкес и испанский портрет XVII в. М., 1956.
12. *Конрада В.* Якоб ван Рейсдаль. М., 1935.
13. *Лазарев В.К.* Братья Ленен. Л., 1936.
14. *Левинсон-Лессинг В.В.* Рембрандт ван Рейн. М., 1956.
15. *Левинсон-Лессинг В.Ф.* Снейдерс и фламандский натюр-морт. Л., 1926.
16. *Левитин Е.С.* Офорты Рембрандта. Л., 1963.
17. *Малицкая К.М.* Сурбаран. М., 1963.
18. *Морозова С.В.* Якоб Иордас. М., 1974.
19. *Нерсесов К.Л.* Леннен Луи и другие. М., 1966.
20. Письма Пуссена. М.; Л., 1939.
21. Питер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников. М., 1977.
22. Рембрандт. Офорт. Л., 1972.
23. Рубенс. Письма / Пер. А. Ахматовой; Вступ. статья В.Н. Лазарева. М.; Л., 1933.
24. Рубенс и фламандское барокко: Каталог выставки к 400-летию со дня рождения Питера Пауля Рубенса. Л., 1978.
25. *Сененко М.* Франс Хальс. М., 1965.
26. *Смольская Н.Ф.* Тенирс. Л., 1962.
27. *Цырлин И.* Питер де Хох. М., 1955.
28. *Шмидт Д.А.* Рубенс и Иордане. Л., 1926.
29. Якоб Иордане. Живопись. Рисунок: Каталог выставки к 300-летию со дня смерти Я. Иорданса / Вступ. статья Н.И. Грицай и Ю.И. Кузнецова. Л., 1979.

***Литература о памятниках искусства
в собрании Эрмитажа***

1. *Бабина Н.* О сюжете картины А. Браувера, известной под названием «Деревенский шарлатан» // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1985. Вып. 50.
2. *Варшавская М.Я.* Ван Дейк. Картины в Эрмитаже. Л., 1963.
3. *Варшавская М.Я.* Картины Рубенса в Эрмитаже. Л., 1975.
4. *Варшавская М.Я.* Рубенс и его картины в Эрмитаже. Л.; М., 1977.
5. Государственный Эрмитаж. Голландская и фламандская живопись XVII в. / Ред. М.И. Артамонов и В.Ф. Левинсон-Лессинг. Прага; Л., 1964.

6. Государственный Эрмитаж. Искусство Нидерландов, Фландрии и Голландии XV—XVIII вв.; Путеводитель по выставке. ■., 1952.

7. *Грицай НА.* О содержании «Лавок», исполненных Снейдерсом для А. Триста // Труды Государственного Эрмитажа. 1949. Т. 3.

8. *Грицай НА.* Фламандская живопись XVII века: Очерк-путеводитель. Эрмитаж. Л., 1989.

9. Западноевропейский пейзаж XVI—XX веков: Каталог выставки из фондов Государственного Эрмитажа. Л., 1959.

10. *Знамеровская Т.П.* Севильские бодегонес Веласкеса (к 300-летию со дня смерти) // Вестник Ленинградского университета. 1961. № 2. Вып. 1.

11. *Каганэ Л.А.* Испанская живопись в Эрмитаже. Л., 1970.

12. *Каганэ Л.А.* Испанская живопись XVI—XVIII вв. в Эрмитаже. Очерк-путеводитель. Л., 1977.

13. *Кузнецов Ю.И.* Картины Яна Стена в Государственном Эрмитаже // Ежегодник Института истории искусства Академии наук СССР. М., 1957.

14. *Кузнецов Ю.И.* Голландская живопись XVII в.: Путеводитель. Эрмитаж. Л., 1988.

15. *Кузнецов Ю.И.* Адриан ван Остаде (Каталог-путеводитель по выставке). Л., 1960.

16. *Кузнецов Ю.И.* Загадки Данаи. М.; Л., 1970.

17. *Кузнецов Ю.И.* Особенности и методы изучения творческой лаборатории Рембрандта // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980.

18. *Кузнецов Ю.И.* Рисунки Рубенса. М., 1974.

19. *Левина ИМ.* Диего Веласкес. Портрет Оливареса. Л., 1948.

20. *Левина ИМ.* Картины Мурильо в Эрмитаже. Л., 1969.

21. *Левина ИМ.* Вновь определенная картина Ф. Сурбарана «Король Кастилии Фердинанд III Святой» // Сообщения Государственного Эрмитажа XIX. Л., 1960.

22. *Левина ИМ.* Картина Франсиско Сурбарана «Св. Лаврентий и ее прообраз» // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1961. Вып. XX.

23. *Линник И.В.* К истории создания двух картин Рубенса из собрания Эрмитажа // Государственный Эрмитаж. Западноевропейское искусство XVII в.: Публикации и исследования. Л., 1981.

24. Мурильо и художники Андалузии XVII века в собрании Эрмитажа: Каталог выставки / Сост. Л.Л. Каганэ. Л., 1984.

25. Рембрандт Харменс ван Рейн. Картины художника в музеях Советского Союза: Альбом и каталог. Л., 1971.

26. Рисунки Пуссена в собрании Эрмитажа: Каталог, Л., 1971
27. *Фехнер Е.Ю.* Голландская пейзажная живопись XVII века в Эрмитаже. Л., 1964.
28. *Фехнер Е.Ю.* Голландская жанровая живопись XVII века в собрании Эрмитажа. М., 1979.
29. *Фехнер Е.Ю.* Рембрандт. Произведения живописи в музеях СССР. Л.; М., 1965.

Искусство XVIII века
(Западная Европа, Россия)

III ЭТАП: МОНОГРАФИЧЕСКАЯ ЭКСКУРСИЯ

Занимаясь в музее изучением искусства, студент в течение первых лет обучения овладел методикой анализа одного произведения в контексте определенного этапа искусства, художественного метода или школы.

В дальнейшем проводился анализ двух или нескольких произведений в их сопоставлении и сравнении, исходя из разных предпосылок.

Теперь перед студентом ставится иная задача, выполнить которую он сможет, только свободно освоив методику двух первых этапов работы в семинариях по истории искусства.

Будущему педагогу предстоит попробовать свои силы в новом жанре — жанре монографии, которым он отчасти овладел, размышляя о творчестве В. Тициана, П. Рубенса, Н. Пуссена, Рембрандта, но ранее эта форма работы осуществлялась коллективно. Теперь же каждому студенту предлагается самостоятельно рассказать о творчестве художника.

Вы, конечно, читали монографические исследования о художниках и, несомненно, обращали внимание на многообразие этого жанра: «солидные» академические исследования и «малые» монографии (например, из серии «Массовая библиотека по искусству»), беллетризированные очерки, рассказы о творчестве мастеров.

Здесь, конечно, необходимо назвать и такие замечательные книги о творческом пути художника, как: Лион Фейхтвангер «Франциско Гойя», Ирвин Стоун «Муки и радости» (о Микеланджело), «Жажда жизни» (о Винсенте Ван-Гоге), Сомерсет Моэм «Луна и грош» (о Поле Гогене), «Бремя страстей человеческих» (о Тулуз-Лотреке), Эмиль Золя «Творчество» (об Эдуарде Мане), а также книги из серии «Жизнь в искусстве».

Не перечислить всех очень разных по направленности монографий, но напомнить о них надо по двум причинам: во-первых, для того чтобы студент представлял, как много может быть авторских решений в одном и том же жанре; во-вторых, чтобы заранее предостеречь: не следует переносить «механически» суждения и факты биографии художников из исследований, а надо предлагать свой вариант монографического рассказа, сообразуясь с условиями музейной или городской среды. Например: произведения Ивана Никитина, Карло Бартоломео Растрелли, Антона Лосенко, Дмитрия Левицкого, Карла Брюллова и многих других художников XVIII—XIX вв. из собрания Русского музея дают уникальную возможность достаточно полно рассмотреть все этапы творческого пути мастеров, понять сущность их метода, своеобразие пластической манеры.

Зал Русского музея, где висят холсты, принадлежащие кисти Дмитрия Григорьевича Левицкого. Можно, конечно, раскрывать смысл творчества Д.Г. Левицкого, исходя из классической схемы:

— становление творческого метода художника; для этого необходимо обратиться к раннему в коллекции ГРМ портрету А.Ф. Кокоринова (1769 г.);

— период расцвета, творческой зрелости Д.Г. Левицкого уместно раскрыть на примере серии полотен с портретами «смолянок» (1772—1776 гг.), а также поразмышлять о портретах 1770-х — начала 1780-х годов, написанных с людей, чей внутренний мир близок художнику (Н.А. Львов, А.В. Храповицкий) и к заказным «официальным» портретам того же периода (портреты Екатерины II, А.Д. Ланского, Ф.Г. Орлова);

— поздний период творчества Д.Г. Левицкого, воплотившийся в портретах семьи гр. Воронцова (1780—1790 годы), А.С. Протасовой, И.И. Гауфа;

— значение портретов художника и развитие жанра портрета в творчестве его последователей и мастеров XIX столетия.

Возможна и иная разработка монографической экскурсии (с элементами опережающего задания), т. е. можно рассмотреть своеобразие портретного наследия художника Д.Г. Левицкого, руководствуясь постановкой определенной проблемы, тогда и выбор произведений живописца будет обусловлен именно этим.

Таких проблем может быть предложено много, как для музейных, так и для аудиторных занятий. Приведем в качестве примеров некоторые из них: «Личность эпохи Просвещения в портретах Д.Г. Левицкого и развитие идей эпохи Просвещения в искусстве XVIII — начала XX в.»; «Творчество А. Лосенко и Д.Г. Левицко-

го — художников русского Просвещения»; «Разумный» и «естественный» человек эпохи Просвещения в портретах Д.Г. Левицкого»; «Педагогическая деятельность Д.Г. Левицкого и Петербургская Академия художеств».

Вся работа по подготовке к монографической экскурсии в данном случае будет несколько иной, чем на первых этапах семинаров по истории искусства. Здесь принцип такой: из многого — немного, но так, чтобы было ощутимо многое, что перечитано, прочувствовано, осмыслено. Вам из многих фактов биографии художника, суждений его современников, оценок последователей творчества мастера нужно выбрать только то, что даст студенту возможность представить свой авторский вариант монографического рассказа.

И в заключение несколько рекомендаций по воплощению замысла: следует избегать монотонности, перечислений в выступлении, а для этого нужно продумывать кульминационные точки повествования, готовить к этому своих слушателей, задавая им соответствующие вопросы, организуя их внимание в нужном направлении. Но не надо бояться и того, что аудитория, не согласившись с педагогом, задаст иное движение мысли, к этому надо быть внутренне готовым. А это возможно только тогда, когда студент не просто овладеет фактами, а научится их сопоставлять, выстраивать внутренние смысловые связи.

ТЕМА 1. ИСКУССТВО ФРАНЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА. ТВОРЧЕСТВО А. ВАТТО И СТИЛЬ РОКОКО

Основные проблемы

Эпоха Просвещения. XVIII в. — век разума и чувства и новое отношение к личности. Преобладание светского начала в художественной культуре XVIII в. Многообразие стилистических тенденций и жанров в искусстве XVIII столетия.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Антуан Ватто — мастер «галантных празднеств», предвосхитивший все основные устремления эпохи Просвещения. Особенности художественной системы Антуана Ватто:

— «Тяготы войны», «Военный роздых», 1710 годы (1715 г.) — своеобразие интерпретации батального жара в творчестве А. Ватто и во французском искусстве первой половины XVIII в. (Ж-Калло, А. Ватто);

— «Актеры французского театра», около 1712 г. — театр и изобразительное искусство XVIII в. Актер и роль, маска и естественное чувство — тончайшее обозначение взаимодействия этих свойств личности. Особенности композиционно-колористического строя холста. Жанровый анализ произведения;

— «Пейзаж с водопадом», 1714—1715 гг. — образ природы в творчестве А. Ватто и традиции национального (Пуссен, Лоррен) и фламандского (Рубенс, Тенирс) пейзажа;

— «Савояр с сурком», 1716 г. — жанровые фламандские произведения второй половины XVIII в. и развитие этой традиции в творчестве А. Ватто. Образ весело-печального актера. Природа и человек в произведениях художника;

— «Затруднительное предложение», 1715—1716 гг. — яркий образ «галантных празднеств». Тонкая нюансировка в характере взаимоотношений дам и кавалеров, эмоциональная сложность образов. Отношение художника к персонажам. Образ цвета и цветовых взаимодействий в этой картине;

— «Капризница», около 1718 г. — особое настроение «полуулыбки, полуплача», цветоцветовая среда и настроение персонажей. Грустная рефлексия А. Ватто. Театр чувств и чувство театра;

— «Святое семейство» («Отдых на пути в Египет»), 1719—1721 гг. — история создания картины. Характер трактовки священной истории во французском искусстве XVIII в. и в творчестве Ватто. Анализ композиции произведения.

2. Последователи и подражатели творчества А. Ватто. Стиль рококо:

— Никола Ланкре и его произведения, свидетельствующие о влиянии А. Ватто. Черты сходства и различия: «Весна», около 1730 г., «Лето» и «Портрет танцовщицы Камарго», 1730—1731 гг., «Сцена из трагедии Тома Корнеля «Граф Эссекс»», 1734 г. и др.;

— Жан-Батист Патер «Солдатский привал», «Купальщица», «Отдых на прогулке», «Общество, слушающее флейтиста», «Танец под деревьями», «Сцена в парке», «Музыкальные развлечения»;

— Пьер-Антуан Кийар «Танец на лужайке у реки», «Галантное празднество» — сопоставительный анализ с произведениями А. Ватто. Характеристика рокайльного образа.

3. Франсуа Буше — ведущий мастер рококо. Оценка Дидро творчества Ф. Буше:

— «Пейзаж в окрестностях Бовэ», 1740-е годы, «Пейзаж с прудом», 1746 г. — образ природы в творчестве Ф. Буше. Условно-декоративная гамма и интерьер рококо;

- «Пигмалион и Галатя», «Амуры — аллегория живописи» — пример заказной работы академического плана;
- «Пастушеская сцена» — мотив пасторали в литературе и живописи XVIII в. Цвет и ритм в картине Франсуа Буше.

ТЕМА 2. ИСКУССТВО ФРАНЦИИ В ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

1. Портрет в искусстве Франции XVIII в.:

- Жан-Марк Наттье «Портрет дамы в сером» Луизы Аделаиды Орлеанской, герцогини де Жель(?), 1717—1718 гг., «Портрет Людовика XV»;
 - Франсуа де Труа «Портрет жены художника», около 1704 г.;
 - Луи Токке «Портрет дофина Людовика», 1739 г., «Портрет актера Желиота в роли Аполлона»;
 - Жан-Батист Удри «Портрет Франсуа де Лова», 1724 г.;
 - Жан-Батист Перроно «Портрет мальчика с книгой»;
 - Жан Батист Ван Лоо «Автопортрет», 1726 г., «Портрет сэра Роберта Уолпола графа Орфорда», 1740 г., «Портрет адмирала д'Орвилье», 1750-е годы;
 - Жан Батист Грез «Девочка с куклой», 1750-е годы, «Голова девушки в чепце», 1760—1768 гг., «Голова молодой женщины», 1770—1780 гг., «Автопортрет», «Портрет молодого человека в шляпе»;
 - Элизабет Луиз Виче Лебрен «Портрет барона Г.А. Строганова», 1793 г., «Портрет князя А.Б. Куракина», 1797 г., «Автопортрет»;
 - Мария Анна Калло «Портрет Фальконе», «Портрет Вольтера» — мрамор;
 - Жан-Антуан Гудон «Мраморная статуя Вольтера», 1781 г., «Портрет Бюффона», «Екатерина II», «Генерал Салтыков».
- ### 2. Мифологический и исторический жанры в искусстве Франции XVIII в.:
- Жан Батист Наттье «Иосиф и жена Пентефрия», 1711 г., «Давид с головой Голиафа»;
 - Жан Франсуа Де Труэ «Лот с дочерьми», 1721 г., «Сусанна и старцы», 1721 г.;
 - Никола Флейгельс «Наказание Амура», 1720 г., «Встреча Марии и Елизаветы», 1729 г., «Святое семейство», 1729 г.;
 - Франсуа Лемуан «Купальщица», 1725 г., «Юпитер и Ио»;
 - Шарль Жозеф Натуар «Похищение Европы», 1731 г., «Вакх и Ариадна», 1742 г., «Амур, точащий стрелу»;

— Антуан Куапель «Вакх и Ариадна», «Отдых Дианы»;
— Карл Ванлоо «Отдых Дианы», «Юпитер и Антиопа», «Сусанна и старцы», 1765 г., «Персей и Андромеда», 1735—1740 гг., «Кентавр Несс, похищающий Деяниру», 1740 г.;

— Жозеф Мари Вьен «Марс и Венера», 1768 г.

3. Натюрморт — его характеристика и развитие в живописи Франции XV в.:

— Франсуа Депорт «Натюрморт с битым зайцем и фруктами», 1711 г., «Собака и дичь», «Натюрморт с дичью и овощами»;

— Жан Батист Удри «Натюрморт с фруктами», 1721 г., «Натюрморт с телячьим окороком»;

— Жан-Батист Симон Шарден «Натюрморт с атрибутами искусств», 1766 г.

4. Классический и барочно-рокаильный пейзаж во французском искусстве XVIII в.:

— Клод Жозев Берне «Морской берег около Анцио», 1743 г., «Водопад в Тиволи», 1747 г., «Вид в парке виллы Людовизи», 1749 г., «Вид в окрестностях Сорренто», 1745—1750 гг., «Порыв ветра», около 1753 г., «Кораблекрушение», 1759—1760 гг., «Вход в палермский порт при лунном свете», 1769 г. и др.;

— Жак Пьер Волер «Кораблекрушение», 1767 г., «Извержение Везувия», 1771 г.;

— Шарль Франсуа Лакруа «Гавань с башней», 1756 г., «Гавань с крепостью», 1781 г.;

— Жан Батист Лаллеман «Римский форум», 1757 г., «Развалины зала с колоннадами» и др.;

— Гюбер Робер «Вилла Мадама под Римом», 1767 г., «Павильон с каскадом», около 1767 г., «Пирамиды Цестия», 1760-е годы, «Колизей», 1765—1770 гг., «Пейзаж с аркой и куполом собора Петра в Риме», «Пейзаж с триумфальной колонной», «Прачки в руинах», «Фонтан в развалинах», 1780 г., «Развалины террасы в парке», около 1780 г., «Крыльцо дворца с портиками и кариатидами», 1800 г. и др.

5. Бытовой жанр и его взаимодействие с другими жанрами:

— Жак де Лажу «Сцена в парке», 1740-е годы;

— Карл Ванлоо «Испанский концерт», 1754 г., «Испанское чтение», «Султанша за вышиванием»;

— Никола Бертен «Наказание слуги, или Едок чеснока», «Возвращенный поцелуй»;

— Гаспар Гресли «Поиски блохи», 1741 г., «Девочка с азбукой»;

— Жан Гресли «Утро Вольтера», 1770-е годы, «Завтрак Вольтера», «Вольтер за шахматным столом», «Вольтер, встречающий гостей», «Вольтер на театральной сцене» и др.

Предлагаются следующие варианты разработки темы.

**1 вариант. Искусство Франции XVIII века.
Стилистическо-жанровый аспект**

1. Портрет в искусстве Франции XVIII в. — академический, рокайльный, реалистический и др.
2. Мифологический и исторический жанр в искусстве Франции XVIII в.
3. Натюрморт — его характеристика и развитие в живописи Франции XVIII в.
4. Классический и барочно-рокайльный пейзаж во французском искусстве XVIII в.
5. Бытовой жанр и его взаимодействие с другими жанрами в искусстве Франции XVIII в.

**2 вариант. XVIII век. Франция.
Век Просвещения**

1. Личность эпохи Просвещения в портретах (живопись, скульптура).
2. Среда и человек в произведениях французских мастеров XVIII в.
3. Историческое и мифологическое время в картинах французских живописцев XVIII в.
4. Научное и художественное познание мира в произведениях Ж.-Б. Шардена и Ж.-А. Гудона.
5. «Салоны» Дидро и его взгляд на искусство французских мастеров XVIII в.
6. Франция. Россия. Век Просвещения. Взаимодействие культур.

**3 вариант. Творческая личность
в эпоху Просвещения**

1. Творчество Ватто и его последователей.
2. Франсуа Буше и живописцы рококо.
3. Э.М. Фальконе — выдающийся мастер французской скульптуры.
4. Ж.-Б. Шарден — замечательный мастер натюрморта и бытового жанра.
5. Произведения Ж.-А. Гудона. Просвещенная личность и личность эпохи Просвещения.

6. Живописные работы Ж.-Б. Греза и «Салоны» Д. Дидро.
7. Ж.-О. Фрагонар. Портреты и жанровые картины.

ТЕМА 3. ИСКУССТВО ИТАЛИИ И АНГЛИИ XVIII века

Основные проблемы

Театр и живопись XVIII в. Разнообразие жанров в изобразительном искусстве Италии и Англии XVIII в. Венецианская монументальная живопись и мастера везувы. Идеи эпохи Просвещения в Англии и развитие портрета.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Искусство Италии XVIII в.:

— произведения Себастьяно Риччи, Джованни Баггисты Пьяцетта — живописцев классической и барочной линии развития в искусстве начала XVIII в.;

— произведения Джузеппе Марии Креспи «Смерть Иосифа», около 1712 г., «Автопортрет», «Таинство брака», «Сцена в погребении» — художника реалистического направления. Характеристика метода Д.-М. Креспи;

— Джованни Баттиста Тьеполо — один из последних крупных мастеров венецианского барокко:

а) «Похищение сабинянок», около 1720 г.;

б) живописный цикл декоративных панно для дворца венецианского патриция Дольфино, около 1725 г. — «Триумф императора», «Муций Сцевола в лагере Порсенны», «Призвание Цинциануты к власти диктатора», «Квинт Фабий Максим в сенате Карфагена», «Кориолан под стенами Рима» — становление творческого метода мастера. Характер интерпретации римской истории в этих картинах. Композиционно-живописный анализ произведений цикла;

— мастера везувы в Италии XVIII в.:

а) Антонио Канале (Каналетто) «Прием французского посла в Венеции» — произведение одного из первых мастеров везувы, особенности изображения пространства, воздушной среды;

б) Бернардо Белотто «Площадь нового рынка в Дрездене», «Берег Пирны» — сопоставление с работами Капалетто. Натурное и иллюзорное в холстах Б. Белотто;

в) Франческо Гварди «Вид площади с дворцом», «Городской вид» — один из величайших живописцев венецианской школы. Образ Венеции в работах Ф. Гварди. Среда и человек в работах художника.

«Пейзаж с деревьями и морем» — реалистическое и фантастическое в картинах Ф. Гварди.

2. Искусство Англии XVIII в.:

— Джошуа Рейнолдс «Великодушные Сципиона», «Амур, развязывающий пояс Венеры», 1788 г., «Геракл, удушающий змея» — произведения мастера, оказавшего сильное воздействие на развитие искусства Англии XVIII в. Характеристика творческого метода Д. Рейнолдса;

— Томас Гейнсборо «Портрет дамы в голубом» («Портрет герцогини де Бофор?»), конец 1770-х годов — лирический одухотворенный образ и живописная манера этого холста;

— Джордж Ромни «Портрет миссис Гри»;

— Джон Хопнер «Портрет Р.Б. Шеридана» — развитие жанра портрета во второй половине XVIII в.;

— Джордж Морленд «Приближение грозы», 1791 г.;

— Джозеф Райт «Кузница», 1773 г., «Иллюминация замка Св. Ангела», 1778 г. — пейзаж в искусстве Англии XVIII в.

3. Декоративно-прикладное искусство Англии:

— Уэджвуд. Ваза из голубой яшмовой массы в виде кувшина с фигурой тритона, конец XVIII в.;

— блюдо из сервиза «Зеленая лягушка», фаянс, завод Уэджвуда, 1773—1774 гг.;

— стул в стиле Шератон. Третья четверть XVIII в.;

— Эмплуайт. Рисунок книжного шкафа. Конец XVIII в.

Студент может строить анализ искусства XVIII в., выбирая из предложенных памятников то, что, по его мнению, наиболее ярко отражает картину художественной жизни Италии, Англии и Франции XVIII в.

ТЕМА 4. РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII века

Основные проблемы

Европеизация русского изобразительного искусства, его светский элитарный характер. Этапы развития. Смена стилей, их историческая соотнесенность со сменой царствований, этапами просвещения, развитием культуры, имманентными законами исторической динамики искусства. XVIII век — эпоха развития портрета как проявление антропоцентризма в русском искус-

ств

стве: от образа человека государственного к образу личности просвещенной.

Рекомендуемые темы и произведения
для подготовки к выступлению в Русском музее

1. Человек государственный в живописи и скульптуре первой половины XVIII в.:

— бюст Петра I (вариант бронзового оригинала Б.-К. Растрелли, 1723—1727 гг.), «Анна Иоанновна с арапчонком» Б.-К. Растрелли. «Голова Петра» (А.М. Калло, Э.М. Фальконе). Сравнительный анализ. (Динамика образа — динамика способа их создания — динамика стиля);

— парсуны «Яков Тургенев», «Андрей Бесящий», И.Н. Никитин «Напольный Гетман» и «Барон Строганов». Двойной сравнительный анализ от парсуны к портрету. Историческая динамика образа человека — способа создания образа — стиля живописи;

— И.Н. Никитин «Петр I на смертном ложе», А. Антропов «Портрет Петра III» — сравнительный анализ;

— русская женщина в искусстве первой половины и середины XVIII в. (А. Матвеев «Автопортрет с женой», И. Никитин «Прасковья Иоанновна», «Наталья Алексеевна». И. Аргунов «Портреты Лобановых-Ростовских», жена неизвестного скульптора (архитектора?), А. Антропов «Портрет статс-дамы М.А. Румянцевой»). Характер оригинала и жанр портрета.

ТЕМА 5. РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII века.
ПОРТРЕТНЫЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНРЫ

Рекомендуемые темы и произведения
для подготовки к выступлению в Русском музее

1. Душа и разум в русском портрете второй половины XVIII в.:

— «души таинственной приметы» в портретах Ф. Рокотова;

— «Лествица совершенства» в серии смолянок Д. Левицкого;

— «Просвещенная властительница» в живописи и скульптуре второй половины XVIII в. (Екатерина II в портретах Ф. Рокотова, Д. Левицкого, В. Боровиковского, Ф. Шубина, М. Козловского);

— просветитель эпохи Просвещения в портретах второй половины XVIII в. (портреты Н.А. Львова и А.Ф. Кокоринова работы Левицкого);

— Ф.И. Шубин — гениальный российский скульптор. Грани души человеческой в портретах Ф.И. Шубина. Этапы его творческой биографии;

— портреты Павла I в ГРМ (живопись и скульптура);

— детский и женский портрет в русской живописи последней трети XVIII в.

2. История в скульптуре и живописи XVIII в.:

— античные мотивы в скульптуре и живописи XVIII в.;

— библейские сюжеты в скульптуре и живописи XVIII в.;

— отечественная история в скульптуре и живописи XVIII в.

ТЕМА 6. ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ XVIII века

(в музее Академии художеств)

1. Академический рисунок.
2. Гравюра в Академии художеств.
3. Этюды натурщиков.
4. Ученическая скульптура.
5. Программная живопись.

ТЕМА 7. АРХИТЕКТУРА ПЕТЕРБУРГА XVIII века

Возможны варианты пешеходных экскурсий

Динамика архитектурных стилей. Исторические и мировоззренческие предпосылки их смены. Европейские основы и российское своеобразие.

Задания студентам: общий маршрут пешеходной экскурсии; история создания и анализ одного из памятников (моноэкскурсия). Эволюция планов Петербурга и их осуществление.

1. Дворец Петра I в Летнем саду (с интерьером). Зимний дворец. Строгановский дворец. Академия художеств. Академия наук.

2. Петропавловская крепость. Архитектурный комплекс Эрмитажа.

3. Строгановский дворец. Комплекс зданий РГПУ им. А.И. Герцена на Мойке.

4. Строгановский дворец. Меншиковский дворец. Дворец Петра II. Двенадцать коллегий. Академия наук.

5. Смольный монастырь. Комплекс зданий Эрмитажа. Академия наук.

6. Дворцовая набережная как архитектурное целое.

7. Экскурсия в пригород (Гатчина, Павловск, Петергоф, Царское Село, Ораниенбаум).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Общие труды по искусству Франции, Англии, Италии в XVIII веке

1. *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. М., 1949. Т. 2.
2. *Бирюкова Н.Ю.* Западноевропейское искусство XVII—XVIII вв. Л., 1972.
3. *Бунин А.В., Саваренская Г.Ф.* История градостроительного искусства. М., 1979. Т. 1.
4. *Виннер Б.Р.* Английское искусство. М., 1945.
5. *Виннер Б.Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII вв. М., 1966.
6. Всеобщая история архитектуры. М., 1969. Т. 7.
7. Всеобщая история искусства. М., 1963. Т. 4.
8. Дени Дидро об искусстве. М., 1936. Гл. 1. Ч. 2.
9. Дени Дидро. Салоны. М., 1989. Т. 1—2.
10. Западноевропейская художественная культура XVIII в.: Сб. статей. М., 1964, 1980.
11. *Золотое Ю.К.* Французский портрет XVIII в. М., 1968.
12. История искусства зарубежных стран XVII—XVIII вв. М., 1988.
13. История искусства стран Западной Европы от Возрождения до начала XX в. 1980.
14. *Кантор А.М.* Искусство XVIII в. М., 1977.
15. Клара Гараш. Венецианская живопись XVIII века. Музей изобразительных искусств в Будапеште. Будапешт, 1977.
16. *Кроль А.Е.* Английские портреты XVIII века, Л., 1939.
17. *Лазарев В.Н.* Старые европейские мастера. М., 1974.
18. *Лившиц Н., Зернов Б., Воронихина Л.* Искусство XVIII в. М., 1966.
19. *Лисенков Е.Г.* Английское искусство XVIII века. Л., 1964.
20. Малая история искусств. Искусство XVIII в. М., 1977.
21. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1967. Т. 4.
22. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2.
23. *Руссо Ж.-Ж.* Об искусстве. М., 1959.
24. Россия—Франция. Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в XVIII столетии: Каталог выставки. Л., 1987.

25. *Хогартн*. Анализ красоты, Л.; М., 1958.

Монографии

1. *Апчинская Н.В.* Фрагонар. М., 1982.
2. *Арнасон Г.Г.* Скульптура Гудона / Пер. с англ. М., 1982.
3. *Бедэ Рудольф*. Каналетто. Будапешт, 1963.
4. *Вольская В.Н.* Антуан Ватто. М., 1933.
5. *Герман М.Ю.* Антуан Ватто. Л., 1980.
6. *Герман М.Ю.* Уильям Хогарт и его время. Л., 1977.
7. *Дьяков Л.А.* Гюбер Робер. М., 1971.
8. *Золотое Ю.К.* Антуан Ватто. Старинные тексты. М., 1971.
9. *Золотое Ю.К.* Антуан Ватто. М., 1973.

10. *Кроль А.Е.* Уильям Хогарт. М.; Л., 1965.
11. *Лазарев В.Н.* Шарден. М., 1947.
12. *Никитюк О.Д.* Франческо Гварди. М., 1968.
13. *Ольшанская Н.* Тьеполо. М., 1957.
14. Тьеполо Джованни Батиста: Альбом / Вступ. ст. Л.Н. Сальвиной. Л.; М., 1963.
15. *Чегодаев А.Д.* Антуан Ватто. М., 1963.
16. *Якимович А.К.* Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII в. М., 1980.
17. *Якимович А.К.* Шарден и французское Просвещение. М., 1981.

Литература о памятниках искусства в собрании Эрмитажа

1. *Бирюкова Н.Ю.* Французские шпалеры конца XV—XX вв. в собрании Эрмитажа. Л., 1974.
2. *Бирюкова Н.Ю.* Французская фарфоровая пластика XVIII в. Л., 1962.
3. *Герц В.К.* Паралитик. Л., 1949.
4. Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись: Каталог. Л., 1976. Т. 1.
5. Жан-Батист Грез. Рисунки из собрания Эрмитажа. Л., 1977.
6. Западноевропейский фарфор XVIII—XIX вв.: Путеводитель. М., 1956.
7. *Зарецкая Э.В., Косарева Н.К.* Французская скульптура XVII—XX вв. Л., 1963.

8. *Зарецкая Э.В., Косарева Н.К.* Западноевропейская скульптура в Эрмитаже. Л., 1975.

9. *Кроль А.Е.* Английская живопись XVI—XIX веков в Эрмитаже. Л., 1961.

10. *Кроль А.Е.* Джордж Морланд и его картины в Эрмитаже. Л., 1963.

11. *Лившиц Н.А.* Франсуа Буше «Пастушеская сцена». Л., 1948.

12. *Мацулевич Ж.* Французская портретная скульптура XV—XVIII вв. в Эрмитаже. Л., 1990.

13. *Немилова И.С.* Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964.

14. *Немилова И.С.* Загадки старых картин. М., 1973.

15. *Немилова И.С.* Затруднительное предложение // Сокровища Государственного Эрмитажа. Л., 1963.

16. *Немилова И.С.* Картина Ватто «Актеры итальянской комедии» и проблема портрета в творчестве Ватто // Западноевропейское искусство. Л., 1970.

17. *Немилова И.С.* К вопросу о творческом процессе А. Ватто // Искусство Запада. М., 1971.

18. *Немилова И.С.* Новая картина Франсуа Буше // Труды Государственного Эрмитажа. Западноевропейское искусство. 1960. Т. 6.

19. *Немилова И.С.* «Пейзаж с водопадом» и проблема освоения Ватто художественного наследия прошлого // Труды Государственного Эрмитажа. Отдел западноевропейского искусства. Л., 1963.

20. *Немилова И.С.* Симон Шарден и его картины в Эрмитаже. Л., 1961.

21. *Немилова И.С.* Французская живопись XVIII в. в Эрмитаже: Научный каталог. Л., 1982.

22. *Нотгафт Е.Г.* Атрибуты искусства и проблема аллегорического натюрморта у Шардена // Ежегодник Государственного Эрмитажа. Л., 1937.

23. *Нотгафт Е.Г.* Ж.-Б. Удри и его произведения в Эрмитаже // Труды отдела западноевропейского искусства. Л., 1941. Т. 2.

24. *Шербачева М.И.* Картины Тьеполо из дворца Дольфино в Эрмитаже. Л., 1941.

Общие труды по русскому искусству XVIII века

1. *Алтатов М.В.* Очерки по истории русского искусства: В 2 т. М., 1967.

2. *Андроникова М.* Об искусстве портрета. М., 1975.

3. *Валицкая А.П.* Русская эстетика XVIII в. М., 1983.
4. *Верещагина А.Г.* Художник. Время. История: Очерки русской исторической живописи XVIII—XIX — начала XX в. Л., 1973.
5. *Виппер Б.Р.* Архитектура русского барокко. М., 1978.
6. Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1968. Т. 6.
7. *Грабарь И.* История русского искусства. М., 1960—1964. Т. 6—8.
8. Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII в.: В 2 т. М., 1952.
9. История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1960—1964. Т. 6—8.
10. История русского искусства / Ред. В.И. Плотников. М., 1980.
11. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2.
12. *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. М., 1964.
13. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. СПб., 1991.
14. *Лужецкая О.П.* Техника масляной живописи русских мастеров XVIII—XIX вв. М., 1965.
15. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII в. М., 1965.
16. Русская архитектура. М., 1988.
17. Русское искусство. Барокко. М., 1977.
18. Русское искусство первой четверти XVIII в.: Материалы и исследования. М., 1974.
19. Русское искусство XVIII в.: Материалы и исследования. М., 1973.
21. Русское искусство XVIII — первой половины XIX в. М., 1971.
22. Русский портрет XVIII—XIX вв. в музеях РСФСР. М., 1976.
23. *Савинов А.Н.* Академия художеств. М.; Л., 1948.
24. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII — начала XIX вв. М., 1951.
25. *Шарандак Н.П.* Русская портретная живопись петровского времени. Массовая библиотека по искусству. Л., 1987.

Монографии

1. *Алексеев М.П.* Вольтер и русская культура XVIII в. // Вольтер. Статьи. Материалы, Л., 1947.
2. *Алексеева Т.В.* Боровиковский. М., 1975.

3. *Аркин П.Н.* Растрелли. М., 1954.
4. *Валицкая А.П.* Дмитрий Григорьевич Левицкий. Л., 1985.
5. *Гершензон-Чегодаева Н.В.* Левицкий. М., 1964.
6. *Денисов Ю.М., Петров А.Н.* Зодчий Растрелли. Л., 1963.
7. *Ильина Т.В.* Иван Вишняков. Массовая библиотека по искусству. Л., 1980.
8. *Ильина Т.В.* Иван Яковлевич Вишняков. М., 1979.
9. *Иогансен М.В.* Михаил Земцов. Л., 1975.

10. *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1968.
11. *Каганович А.Л.* «Медный всадник». История создания монумента. Л., 1975.
12. *Коришнова М.Ф.* Юрий Фельтен. Л., 1988.
13. *Кючарианц Д.А.* Антонио Ринальди. Л., 1976.
14. *Лапина Н.П.* Федор Степанович Рокотов. М., 1979.
15. *Лебедева Т.А.* Иван Никитин. М., 1976.
16. *Лебедянский М.С.* Алексей Zubov. Массовая библиотека по искусству. Л., 1981.
17. *Лисевич И.* Первый архитектор Петербурга. Л., 1971.
18. *Малиновский К.В.* М.И. Махаев. Л., 1978.
19. *Молева Н.* Иван Никитин. М., 1972.
20. *Некрасова Е.А.* Ломоносов — художник. М., 1980.
21. *Овсянников Ю.М.* Доменико Трезини. Жизнь в искусстве. Л., 1987.
22. *Сахарова И.Н.* Антропов. М., 1974.
23. *Селинова Т.А.* Иван Петрович Аргунов. М., 1973.
24. *Сучков Г.С.* Рокотов. М., 1976.
25. *Талепоровский В.Н.* Кваренги. М., 1954.
26. *Талепоровский В.Н.* Чарльз Камерон. М., 1939.
27. *Яковлева Н.А.* Федот Иванович Шубин. Л., 1984.
28. *Яковлева Н.А.* Григорий Угрюмов. Л., 1982.

Искусство XIX века
(Западная Европа, Россия)

IV ЭТАП: ПРОБЛЕМНАЯ ЭКСКУРСИЯ

Студент на протяжении нескольких семестров учился работать с произведениями искусства поэтапно: от анализа одного художественного памятника до разработки монографической экскурсии.

Теперь перед ним особая задача: разработка проблемной экскурсии, организация беседы или дискуссии проблемного характера.

ра. Готовясь и проводя монографическую экскурсию, студент в какой-то мере осуществлял этот тип профессионального задания, но выполнял его, в основном, как опережающее задание или оно «вплеталось» в смысловую или сюжетную «ткань» монографического повествования.

В чем же суть задания — проблемная экскурсия? Поясним на конкретном примере. Студент приступает к проведению занятия по теме «Религиозные искания в творчестве русских художников Серебряного века», в данном типе семинара выбор материала, т. е. реалий художественного творчества, его организация определяются теоретической проблемой.

Как готовиться к выполнению задания такого плана? Многие элементы методики анализа произведений искусства уже отработаны, но в данном случае возникает новая и существенная особенность.

Предварительная работа по подготовке к занятию проблемного характера ведется несколько по-иному, чем ранее.

В процессе реализации темы «Религиозные искания...» целесообразно обратиться к произведениям мастеров, помогающим раскрыть позицию автора выступления. Однако совершенно недопустимо «подгонять» под теоретическую «схему» живые реалии искусства. Поэтому, готовясь к проведению экскурсии проблемного характера, необходимо все время рассматривать интересующее явление, используя своеобразный кинематографический прием «дальнего и близкого планов», то совмещая их, то вновь разводя. Что имеется в виду? Поясним, обратившись к проблеме: «Религиозные искания в творчестве русских художников Серебряного века» и к вопросу, как проявляется эта тенденция в XX веке. То есть стремиться к тому, чтобы рассмотреть смысл духовно-религиозного бытия художников в широком историческом контексте.

Одновременно тщательно и подробно изучаются источники, касающиеся творчества мастеров, работавших в этом направлении. Естественно, что большое значение будут иметь документальные свидетельства: письма, суждения современников. Но главное — это произведения художников: Виктора Васнецова и Михаила Нестерова, Михаила Врубеля и Николая Рериха, Павла Кузнецова и Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина и многих других художников «порубежья».

Только после сопоставления разных «точек» смысловых планов студент продумывает маршрут экскурсии, исходя из уже определившейся позиции.

Конечно, необходимо, как и на предыдущих семинарах по истории искусства, заранее продумывать вопросы, обращенные к сокурсникам, как мобилизующие их внимание, так и открыто дискуссионного характера.

Создание экскурсии проблемного плана требует широкой эрудиции и умения в сжатой форме дать представление о существенных проявлениях творчества.

Темы для организации занятий проблемного типа могут быть предложены педагогом, например: опираясь на эрмитажное собрание французского искусства второй половины XIX — начала XX века, студент может выбрать следующие темы: «Пространство мира и пространство картины в творчестве импрессионистов и постимпрессионистов», «Импрессионизм и постимпрессионизм — черты общности и различия», «Метод и личность. Импрессионизм и постимпрессионизм», «Живые реалии природы и реалии искусства. Творчество французских мастеров конца XIX—XX в.».

Но студент должен уметь формулировать проблемы, которые могут быть основой как для экскурсии, так и для занятий не только в музейной среде, но и в храме, аудитории, в классе.

В музейной среде необходимо учитывать специфику собрания, а в иных условиях студент уже не «привязан» к музейным памятникам, свободен в выборе, сопоставлении примеров, характеризующих его концепцию. Появляется возможность привлечь произведения музыкальные, поэтические, внести элементы театрализованного действия.

Формы проведения занятия проблемного характера или дискуссии могут быть бесконечно разными, и здесь все зависит от творческой индивидуальности и находчивости студента. Можно, например, продумать сценарий, который воссоздаст (или создаст?) диалог художника и зрителя, художника и ценителя.

Весьма полезным для будущего учителя будет опыт, приобретенный в постановке литературно-музыкальной композиции. Темы для нее неисчерпаемы. Вот возможные варианты: «Образ Прекрасной Дамы в искусстве Серебряного века», «Муза и художник», «Цвет в музыке и поэзии и музыка в живописи», «Импрессионизм в живописи, музыке и поэзии».

Педагогу, ведущему изобразительное искусство в школе, очень пригодятся навыки, обретенные им при организации дискуссии или конференции по продуманному им сценарию.

Этот тип занятий синтезирует все элементы методики анализа произведения искусства, освоенные студентом до задания теоретико-проблемного характера.

ТЕМА 1. ИСКУССТВО ФРАНЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века

Основные проблемы

Разнообразие художественной жизни Франции. Романтические и классические тенденции, реализм и салонная живопись.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. *Летьер Г.* «Смерть Катона Утического» — классическое произведение, анализ сюжетного строя, пластики холста.

2. Давид и его школа в собрании Эрмитажа:

— Жак Луи Давид «Сафо и Фаон», 1809 г. — картина, характерная для последнего периода творчества живописца, черты академического мышления в этом полотне;

— Антуан Жан Гро «Наполеон Бонапарт на Аркольском мосту», около 1797 г. — черты романтического и классицистического стиля в этом холсте;

— Жан-Огюст Доминик Энгр «Портрет графа Гурьева Н.Д.», 1821 г.;

— Пьер Нарсис Герен «Морфей и Ирида», «Сафо на Левкадской скале» — традиции академизма, характеристика живописной манеры.

3. Произведения мастеров романтического направления:

— Карл Берне «Наполеон на охоте в Компьенском лесу»;

— Орас Берне «Голова араба», 1819 г., «Портрет генерала Пабло Морильо», 1822 г., «Сражение на море», «Автопортрет» и др.;

— Эжен Делакруа «Охота на львов в Марокко», 1854 г., «Марокканец, седлающий коня», 1855 г. — образ природы в произведениях Э. Делакруа. Колористическая система художника;

— Бари анималистические скульптурные композиции.

4. Работы художников салонного направления:

— Ипполит Поль Деларош «Портрет Генриэтты Зонтаг», «Отдых на берегу Тибра», «Портрет Нарышкиной» — характеристика произведений мастеров салонного искусства, ведущего художника этого направления;

— Франсуа Ксавье Винтерхальтер «Портрет графини О.Э. Шуваловой», «Портрет княгини Т.А. Юсуповой» и другие — сопоставление с романтическими и классическими портретами;

— Жан Леон Жером «Дуэль после маскарада», 1857 г., «Продажа невольницы», «Бассейн в гареме» — характер интерпретации римской истории в творчестве классицистов и салонных живописцев. Анализ композиционного мышления салонных художников.

5. Барбизонская школа живописи — образ природы в творчестве барбизонцев и в современной литературе (Г. Флобер, братья Гонкуры и др.). Этапы развития школы. Характеристика творческих индивидуальностей барбизонцев:

— Теодор Руссо — основатель школы. Анализ композиционного мышления художника и техники живописи. «Вид в окрестностях Гранвиля», 1833 г. — программное произведение школы. «Рынок в Нормандии», «Пейзаж с пахарем», «Пейзаж с мостиком», «Пейзаж» — сравнение с пейзажами романтиков и классицистов. Образ природы в переписке Теодора Руссо и Камиля Коро;

— Нарсис Виржилъ Диаз де ла Пенья «Цыгане, слушающие предсказания молодой гадалки», 1848 г., «Лесная дорога», «Пейзаж с сосной», «Опушка леса» — передача «острых» состояний природы, особенности живописной манеры Диаза;

— Жюль Дюпре «Лесной пейзаж», «Деревенский пейзаж», «Пейзаж с коровами», «Осенний пейзаж», 1850 г. — передача движения, света, «дыхания природы» в работах Дюпре. Т. Руссо и Ж- Дюпре — сходство и различие;

— Шарль Франсуа Добиньи «Пруд», «Берег», «Берега реки Уазы», «Берег моря в Виллервиле», 1876 г. — произведения второго поколения барбизонцев, пленерное видение природы.

6. Произведения художников-реалистов середины и второй половины XIX в. Основные идеи: К. Коро и барбизонцы — черты общности и различия. Образ природы в творчестве Ф. Милле и К. Курбе. Природа и человек в творениях реалистов:

— Камиль Коро «Пейзаж с озером», «Крестьянка, пасущая корову у опушки леса», «Пруд в лесной чаще», «Озеро» и др. — создатель «пейзажа настроения» — валерная живопись, ее характеристика;

— Франсуа Милле «Крестьянки с хворостом», «Пейзаж с крестьянами» — размышления художника о крестьянине, Боге, Земле и природе;

— Гюстав Курбе «Пейзаж с мертвой лошастью» — сопоставление с произведениями мастеров барбизонской школы живописи.

ТЕМА 2. ИСКУССТВО РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века

Основные проблемы

Спрессованность творческих методов, стилей в русском искусстве. Связь их смены с социальным и культурно-историческими процессами.

Внутренняя логика художественного процесса в русской живописи. Перелом от антропоцентризма к социоцентризму художественного процесса. Взаимодействие и развитие классицизма с его вырождением в академизм, романтизма (его героический и трагический этапы), натурализма и формирующегося реализма.

1. Архитектура первой половины XIX в. Два этапа развития классицизма в его движении к эклектике.

Самостоятельная разработка студентом возможных маршрутов пешеходной экскурсии (аудиторно) или экскурсии в архитектурный отдел научно-исследовательского музея Академии художеств. Моноэкскурсии по одному из памятников архитектуры или ансамблей (возможен реферат с реализацией результатов лучших работ).

Моноэкскурсии (по выбору)

- А. 1. Казанский сбор. А. Воронихин.
- 2. Адмиралтейство. А. Коробов — А. Захаров.
- 3. Биржа. Тома де Томон.
- Б. 1. Главный штаб. К. Росси.
- 2. Ансамбль Михайловского замка. В. Бренна — В. Баженов.
- 3. Ансамбль Александрийского театра. К. Росси.
- 4. Ансамбль Елагина дворца. К. Росси.
- 5. Марсово Поле и Павловские казармы. В. Стасов
- В. 1. Исаакиевский собор. О. Монферран.
- 2. Скульптура первой половины XIX в.

Тенденции исторической динамики стиля в русской скульптуре этого периода. Монументально-декоративная скульптура, ее жанры. Памятники. Станковая скульптура. Мелкая пластика.

Задание студентам:

- 1) Разработка маршрута экскурсии по городу с анализом важнейших памятников.
- 2) Разработка экскурсии в Русском музее или музее скульптуры (Александр-Невская лавра).

3. Русская художественная школа в XIX в. (частично опережающее задание).

4. Русская живопись первой половины XIX в.

Личность художника и творческий метод.

Варианты заданий:

А. Процесс создания, особенности истолкования (историческая динамика в общественном сознании) художественного образа.

1. К.П. Брюллов. «Последний день Помпеи».
2. Ф.А. Бруни. «Медный змий».
3. А.А. Иванов. «Явление Мессии».

Б. Монографии:

1. А.И. Иванов, А.Е. Егоров, В.К. Шебуев.
2. О.А. Кипренский.
3. А. Г. Венецианов и венециановцы.
4. В.А. Тропинин.
5. П.А. Федотов.
6. К.П. Брюллов.
7. А.А. Иванов.

В. Проблемные выступления:

1. Отечественная история в русской живописи первой половины XIX в.
2. Героика войны 1812 г. в русской живописи XIX в.
3. Отзвуки событий 14 декабря 1825 г. в русской живописи XIX в.
4. «Лицо в предельной его сущности, в какой оно явилось бы при полном беспрепятственном развитии в хорошую или дурную сторону» (А. Галич) в романтическом портрете первой половины XIX в.
5. Женский и детский портрет первой половины XIX в.
6. Русская природа и крестьянство в живописи первой половины XIX в.
7. Город и горожане в русской живописи первой половины XIX в.
8. Композиция—пластика—цвет в русской живописи XVIII — первой половины XIX в. (барокко—классицизм—сентиментализм—натурализм).

ТЕМА 3. ИСКУССТВО ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века

Основные проблемы

Импрессионизм как явление художественной культуры Франции второй половины XIX века. Живописная система импрессионизма. Этапы эволюции импрессионизма.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к занятиям в Эрмитаже

1. — Клод Оскар Моне «Дама в саду», 1867 г. произведение, характеризующее ранний этап импрессионизма;

— «Пруд в Монжероне», 1876 г., «Уголок сада в Монжероне», 1876 г. — «золотой» этап импрессионизма, анализ живописного языка, размышления К. Моне о ремесле художника. Творчество К. Моне в оценке современников;

— «Сток сена в Живерни», 1886 г., «Луга в Живерни», 1888 г., «Поле маков», 1890 г. — последний этап импрессионизма, характеристика этого явления;

— «Мост Ватерлоо», 1903 г.

2. Альфред Сислей «Деревня на берегу Сены», 1872 г., «Ветреный день в Вене», 1882 г., «Берег реки в Сен-Маммесе», 1884 г. — образ природы в творчестве художников-импрессионистов, живописная манера А. Сислея.

3. Огюст Ренуар «Дама в черном», 1876 г., «Портрет артистки Жанны Самари», 1879 г., «Девушка с веером», 1881 г., «Ребенок с кнутиком», 1885 г. — образ женщины в творчестве О. Ренуара, колористическая система художника.

4. Камиль Писсаро «Бульвар Монмартр», 1897 г., «Площадь французского театра», 1898 г. — неоимпрессионистический этап.

5. Эдгар Дега «Причесывающаяся женщина», 1885 г., «Туалет», 1889 г., «После ванны», 1885 г., «После ванны», 1895 г.; Дега и импрессионисты. Композиционное мышление Э. Дега.

6. Поль Синьяк «Гавань в Марселе», 1906 г. — характеристика дивизионизма. Трактат Поля Синьяка и творческая практика неоимпрессионистов.

7. Огюст Роден «Человек со сломанным носом», «Грешница», «Бронзовый век», «Поцелуй», «Весна», «Портрет Елисейевой» — анализ творческого метода скульптора. Эволюция творчества О. Родена.

Возможны варианты проведения занятий: 1-й вариант — эволюция импрессионизма на материале эрмитажного собрания, 2-й —

метод импрессионистов, его характеристика, сопоставление с литературными и музыкальными произведениями, яркие примеры.

Дается достаточно полный перечень произведений художников, но выбирать какие-либо из них должен студент.

ТЕМА 4. ИСКУССТВО ФРАНЦИИ РУБЕЖА XIX—XX веков

Основные проблемы

Постимпрессионизм в контексте культуры конца XIX — начала XX в. Картина мира в произведениях постимпрессионистов. Образ природы в творчестве постимпрессионистов. Импрессионизм и постимпрессионизм — сходство и различие. Творческий метод мастеров постимпрессионизма и характеристика индивидуальной манеры П. Сезанна, В. Ван-Гога, П. Гогена.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

1. Поль Сезанн:

— «Девушка у пианино. Увертюра к Тангейзеру», 1865—1867 гг. — становление живописного метода П. Сезанна. Анализ образно-пластического языка картины. «Увертюра» в оценке современников;

— «Автопортрет», 1873—1875 гг., «Букет цветов в вазе», 1873—1875 гг., «Фрукты», 1879 г. — так называемый импрессионистический период в творчестве П. Сезанна;

— «Берега Марны», 1888 г., «Большая сосна близ Экса», 1897—1898 гг. — зрелый этап творчества. Раскройте смысл тезисов художника «оживить Пуссена на природе» и «искусство — это гармония, параллельная природе», а также «...трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса, причем все должно быть дано в перспективе, т. е. каждая сторона предмета...» (продолжение цитаты);

— «Фрукты с драпировкой», около 1890 г., «Курильщик», 1895—1900 гг., «Гора Св. Виктории», 1890 г. — «сфероидное» пространство в картинах П. Сезанна. Художник и реальность. Характеризуя колористическую систему П. Сезанна, поясните смысл выражений художника: «моделировать форму цветом», «модуляция цветом».

2. П. Поль Гоген:

— «Таитянские пасторали», 1893 г. — образ «таитянского рая» как противопоставление «дряхлающей» европейской цивилизации. Становление образной системы П. Гогена;

— «Беседа», 1891 г., «Сцена из жизни таитян», 1896 г., «Женщина, держащая плод», 1896 г., «Женщина на берегу моря», 1899 г. «Сладкий источник», 1894 г. — картины таитянского цикла. Пантеистическое мировосприятие художника. Символизм в творчестве П. Гогена. Традиции европейской, средневосточной и местной культуры в творчестве живописца;

— «Идол», 1898 г., «Подсолнухи», 1901 г. — природа и человек в произведениях П. Гогена. Письма и книги П. Гогена, его размышления о творческом процессе.

3. Винсент Ван-Гог:

— «Арена в Арле», 1888 г. — изучение живописной манеры П. Гогена, и в то же время «вангоговская» интонация;

— «Арльские дамы», «Воспоминание о саде в Эттене», 1888 г. — отношение Ван-Гога к миру, человеку. Боль и восторг живописца в общении с природой. Язык цветовых символов в произведении художника (понятие «суггестивного» цвета);

— «Куст», 1889 г. — «натурная импровизация», «метод "очеловечения" природы, одухотворения ее собою» (Е. Мурина). «Куст сирени» как некий символ жизни, — и мгновение, и поток бытия. Цветоритм холста и динамика образа.

Поясните смысл фразы В. Ван-Гога: «Все, сделанное мною с натуры, — это лишь каштаны, выхваченные из огня»;

— «Хижины», 1890 г. — особое вангоговское сочетание страстного жизнепрятия и тоски.

«Чудовищно радостные» краски и напряженное «взрывающееся» пространство произведения.

Размышления Ван-Гога в письмах о своей миссии художника, о Боге, природе и человеке.

ТЕМА 5. РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века

Основные проблемы

Социоцентрический характер художественного процесса, закономерности его динамики и создание реалистической картины мира в русской живописи. Реализм и передвижничество. Товарищество передвижных и художественных выставок в 1870—1880-е годы и в конце XIX в. Формирование символизма. Тенденции к природоцентризму. Кризис стиля в архитектуре (эkleктика) и скульптуре.

Задание предполагает самостоятельную подготовку студентом маршрута комбинированной экскурсии (городская среда, музей) и материалов к ней, представляемых в виде картотеки. Лучшие экскурсии прослушиваются на маршруте.

*Рекомендуемые темы
для подготовки выступления*

1. Скульптура второй половины XIX в.
2. Живопись второй половины XIX в.
3. Архитектура эпохи историзма в Петербурге.

Варианты заданий

- А. Монографическая экскурсия, посвященная творчеству Н.Н. Ге, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, М.А. Врубеля, В.М. Васнецова, В.А. Серова, В.Г. Перова, Ф.А. Васильева, В.Д. Поленова, И.И. Левитана и др.
- Б. Закономерности развития реализма.
1. Социально-обличительная живопись 1860-х годов.
 2. Живопись 1870-х годов (портрет, социально-бытовой и социально-исторический жанры).
 3. Социально-исторические ориентации в жанрах живописи 1880-х годов «Отрадное» как антитеза трагическому.
 4. Пейзаж и формирование «пейзажного видения» в живописи второй половины XIX в.
 5. Прогностические мотивы в живописи второй половины XIX в.
- В. Основные проблемы и родовые элементы живописной картины мира в живописи второй половины XIX в.
1. Картина мира как модель социально-исторической реальности в отдельном живописном произведении.
 2. Образ Человека, его судьба, роль в общественной жизни и истории в живописи второй половины XIX в.
 3. Нравственный выбор как «взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шага злу» (И.Н. Крамской) в живописи второй половины XIX в.

4. Общество, его состав и общественные отношения (семья, ближайшее окружение-классы) в живописи второй половины XIX в.
 5. Русская история в живописи. Проблема взаимоотношений личности и общества, народа и власти.
 6. Революционное движение в зеркале живописи.
 7. Образ России в живописи второй половины XIX в.
- Г. Мотивы и их внутренний смысл.
1. Пространство и дорога в русской живописи XIX в.
 2. Странник и странничество в русской живописи XIX в.
 3. Мотив противостояния в композиции русской картины второй половины XIX в.
 4. Герой и толпа в русской живописи.
 5. Слово и его духовная сила в русской живописи XIX в.
 6. «Человек в пленэре» в русской живописи XIX в.
 7. Евангельские мотивы в русской живописи XIX в.
- Д. Система жанров в русской живописи второй половины XIX в.
1. Социально-обличительный жанр.
 2. Портрет.
 3. Социальный и социально-бытовой жанры (сопоставительный анализ).
 4. Социально-историческая, социально-бытовая картина и исторический портрет.
 5. Пейзаж.
 6. Религиозная живопись.
 7. Фольклорный жанр.

ТЕМА 6. РУССКОЕ ИСКУССТВО РУБЕЖА XIX—XX веков

Основные проблемы

Искусство эпохи канунов в контексте истории и мирового художественного процесса. Стремительность эволюции и сложность стилистических исканий. Проблема временных границ искусства порубежного периода. Основные идеи и противоречия эпохи. Символизм. Стилистические искания эпохи модерн. Рост городов и строительный бум эры капитализма. Деятельность художественных объединений. Рост субъективизма в творчестве. Эволюция системы жанров на рубеже веков, взаимопроникновение жанровых форм, роль пейзажа, а затем натюрморта. Тенденции к монументальному и декоративному, поиск синтеза искусств. Утверж-

дение лирической концепции, отход от сюжетности к бессобытийным мотивам. Лозунг «искусство для искусства».

***Примерная тематика проблемных экскурсий,
аудиторных занятий, дискуссий***

1. Реализм в русском искусстве конца XIX — начала XX в.
2. Передвижничество. Рубежный период.
3. Проявление символизма на рубеже XIX—XX в.
4. Импрессионизм и пленэр в русской живописи. Конец XIX — начало XX в.

5. Творческая личность в русской и западноевропейской живописи конца XIX — начала XX в.
6. Прогностические тенденции в русском изобразительном искусстве.
7. Религиозные искания в творчестве русских художников Серебряного века.
8. Символизм в искусстве конца XIX — начала XX в.: Россия, Франция.
9. Образ женщины в русском искусстве конца XIX — начала XX в.

10. Земля и космос в творчестве русских художников Серебряного века.
11. Стил модерн как явление художественной культуры на рубеже XIX—XX вв.
12. Художественные объединения в конце XIX — начале XX в. Россия. Франция. Германия.
13. Искания в области скульптуры. Конец XIX — начало XX в.
14. Автопортрет в русском искусстве. Конец XIX — начало XX в.
15. Меценаты, маршаны и коллекционеры, их роль в художественной жизни рубежа XIX—XX вв.
16. Мастера искусства об искусстве: Винсент Ван-Гог, Поль оген, Поль Сезанн.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Общие труды по искусству Франции XIX века

1. *Божович В.И.* Традиции и взаимодействие искусств Франции конца XIX — начала XX века. М., 1987.
2. *Вентури Лионелло.* От Мане до Лотрека. М., 1957.
3. *Вентури Лионелло.* Художники нового времени. М., 1956.
4. Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1964. Т. 5.
5. *Геллер Каталин.* Французская живопись XIX века. Будапешт, 1988.

6. Западноевропейское искусство второй половины XIX века. М., 1975.
7. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Руэля. Документы. М., 1969.
8. Импрессионисты, их современники и соратники. М., 1976.
9. *Калитина Н.Н.* Французская пейзажная живопись 1870—1970. Л., 1976.
10. *Калитина Н.Н.* «Эпоха реализма» во французской живописи. Л., 1972.
11. *Калитина Н.Н.* Французский портрет XIX века. Л., 1985.
12. *Калитина Н.Н.* Французское изобразительное искусство конца XVIII—XX веков. Л., 1990.
13. Каталог выставки Москва—Париж 1900—1930 гг. М., 1981.
14. *Кожина Е.Ф.* Романтическая битва. Л., 1969.
15. *Кочик О.* Импрессионизм. Западноевропейское искусство второй половины XIX в. М., 1975.
16. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1967. Т. 4.
17. *Прокофьев В.Н.* Постимпрессионизм. М., 1973.
18. *Прокофьев В.Н.* Работы разных лет. М., 1985.
19. *Раздольская В.И.* Искусство Франции второй половины XIX века: Очерки теории и истории искусства. Л., 1981.
20. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980.
21. *Ревалд Джон.* История импрессионизма. Л.; М., 1959.
22. *Ревалд Джон.* Постимпрессионизм. Л.; М., 1962.
23. *Рейтсверд О.* Импрессионисты перед публикой и критикой. М., 1974.
24. *Тугендхольд Я.А.* Избранные статьи и очерки. М., 1987.
25. *Чегодаев А.Д.* Естественная история салонного искусства // Статьи об искусстве Франции, Англии, США XVIII—XX вв. М., 1938.
26. *Яворская Н.В., Терновец Б.* Художественная жизнь Франции второй половины XIX в. М., 1935.
27. *Яворская Н.В.* Пейзаж барбизонской школы живописи. М., 1962.
28. *Яворская Н.В.* Работы разных лет. О французском искусстве XIX—XX вв. М., 1987.

***Монографии о художниках,
их литературное наследие***

1. *Алпатов М.В.* Камиль Коро. М., 1984.
2. Бальзак об искусстве. М.; Л., 1941.

3. *Барская А.Г.* Поль Сезанн: Альбом. М., 1975.
4. *Богемская К.Г.* Клод Моне. М., 1984.
5. *Ван-Гог.* Письма / Вступ. статья Ю.Г. Кузнецова. М., 1966.
6. *Воллар А.* Сезанн. Л., 1934.
7. *Воллар А.* Ренуар / Пер. с фр. М., 1995.
8. *Гоген Поль.* Письма. Ноа—Ноа (Прежде и потом) / Вступ. статья А.С. Кантор-Гуковской. Л., 1972.
9. Гоген. Взгляд из России: Альбом-каталог. М., 1989.

10. *Дега Э.*: Альбом / Вступ. статья Б. Зернова. М., 1965.
11. *Дега Э.* Письма, воспоминания. М., 1971.
12. *Делакруа Э.* Мысли об искусстве. М., 1960.
13. *Делакруа Э.* Дневник. М., 1950.
14. *Денвир Б.* Импрессионизм: художники и картины / Пер. с нгл. М., 1994.
15. *Дмитриева Н.А.* Винсент Ван-Гог. М., 1980.
16. *Калитина Н.Н.* Оноре Домье. Л., 1952.
17. *Калитина Н.Н.* Поль Синьяк. М., 1976.
18. Камиль Коро. Художник, человек (документы, воспоминания). М., 1963.
19. *Кантор-Гуковская А.С.* Поль Гоген. Жизнь и творчество. М., 1965.
20. *Курбе Г.* Письма, документы, воспоминания современников. М., 1970.
21. *Линдсей Джек.* Поль Сезанн. Жизнь в искусстве. М., 1990.
22. *Мурина Е.Б.* Ван-Гог. М., 1978.
23. *Перрюшо А.* Поль Гоген. М., 1979.
24. *Перрюшо А.* Жизнь Ренуара. М., 1974.
25. *Перрюшо А.* Сезанн. М., 1967.

26. Писсарро Камиль: Письма, критика, воспоминания современников / Вступ. статья К.Г. Богемской. М., 1974.
27. *Рейтесверд О.* Клод Моне. М., 1965.
28. *Реуар Ж.* Огюст Ренуар. М., 1970.
29. *Роден Огюст.* Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль. СПб., 1914.
30. Роден Огюст. Сб. статей о творчестве. М., 1960.
31. *Ромм А.Г.* Огюст Роден. М., 1946.
32. *Сера Ж., Синьяк П.* Письма, дневники, литературное наследие, воспоминания современников / Вступ. ст. К.Г. Богемской. М., 1976.
33. *Чиликин А.М.* Огюст Роден. Л., 1970.
34. Ж.-Д. Энгр об искусстве. М., 1962.
35. *Яворская Н.В.* Сезанн. М., 1935.

**Литература о памятниках искусства
в собрании Эрмитажа**

1. Березина В.Н. Французская живопись первой половины и середины XIX века в Эрмитаже: Каталог. Л., 1983.
2. Березина В.Н. Государственный Эрмитаж. Французская живопись XIX века. От Давида до Фантен-Латура. Л., 1972.
3. Березина В.Н. Жан Огюст Доминик Энгр. Л., 1967.
4. Березина В.Н. Энгр. Портрет Н.Д. Гурьева. Л., 1960.
5. Березина В.Н. Французская живопись XIX века в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1980.
6. Изергина А.Н. Французская живопись в Эрмитаже (первая половина и середина XIX века): Очерк-путеводитель. Л., 1969.
7. Кожина Е. Картины Делакруа в Эрмитаже. Л., 1968.
8. Костеневич А.Г. Западноевропейская живопись XIX—XX вв. Л., 1974, 1978.
9. Костеневич А.Г. Французское искусство конца XIX — начала XX века. Л., 1984.
10. Морозов и Щукин — русские коллекционеры. От Моне до Пикассо. Германия, 1994.

Общие труды по русскому искусству XIX века

1. Алтатов М.В. Очерки по истории русского искусства: В 2 т. М., 1967.
2. Андронникова М. Об искусстве портрета. М., 1975.
3. Бенуа А.Н. История русской живописи XIX века. СПб., 1911.
4. Вагнер Г.К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX — начало XX в. М., 1993.
5. Верецагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве 60-х гг. XIX в. М., 1990.
6. Верецагина А.Г. Художник. Время. История: Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX в. Л., 1973.
7. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в.: идейные принципы, структурные особенности. М., 1982.
8. Дмитриева Н.А. Передвижники и импрессионисты. Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978.
9. Искусство романтической эпохи. М., 1969.
10. История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1960—1964. Т. 6008.
11. История русского искусства / Под ред. В.И. Плотникова. М., 1980.

12. История русского и советского искусства / Под ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979.
13. Коваленская Т.М. Русский реализм и проблема идеала. М., 1988.
14. Коросттин А.Ф. Русская литография XIX века. М., 1953.
15. Ляковская О.А. Пленэр в русской живописи XIX в. М., 1966.

16. Очерки по истории русского портрета первой половины XIX в. М.; 1963.
17. Очерки по русскому и советскому искусству. Л., 1962.
18. Плотников В.М. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX в. М., 1987.
19. Поспелов Г.П. Русский портретный рисунок XIX в. М., 1969.
20. Ракова М. Русская историческая живопись середины XIX в. М., 1979.
21. Русское искусство первой половины XIX в.: Очерки теории и истории искусства. М., 1975.
22. Русский портрет XVIII—XIX вв. в музеях РСФСР. М., 1976.
23. Русские художественные промыслы второй половины XIX — начала XX века / Под ред. Э.В. Померанцевой. М., 1965.
24. Савинов А.Н. Академия художеств. М.; Л., 1948.

25. Сарабьянов Д. П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973.
26. Сарабьянов Д. История русского искусства второй половины XIX в. М., 1989.
27. Типология русского реализма второй половины XIX в. М., 1990.
28. Турчин В.С. Портреты русских писателей в русской живописи XIX века. М., 1970.
29. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.
30. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX в. М., 1951.
31. Яковлева И.А. Александр Иванов. М., 2002.

Монографии

1. Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М., 1958.
2. Александрова А.Б. Василий Иванович Демут-Малиновский. Л., 1980.
3. Алпатов Н.В. А.А. Иванов. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1956.
4. Амишинская А.М. В.А. Тропинин. М., 1976.
5. Архангельская А.И. В.Г. Перов. М., 1950.

6. *Ацаркина Э.К.* К. Брюллов. Жизнь и творчество. М., 1963.
7. *Голубева Э.* Школа Венецианова. Массовая библиотека по искусству. Л., 1970.
8. *Железнова М.М.* А.В. Тыранов. Л., 1985.
9. *Загянская Г.А.* Пейзажи А. Иванова. М., 1976.
10. *Зоераф Н.Ю.* Николай Ге. М., 1974.
11. *Зонова З.Т.* Григорий Иванович Угрюмов. М., 1966.
12. *Канн П.Я.* Стрелка Васильевского острова. Л., 1973.
13. *Лебедев А.К.* Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. М., 1972.
14. *Лясковская О.А.* Илья Ефимович Репин. М., 1982.
15. *Мальцева Ф.С.* Федор Александрович Васильев. Серия «Русские живописцы XIX в.». Л., 1986.
16. *Манин В.С.* Куинджи. М., 1976.
17. *Михайлова К-В.* Григорий Сорока. Л., 1974.
18. *Молева Н.М. и Белютин Э.М.* П.П. Чистяков. Теоретик и педагог. М., 1953.
19. *Новоуспенский Н.Н.* Алексей Кондратьевич Саврасов. М., 1974.
20. *Петров В.Н.* Михаил Иванович Козловский. М., 1977.
21. *Петров В.Н.* Петр Карлович Клодт. Л., 1973.
22. *Ротач А.Л., Чеканова О.А.* Монферран. Л., 1979.
23. *Сарабьянов Д.В.* Павел Андреевич Федотов. М., 1969.
24. *Тарановская М.Н.* Карл Росси, Л., 1978.
25. *Турчин В.С.* Орест Кипренский. М., 1975.
26. *Федоров-Давыдов А.А.* И.И. Левитан. Жизнь и творчество. 1860—1900. М., 1976.
27. *Шмидт И.М.* Василий Иванович Демут-Малиновский. М., 1960.
28. *Шуйский В.К.* Андреян Захаров. Л., 1989.
29. *Шуйский В.К.* Винченцо Бренна. Л., 1986.
30. *Шуйский В.К.* Тома де Томон. Л., 1981.
31. *Яковлева Н.А.* Иван Николаевич Крамской. Л., 1987.

Документы, воспоминания, письма

1. *Батюшков К.Н.* Прогулка в Академию Художеств. Академия, 1934.
2. *Белинский В.Г.* Письма. М., 1955. Т. 2.
3. *Васильев Ф.* Письма и документы. М., 1937.
4. *Венецианов А.Г.* Статьи, письма, документы, современники о художнике. Л., 1980.

5. Герцен А.И. Об искусстве. М., 1954.
6. Гоголь И.В. Полное собрание сочинений. М., 1952. Т. 11.
7. Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973.
8. Идеи эстетического воспитания в философии и педагогике XVIII—XIX вв.: В 2 т. М., 1973.
9. Мастера искусств об искусстве. М., 1967. Т. 4.
10. Минченков Я.-Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1959.
11. Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования. СПб., 1834.
12. Репин И.Е. Далекое—близкое. М., 1964.
13. Эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. М., 1974.

*Литература по русскому искусству
рубежа XIX—XX веков*

1. Абрамова А. Жизнь художника Сергея Малютина. М., 1978.
2. Абрамцево. Л., 1988.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
4. Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 т. М., 1990.
5. Борисова Е., Стернин Г. Русский модерн: Альбом. М., 1990.
6. Борисовская И. Лев Бакст. М., 1979.
7. Боткина А.П. П. М. Третьяков. М., 1993.
8. Восток и русское искусство конца XIX — начала XX в.: Выставка. М., 1978.
9. Врубель М. Переписка. Воспоминания о художнике. М., 1976.
10. Головин А. Путь художника. Художник и время / Сост. М. Пожарская. М., 1990.
11. Гольинец Г.В. СВ. Малютин. Л., 1974.
12. Гольинец Г.В. Л. Бакст. М., 1978.
13. Грабарь Н.Э. В.А. Серов. Жизнь и творчество. М., 1914.
14. Дмитриева Н.А. Врубель. Л., 1985.
15. Дягилев С. Письма. В 2 т. М., 1982.
16. Исаченко В., Оль Г. Федор Лидваль. Л., 1987.
17. Кириллов В. Архитектура русского модерна: Опыт формологического анализа. М., 1979.
18. Кириченко Е.И. Ф. Шехтель. М., 1973.
19. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830—1910-х гг. М., 1978.
20. Коган Д. Мамонтовский кружок. М., 1970.
21. Коган Д. Врубель. М., 1980.

22. Константин Коровин вспоминает. М., 1970.
23. *Коровин К.* Путь художника. Художник и время / Сост. Гусарова. М., 1990.
24. *Кочик С.Я.* Живописная система Борисова-Мусатова. М., 1980.
25. *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве (Франция и Бельгия). М., 1994.
26. *Лапшин В.П.* Союз русских художников. Л., 1974.
27. *Лапшина И.П.* Мир искусства. М., 1977.
28. *Леняшин В.А.* Портретная живопись Серова 1900-х гг. Л., 1980.
29. Музей барона Штиглица. СПб., 1994.
30. *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX—начала XX в. М., 1991.
31. *Никонова ИМ.* В. Нестеров. М., 1962.
32. Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX в. М., 1964.
33. *Петров В.* Мир искусства. М., 1975.
34. *Пожарская М.* Русское театральное-декорационное искусство конца XIX—XX в. М., 1970.
35. *Пожарская М.* Русские сезоны в Париже. 1908—1929. М., 1988.

36. *Пружан И.* К. Сомов. М., 1972.
37. *Пружан И.* Л. Бакст. М., 1975.
38. Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX в. / Под ред. Н. Соколовой, В. Ванслова. М., 1972.
39. *Русакова А.* Борисов-Мусатов. Л., 1974.
40. *Русакова А.* Символизм в русской живописи. М., 1995.
41. *Сарабьянов Д.* История русского искусства конца XIX — начала XX в. М., 1993.
42. Символизм в России 1890—1930-х гг. Выставка. М., 1990.
43. *Сомов К.* Письма, дневники. М., 1979.
44. *Стернин Г.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX в. М., 1984.
45. *Суздалев П.И.* Коровин. М., 1952.
46. *Суздалев П.Н.* Врубель. Личность, мировоззрение, метод. М., 1984.
47. *Тарубукин Н.Н.* М.М. Врубель. М., 1974.
48. *Федоров-Давыдов А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX в. М., 1974.
49. *Федоров-Давыдов А.* И.И. Левитан. Жизнь и творчество. 1860—1900. М., 1976.

50. *Филиппов В.* Импрессионизм в русской живописи. М. 2003.
51. *Эткинд М.Г.* Бенуа и русская художественная культура
онца XIX — начала XX в. Л., 1989.

Искусство XX века
(зарубежное, отечественное)

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
ИЗУЧАЮЩЕМУ ИСКУССТВУ XX века

В курсе «Искусство XX века» параллельно и одновременно изучаются зарубежное и отечественное искусство (искусство России 1900—1917 гг. и советского периода), в том числе народов, объединившихся до 1991 года в СССР. Поэтому практические занятия на V курсе проводятся в Эрмитаже и в Русском музее. Работая с литературой советского периода, необходимо учитывать и корректировать исторический и идеологический контекст и помнить о положении и возможностях официальных критиков и печатавшихся искусствоведов в государстве тоталитарного режима. Подобная ситуация в искусствоведении отражала реальное расслоение художественного процесса на официальное и неофициальное искусство (андеграунд), «реалистическое» и «формалистическое».

Помимо музейных занятий в учебную программу включены обсуждение выставки (групповой, тематической или персональной), дискуссия в мастерской художника (живописца, графика, скульптора или прикладника) и заключительный итоговый семинар, на котором студентам предлагается обсудить те темы и вопросы, которые не могли быть затронуты в работе на выставках и в музеях, но необходимы для формирования у студентов более целостного представления о развитии искусства в XX веке.

На практических занятиях студент V курса должен усовершенствовать свои навыки свободного ведения диалога и дискуссии, умение высказать свое суждение «критика», не «оглядываясь» на авторитеты профессионалов.

Многообразие предлагаемых форм работы на практических занятиях по истории искусств требует от студентов не только высокой организованности, но и большой самоподготовки, особенно по разделам теории и художественной критики (такая литература включена в рекомендуемый список).

На практические занятия по истории искусств на V курсе в учебном плане отводится около 14 часов:

- экспозиция Эрмитажа (или временная выставка) — 6 ч;
- экспозиция ГРМ (или временная выставка в корпусе Бернау) — 4 ч;
- выставка (в одном из выставочных залов и художественных галерей Петербурга) или мастерская художника — 2 (4 ч);
- заключительный семинар в аудитории — 2 ч.

Тематический план практических и семинарских занятий включает пять разделов:

Изобразительное искусство стран Европы и Америки XX в.:

1. Крупнейшие мастера в европейской живописи XX в.: А. Матисс, П. Пикассо, П. Боннар.
2. Скульптура XX в.: Франция и Италия. Искусство России начала XX в.
3. Авангард 1910-х годов. Путь к беспредметному: В. Кандинский, К- Малевич, П. Филонов.
4. Художественные группировки 1910—1920-х годов: «Бубновый валет», «Голубая роза» и др. Монографии по выбору.
5. Искусство советского периода 1930—1990-х годов:

- выставка с обсуждением;
- мастерская художника (с беседой).

На заключительное семинарское занятие (аудиторное) выносятся следующие темы:

1. Выдающиеся мастера искусства народов СССР.
2. Художники русского зарубежья.
3. Искусство книжной графики.
4. Проблемы и тенденции в современном декоративно-прикладном искусстве.
5. Архитектура XX в.: основные этапы, школы, мастера.
6. Монументальное искусство (живопись, скульптура) XX в.
7. Авангард и народное искусство
8. Сезанн и русский авангард.
9. Переживание кубизма в искусстве начала XX в.
10. Коллекции С. Щукина и М. Морозова.
11. Мастера искусства об искусстве (А. Матисс, П. Пикассо, А. Бурдель, К- Петров-Водкин, В. Фаворский и др.).

По сравнению с I—IV курсами задание студенту V курса во время его самостоятельной подготовки к выступлению в музее или на семинаре усложняется. Ему предлагается выбрать для анализа не одно произведение, а группу работ, характеризуя период в творчестве одного мастера, одно какое-либо направление или художественную группировку или выявляя логику или противоречия эволюции опять же одного художника на примере

произведений, относящихся к разным периодам его творческого пути.

В зависимости от места проведения занятий студенту предлагается выбрать соответствующий ракурс (вариант) подачи материала по предлагаемым опорным вопросам. Так, например, выбран вопрос по объединению «Бубновый валет». Тогда на семинарском занятии в аудитории уместно будет остановиться подробнее на истории этой группировки: времени ее образования, этапах развития, основных выставках, теоретических выступлениях и высказываниях ее лидеров, дальнейших путях и судьбах отдельных членов этого художественного объединения. В музее на постоянной экспозиции удобно рассмотреть творчество художников «Бубнового валаета» в сравнении, раскрыв индивидуальность манеры каждого из ее членов. А если занятие будет проводиться на ретроспективной персональной выставке одного из художников названной группы, то студенту предоставляется возможность на частном примере, учитывая своеобразие индивидуального пути и оригинальность поиска мастера, на основе его творческого портрета раскрыть и выявить общие закономерности и особенности художественного направления.

Готовясь к выступлению на семинаре, студент может воскресить в памяти выставки и отдельные произведения, относящиеся к искусству XX века, которые привозились в Петербург за последние годы из крупнейших музеев мира (картины Ван-Гога «Портрет почтальона Рулена», А. Матисса «Чай», триптих «Отплытие», М. Бекмана «Три студии к распятию» Ф. Бэкона, «Ганцовщица» К- ван Донгена, три картины абстрактного экспрессионизма из Музея современного искусства в Нью-Йорке, работы современников, итальянских скульпторов, выставки «Сезанн и русский авангард начала XX века» и многое другое).

Это задание служит студенту стимулом в течение 5 лет регулярно посещать временные выставки, знакомящие нас с достижениями искусства XX столетия.

**ТЕМА 1. КРУПНЕЙШИЕ МАСТЕРА
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XX века
(А. МАТИСС, П. ПИКАССО, П. БОННАР)**

Основные проблемы

Отношение к классическому наследию. Мистицизм и отношение к вере (религии). Отказ от теории отражения в эстетике. Замена изображения видимого мира символами и знаками.

Субъективизм выражения воли художника. Идеалистические школы современной буржуазной философии и их связь с искусством. Отказ от идеализации. Культ безобразного. Новаторские поиски в области формы. Стремление преодолеть эмпиризм и созерцательность импрессионизма в творчестве художников, условно объединяемых понятием постимпрессионизма. В их новаторстве — истоки экспрессионизма, кубизма, абстракционизма, а также декоративности, концепционности и ряда других тенденций в искусстве XX века.

Рекомендуемые темы и произведения для подготовки к выступлению в Эрмитаже

Занятие 1

1. «Пуантилизм» — «научный импрессионизм», неоимпрессионизм Ж.-Сера и П. Синьяка. Условность художественных приемов. Стремление к конструктивной целостности картины.

Поль Синьяк. «Гавань в Марселе», 1906 г.

2. Символизм в искусстве конца XIX — начала XX в.

Поль Гоген (повторение). «Идол», 1898 г.; «Три таитянские женщины на желтом фоне», 1899 г.; «Подсолнечники», 1901 г. Поиск эстетического идеала. Символизм. Декоративно-плоскостное построение изображения. Чистый цвет, линейная выразительность.

Символизм в раннем творчестве П. Пикассо (см. также занятие 3).

Группа «Наби». Стиль модерн в живописи. Тяготение станковой картины к декоративному панно — одна из тенденций в живописи начала XX в. Мир интимного.

Жан Эдуард Вюйар. «В комнате», 1893 г.

3. Пьер Боннар. «За забором», 1895 г.; «Пейзаж в Дофине», 1905 г.; «Пейзаж с товарным поездом», 1909 г.; «Начало весны» («Маленькие фавны»), 1909 г.; «Средиземное море», панно, 1911 г.; «Утро в Париже», 1911 г.; «Вечер в Париже», 1911 г.

4. Морис Дени. «Мать и дитя», 1890-е годы; «Посещение Марией Елизаветы», 1894 г.; «Марфа и Мария», 1896 г.; «Весенний пейзаж с фигурами» («Священная роща»), 1897 г.; «Вакх и Ариадна», 1907 г.; «История Психеи» (11 панно), 1908—1909 гг.

Занятие 2

1. Истоки экспрессионизма в искусстве XX в. Освобождение цвета, выразительность деформации.

Винсент Ван-Гог (повторение). Поиск повышенной выразительности напряженной и трагичной экспрессии образов через цветовую квинтэссенцию природы. «Арльские дамы», 1888 г.; «Куст», 1889 г.; «Хижины», 1890 г.

Фовизм (группа «диких»). Программное утверждение принципа субъективизма в искусстве. Тенденция к декоративности, решение колористических проблем.

2. Анри Матисс. Декоративная красочность, плоскостность трактовки формы, ритмическая организация композиции и линий. Коллаж. Декупажи.

Ряд натюрмортов: «Подсолнечники в вазе», 1898 г.; «Букет» («Ваза с двумя ручками»), 1907 г.; «Фрукты, цветы, панно "Танец"» 1909 г.; «Севильский натюрморт» («Розовая комната»), 1911 г.; «Ваза с ирисами», 1912 г.; «Букет цветов на веранде», 1913 г. Постановка задачи. Формирование стиля.

Развитие «возможности выражения вне пределов копирования».

«Красная комната» («Десерт. Гармония в красном»), 1908 г.; «Игры в шары», 1908 г.; «Танец», 1910 г.; «Семейный портрет», 1911 г.

3. Морис Вламинк. Сравнение произведений разных периодов.

«Вид на Сену», 1905—1906 гг.; «Городок на берегу озера», 1907 г.; «Пейзаж с домом на холме», 1920-е годы.

4. Альбер Марке — пейзажист. Поиск синтетического образа природы. Колористические достижения.

«Гавань в Ментоне», 1905 г.; «Набережная Лувра и Новый мост в Париже», 1906 г.; «Вид на Сену и памятник Генриху IV» 1907 г.; «Марина» («Неаполь»), 1909 г.; «Гамбургский порт», 1909 г.; «Дождливый день в Париже» («Собор Парижской Богоматери»), 1910 г.; «Площадь Св. Троицы в Париже», 1911 г.

5. Василий Кандинский — один из основоположников и теоретик абстракционизма. Стилистическая эволюция (от импрессионизма и постимпрессионизма, через фовизм и экспрессионизм к живописному абстракционизму). Работы эрмитажной коллекции и собрание ГРМ.

«Зимний пейзаж», 1909 г.; «Пейзаж», 1913 г.; «Эскиз к композиции № 5», 1911 г.; «Композиция № 6», 1913 г.

На примере представленных картин студенту предлагается проанализировать метод работы художника: от этюда с натуры к фантазии-представлению и далее к абстрактной композиции — так называемые «импрессии», «импровизации», «композиции».

Коллекция ГРМ: «Композиция № 7» и др.

Цвет как независимая духовная субстанция, способная существовать вне всякой формы.

Занятие 3

1. Формирование аналитического метода в искусстве XX в. Влияние живописных открытий Поля Сезанна на искусство XX в. (повторение). Художественная система Сезанна. Поиск объективных закономерностей в изображении реального мира и субъективный характер его отражения. Синтез формы и цвета, особенности композиционных приемов. Поздние работы — портреты, натюрморты, пейзажи в собрании Эрмитажа: «Курильщик», 1895 г.; «Натюрморт с драпировкой», 1899 г.; «Большая сосна близ Экса», конец 1990-х годов; «Гора Св. Виктории», 1900 г.; «Голубой пейзаж», 1903 г. Кубизм. От геометризации к беспредметному.

П. Пикассо, Жорж Брак и Фернан Леже — основоположники кубизма.

2. Пабло Пикассо. Многоликость крупнейшего мастера в искусстве XX в. Эволюция творчества. Неполнота эрмитажного собрания его произведений.

«Голубой» и «розовый» периоды. «Любительница абсента», 1901 г.; «Свидание», 1902 г.; «Портрет Солера», 1903 г.; «Мальчик с собакой», 1905 г.

Анализ произведений кубистического периода в творчестве Пикассо (по выбору студента).

«Стеклянная посуда», 1907 г.; «Танец с покрывалами», 1907 г.; «Композиция с черепом», 1907 г.; «Женщина с веером» («После бала»), 1908 г.; «Фермерша», 1908 г.; «Женщина с мандолиной», 1909 г.; «Фабрика в селении Хорта де Эбро», 1909 г.; «Молодая дама», 1909 г.; «Харчевня» («Окорок»), 1912 г.; «Музыкальные инструменты», 1912 г.; «Кларнет и скрипка», 1913 г.; «Скрипка и гитара», 1913 г.

3. Андре Дерен. Кубистические и неоклассические тенденции в поздних работах.

«Порт в Гавре», 1905—1906 гг. (фовистский период); «Глиняный кувшин, белая салфетка и фрукты», 1912 г.; «Девушка в черном», 1914 г.

4. Пуризм — направление в живописи, связанное с конструктивизмом в архитектуре (Ле Корбюзье).

Амеде Озанфан. «Натюрморт. Посуда», 1919 г.

Фернан Леже. «Композиция 2», 1924 г.

ТЕМА 2. СКУЛЬПТУРА XX ВЕКА

1. Французская скульптура XX в. в Эрмитаже.

Огюст Роден. «Поэт и муза», мрамор, 1905 г.; «Амур и Психея», мрамор, 1905 г.; «Ромео и Джульетта», мрамор, 1905 г.; «Портрет японской танцовщицы Ханako», гипс, 1908 г.

Аристид Майоль. Классические черты. Монументальные искания. Пластическая завершенность формы в эрмитажных этюдах обнаженной женской фигуры.

Анри Матисс. Этюды женской фигуры.

Эмиль-Антуан Бурдель. Поиск идеала возвышенной героической личности. Широкий диапазон традиций. Монументальность формы. Жанр портрета. «Портрет художника Энгра», 1908 г.; «Бетховен. Трагическая маска», 1908 г.; «Красноречие. Этюд головы», 1917 г.

2. Скульптура Италии XX в. в коллекции Эрмитажа.

Франческо Мессина. «Портрет Сальватора Квазимодо», бронза, 1938 г.; «Бианка», терракота с раскрас, 1938—1978 гг.; «Мария Лаура», бронза, 1946 г.; «Беатриче», бронза, 1959 г.

Аугусто Мурер. «Мальчик с рыбой», бронза; «Арлекин», дерево, 1979 г.; «Фавн с флейтой», бронза, 1980 г.

Джакомо Манцу. Рельефы к «Вратам смерти»; «Художник и модель», 1958 г.; «Сидящая Тебе», бронза, 1983 г.; «Портрет Тебе», бронза, 1985 г.

Венанцо Крочетти. «Пожар», бронза, 1944 г.; «Материнство», бронза, 1956 г.; «Девушка, смотрящая на луну», бронза, 1960 г.; «Модель для врат собора Св. Петра», рельеф, бронза, 1960 г.; «Затмение и трагедия», рельеф, бронза, 1975 г.; «Голова танцовщицы», бронза, 1975 г.; «Академия» («Художник и модель»), бронза, 1983 г.; «Давид» графика.

ТЕМА 3. ИСКУССТВО РОССИИ В 1900—1920-е годы

Основные проблемы

Сложность художественного процесса (позднее творчество И.Е. Репина и стилистические искания В. А. Серова, позднее передвижничество и новейшие устремления авангарда). Контраст традиционного и новаторского (эстетика «Мира искусства» и революционного авангарда). Одновременное сосуществование в искусстве так называемого фигуративного и беспредметного изображения. Центральная проблема «классического» авангардизма — пластический эквивалент. Поиски нового революционного искусства.

Живописно-пластический реализм 1920-х годов. Многообразие творческих индивидуальностей в искусстве 1920-х — первой половины 1930-х годов.

Опорные вопросы к занятиям по русскому (советскому) искусству

1. Художественные группировки: «Мир искусства», «Голубая роза», «Четыре искусства», «Бубновый валет», «ОСТ», «АХР», «Группа тринадцать».

2. Творческий путь Казимира Малевича. Супрематизм.

3. В.В. Кандинский. Этапы творчества и путь в беспредметное. Концепция абстрактного выражения «чистой» духовности.

4. П.Д. Филонов. Творческая судьба. Ученики П.Д. Филонова. Метод. Цель: постичь метафизику Вселенной средствами живописи, кристаллообразные элементы которой представляют собой первоэлементы мироздания.

Студент по желанию может выбрать кого-либо другого из художников русского авангарда — В. Татлина, М. Ларионова, Н. Гончарову, М. Матюшина, О. Розанову, А. Экстер, Л. Попову, Н. Удальцову и др.

5. УНОВИС (Витебск) — ИНХУК (ГИНХУК) в Петербурге (работа в институте и педагогическая система К. Малевича, В. Кандинского, Н. Пунина, В. Мансурова).

6. Скульптура 1900—1920-х годов (П. Трубецкой, А. Голубкина, С. Коненков, С. Эрзя, А. Матвеев, Б. Королев, Н. Андреев).

7. Театрально-декорационное искусство 1900—1920-х годов (А. Головин, В. Серов, С. Судейкин и др.).

Основываясь на постоянной экспозиции Русского музея и, по возможности, привлекая материалы временных выставок, студент готовит выступление об одном из следующих мастеров (самостоятельно сформулировав основную проблему их творчества):

Б.М. Кустодиев. Проблема народной жизни и национального характера.

К.С. Петров-Водкин. Теория и творчество.

В.А. Фаворский и его школа.

П.Д. Корин. Творческий путь. Портреты.

Скульптор А.Т. Матвеев.

(Или по выбору: М.В. Нестеров, Н.К. Рерих, Л.С. Бакст, Б. Григорьев, З. Серебрякова, М. Шагал, П. Кузнецов, И. Машков, Р. Фальк, А. Лентулов, П. Кончаловский, А. Осмеркин, А. Древин, Н. Чернышев, И. Грабарь, А. Куприн, А. Волков, А. Шевченко, А. Родченко, А. Тышлер, А. Дейнека, С. Герасимов, С. Коненков и др.)

ТЕМА 4. ИСКУССТВО СССР В 1930—1990-е годы

Основные проблемы

Искусство и власть. Идеологизация и политизация творчества и художественной жизни. Оптимизм искусства, зовущего к ком-

мунизму. Борьба за единство творческого метода. Неприятие инакомыслия и борьба с формализмом в искусстве.

1. Понятие соцреализма в искусстве.
2. Миф и реальность в советском искусстве.
3. Проблема героя и нового человека в советском искусстве.
4. «Рабочий и колхозница» В.И. Мухиной, 1937 г. и «Герника» П. Пикассо, 1937 г. Сопоставление.

5. Выдающиеся мастера искусства советских республик: М. Сарьян, М. Аветисян, Н. Пиросманишвили, Л. Гудиашвили, Т. Залькалн, М. Чюрленис, С. Чуйков, Т. Яблонская и др. (по выбору студента).

6. Искусство «андеграунда».

— художники русского зарубежья (Э. Неизвестный, М. Шемякин и др.);

— послевоенный «авангард». Социальная жизнь и творческая судьба (ознакомиться с творчеством следующих художников: В. Стерлигов, Т. Глебова, П. Кондратьев, А. Лепорская, Л. Юдин, В. Сидур, представители так называемой «Газа-Невской культуры» — В. Шагин, Г. Устюгов, А. Белкин, группа «Митьки» и др.).

Студенту предлагается также ознакомиться монографически с творчеством В. Лебедева, А. Пахомова, А. Самохвалова, К. Рудакова, Ю. Пименова, Г. Верейского, А. Фонвизина, В. Конашевича, В. Курдова, А. Пластова, А. Герасимова, С. Вирсаладзе, В. Попкова, Д. Жилинского, В. Крестовского, Викт. Иванова, Г. Нисского, Е. Кибрика, М. К. Аникушина, Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльникова, Ю.М. Непринцева, В.М. Орешникова, Т. Салахова, Ф.П. Решетникова, А. Тюленева, А. Зверькова, З. Аршакуни, К. Гущина, В. Поваровой, А. Зайцева, Г. Зубкова, М. Цэруша, Л. Сморгона, Д. Каминкера и многих других современных художников.

Опорные темы к семинарскому занятию: «Архитектура XX века»

1. Особняк Рябушинского Ф. Шехтеля.
2. Дом К.С. Мельникова в Кривоарбатском переулке в Москве.
3. Павильон «Махорка» К.С. Мельникова.
4. Библиотека А. Аалто в Выборге.
5. Павильон «Эспри нуво» Ле Корбюзье («пуризм» в живописи, стиль «ардеко» в декоративно-прикладном искусстве).
6. Павильон в Барселоне Мис ван дер Роэ.
7. «Дом над водопадом» Ф.-Л. Райта.
8. Капелла Роншан Ле Корбюзье.
9. Баухауз в Дессау В. Гроппиуса.

10. Принципы «современной архитектуры» (по книге З. Гидиона).
11. Язык архитектуры постмодернизма (по книгам У. Дженкса).
12. Площадь Италии Ч. Мура.

**Опорные темы к семинарскому занятию:
«Искусство книжной графики»**

1. Искусство книжной графики на рубеже XIX—XX вв. (О. Бердслей, А. Бенуа, И. Билибин, М. Добужинский и др.).
2. Книги футуристов (К- Малевич, П. Филонов, О. Розанова и др.).
3. Школа книжной графики В. Фаворского.
4. Иллюстраторы детской книги (В. Конашевич, Ю. Васнецов, В. Чарушин, В. Лебедев, братья Траугот и др.).
5. Выдающиеся произведения советских графиков в области иллюстрации литературной классики.
6. Современные художники, работающие в жанре авторской книги (Ю. Люкшин, М. Карасик, М. Спивак, художники группы «Митьки» и др.).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Общие труды

1. Авангард, остановленный на бегу / Авт. ст. Е.Ф. Ковтун. Л., 1989.
2. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
3. *Батракова СП.* Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX в.: Автореф. дис. ... канд. искусств, наук. М., 1993.
4. *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн. М., 1990.
5. *Бринкман А.Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. М., 1935.
6. *Валериус С.* Прогрессивная скульптура XX века. М., 1973.
7. *Ванслов В.В.* О реализме социалистической эпохи. М., 1982.
8. В защиту искусства. Марксистская традиция критики декадентства, натурализма и модернизма. М., 1978.
9. Всеобщая история искусств. Искусство XX века. М., 1965. Т. 6.
10. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». М.; Л., 1940.

11. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968, 1986.
12. *Герман М.Ю.* Парижская школа. М., 2003.
13. *Гидони Г.И.* Искусство света и цвета. Л., 1930.
14. *Глез А., Метценже Ж.* О кубизме. М., 1913.
15. *Голомиток И.* Искусство авангарда в портретах его представителей. М., 2004.
16. *Горяинов В.В.* Современное искусство Италии. М., 1967.
17. *Гусарова А.* Мир искусства. Л., 1972.
18. *Давыдов Ю.Н.* Эстетика нигилизма («Новые левые»). М., 1975.
19. *Дейблер Т., Глез А.* В борьбе за новое искусство. Пг., 1923.
20. *Дьяконицын Л.Ф.* Сущность модернизма. Л., 1975.
21. Живопись 1920—1930-х гг. ГРМ: Каталог. М., 1988.
22. *Зингер Л.С.* Очерки теории и истории портрета. М., 1986.
23. *Калитина Н.* Французская пейзажная живопись. Л., 1972.
24. *Кантор А.И.* Изобразительное искусство XX века. М., 1988.
25. *Кеменов В.С.* Против абстракционизма — в спорах о реализме: Сб. статей. Л., 1969.
26. *Князева В.П.* АХРР. Л., 1967.
27. *Ковтун Е.Ф.* Как смотреть картину (язык живописи). Л., 1960.
28. *Ковтун Е.Ф.* Русская футуристическая книга. М., 1989.
29. *Костин В.И.* ОСТ. М., 1976.

30. *Крючкова В.А.* Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. М., 1985.
31. *Лапшин В.П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983.
32. *Леняшин В.А.* Художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. Л., 1985.
33. *Лифшиц М.А., Рейнгардт Л.Я.* Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. М., 1968.
34. *Лифшиц М.А.* Искусство и современный мир. М., 1978.
35. *Лобанов В.М.* Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930.
36. *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 1920-х годов. М., 1975.
37. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914.
38. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1979.
39. Молодые художники Российской Федерации / Авт. вст. ст. В.А. Леняшин. Л., 1978.
40. Молодые советские художники / Авт.-сост. М. Т. Кузьмина М., 1979.

41. Молодые советские художники / Авт.-сост. В. П. Сысоев. М., 1982.
42. *Морозов А.И.* Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960—1980-х гг. Альтернативы творческого процесса в художественной критике: Автореф. дис. ... канд. искусств, наук. М., 1988.
43. Москва—Париж. 1900—1930: Каталог выставки. М., 1981.
44. *Мочалов Л.* Пространство мира и пространство картины. М., 1983.
45. *Недошивин Г.А.* Современное западное искусство. Критика. М., 1972.
46. Неизвестный русский авангард. М., 1992.
47. *Никулина О.Р.* Природа глазами художника. М., 1982.
48. *Новиков Ю.В.* От самодеятельности до городского изобразительного фольклора // Нева. 1990. № 4.
49. Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX в.: Сб. статей. М., 1984.
50. *Пастернак Я-П.* Поэтика пластического изображения. СПб., 1991.
51. *Пиралишвилли О.* Критерии завершенности в искусстве и проблемы «NON—FINITO». Тбилиси, 1973.
52. *Полевой В.М.* Искусство XX века (1901 —1945). Сер. «Малая история искусств». М., 1991.
53. *Полевой В.М.* XX век: изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М., 1989.
54. *Полякова Н.И.* Скульптура и пространство. М., 1982.
55. *Поспелов Г.Г.* «Бубновый валет»: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.
56. Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени: Сборник. М., 1983.
57. *Пунин Н.Н.* Новейшие течения в русском искусстве. Л., 1927 — 1928. Т. 1—2.
58. *Пунин Н.Н.* Русское и советское искусство. Избранные труды. М., 1976.
59. Пути и перепутья: Материалы и исследования по советскому искусству 1920—1930-х гг. М., 1991.
60. *Радлов Н.Э.* О футуризме. Пг., 1923.
61. *Сарычев В.А.* Эстетика русского модернизма: проблема «жизнетворчества». Воронеж, 1991.
62. *Северихин, Лейкинд.* Золотой век художественных объединений в России и СССР: Справочник. СПб., 1992.

63. Семенова Т.В. Экспрессионизм и современное искусство авангарда. М., 1983.
64. Сидоров А.А. Избранные труды, Л., 1985.
65. Советское искусство 1960—1980-х гг., проблемы, задачи, поиски. М, 1988.
66. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900—1910 гг. М., 1988.
67. Сысоев Б.П. Искусство молодых. М., 1980.
68. Тугендхольд Я. Художественная культура Запада. М.; Л., 1928.
69. Тугендхольд Я. Живопись и зритель. М., 1928.
70. Тугендхольд Я. Искусство октябрьской эпохи. Л., 1930.
71. Фальк Р. Беседы об искусстве. Письма. М., 1981.
72. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929.
73. Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж. М., 1958.
74. Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство: Статьи и очерки. М., 1975.
75. Чегодаев А.Д. Искусство США. М., 1975.
76. Чегодаев А.Д. Страницы истории советской живописи и графики. М., 1984.
77. Шевченко А. Принципы кубизма. М., 1913.
78. Шевченко А. Неопримитивизм. Теория. М., 1913.
79. Шевченко А. Сб. материалов. М., 1980.
80. Шепелис Л. От жизни — в ничто. Модернизм — что это такое? / Пер. с литов. М., 1972.
81. Экспрессионизм: Сб. статей / Под ред. Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова. Пг.; М., 1923.
82. Экспрессионизм: Сб. статей. М., 1966.
83. Эфрос А. Избранные историко-художественные статьи. М., 1979.
84. Яворская Н.В. Современная французская живопись: Очерки. М., 1977.

Художники об искусстве и о себе

1. Азгур З.И. То, что помнится... М., 1984.
2. Амашукели З.Д. Шестое чувство. М., 1981.
3. Богородский Ф.С. Воспоминания художника. М., 1959.
4. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуристов. Письма, стихи. СПб., 1994.
5. Валери П. Об искусстве: Сб. / Пер. с фр. М., 1993.

6. Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. М., 1993.
7. Голубкина А. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1960.
8. Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М.; Л., 1937.
9. Грундиц Г. Между карнавалом и великим постом. М., 1963.
10. Грос Г. Мысли и творчество. М., 1975.
11. Дейнека А.А. Жизнь, искусство, время. Литературно-художественное наследие. Л., 1974.
12. Ефимов В.Е. Ровесник века. Воспоминания. М., 1987.
13. Кандинский В. О духовном в искусстве. Живопись. Л., 1989.
14. Кабаков И. 60-е годы // Вопросы искусствознания. 1994. № 2—3.
15. Кардовский Д.Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960.
16. Кибрик Е.А. Работа и мысли художника / Вст. ст. В. Кеменова. М., 1984.
17. Комарденков В. Дни минувшие. М., 1972.
18. Коненков С.Т. Мой век. М., 1971.
19. Коненков С.Т. Земля и люди. М., 1979.
20. Корин П.Д. Письма из Италии. М., 1981.
21. Корин П.Д. Об искусстве: Статьи, письма, воспоминания о художнике. М., 1988.
22. Крылов Н.П. Художник и педагог. М., 1960.
23. Кустодиев Б.М. Письма, статьи, заметки, интервью, воспоминания о художнике. Л., 1967.
24. Ларионов М., Гончарова Н., Шевченко Ал. Об искусстве. Л., 1989.
25. Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. Немчиновка, 1919.
26. Малевич К. От Сезанна до супрематизма: Критический очерк. Б/м, б/г.
27. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. 3-е изд. М., 1916.
28. Маринетти Ф.-Т. Футуризм. СПб., 1914.
29. Мастера искусств об искусстве. М., 1969. Т. 6.
30. Милашевский В.А. Вчера, позавчера... М., 1989.
31. Мухина В.И. Французская скульптура // Творчество. 1967. № 8.
32. Нестеров М.В. Воспоминания / Под ред. А. Русаковой. М., 1985.
33. Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959.
34. Нестеров М.В. Из писем, Л., 1968.

35. *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки. М., 1974.
36. *Осьмеркин А.* Размышления об искусстве. Письма, критика, воспоминания современников. М., 1981.
37. *Павлов И.Н.* Жизнь русского гравера. М., 1963.
38. *Пастернак Л.О.* Записки разных лет. М., 1975.
39. *Пахомов А.Ф.* Про свою работу. Л., 1971.
40. *Петров-Водкин К.* Письма. Статьи / Сост. Е. Селезарова. М., 1991.
41. *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970.
42. *Прахов Н.* Страницы прошлого: Очерки. Киев, 1968.
43. *Пророков Б.И.* О времени и о себе. М., 1979.
44. *Редько К.И.* Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 1974.
45. *Рождественский В.В.* Записки художника. М., 1963.
46. *Рылов А.А.* Воспоминания, Л., 1960.
47. *Сарьян М.С.* Из моей жизни. М., 1970. 4-е изд. М., 1990.
48. *Самохвалов А.* Мой творческий путь. Л., 1977.
49. *Сараева-Бондарь А.М.* Радуга памяти: воспоминания, Л., 1988.
50. *Серов В.* Воспоминания, документы, письма / Ред. Зильберштейн. М., 1971. Т. 1—2.
51. *Ульянов Н.* Мои встречи. М., 1959.
52. *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986.
53. *Фаворский В.А.* О рисунке, о композиции. Фрунзе, 1966.
54. Числа. Современные художники о свете, пространстве и времени в искусстве. Иерусалим, 1994.
55. *Чуковский К.И.* Дневники, 1901 — 1929. М., 1991.
56. *Чуйков С.А.* Заметки художника. М., 1967.

Персоналия: монографии, каталоги, статьи

1. *Аксеенко М.Б.* Морис Деи о «Помоне» и «Флоре» А. Майоля // Советская скульптура. 1979/1980. М., 1981.
2. *Аксеенко М.Б.* Монументальный ансамбль М. Дени и А. Майоля в московском особняке И.А. Морозова // Советское искусствознание. М., 1991. Вып. 27.
3. *Алпатов М.В.* Матисс. М., 1969.
4. *Андреенков В.* Новая пластика Мондриана // Юный художник. 1991.
5. Арагон Луи. Анри Матисс. Роман. М., 1977—1978. Т. 1—2.

6. *Бабин А.А.* Натюрморт в произведениях Пабло Пикассо 1900-х гг. // *Вещь в искусстве: Материалы научн. конференции.* М., 1986.
7. *Башинская И.А.* В.И. Мухина. Л., 1987.
8. *Бенуа А.* Морис Дени // *Мир искусства.* 1901. № 7.
9. *Боровский А.* Мистерия цвета. Живопись Игоря Иванова: Проспект выставки. Л., 1988.
10. *Бусев М.* Позднее творчество Пикассо: от диалога с наследством к новому живописному языку // *Искусство.* 1989. № 9.
11. *Бенедиктова Е.А.* Модильяни / Пер. с англ. СПб., 1994.
12. *Верижникова Т.Ф.* Искусство Генри Мура и рождение новой пластики // *Искусство.* 1989. № 4.
13. *Гароди Р.* О реализме без берегов: Пикассо, Сен-Джон, Кафка / Пер. с фр. М., 1966.
14. *Герман М.Ю.* Модернизм. СПб., 2004.
15. *Георгиевская Е.Б.* Натюрморт «Раковина на черном мраморе» Анри Матисса // *Этюды о картинах.* М., 1986.
16. *Гришина Е.В.* П.А. Шиллинговский. Л., 1980.
17. Группа «Митьки» // *Декоративное искусство СССР.* 1989. №2.
18. *Гусев В.А.* А. Мьельников. М., 1989.
19. *Дедюхин В.А.* Краски Прислонихи (очерк о художнике А. Платове). Саратов, 1970.
20. *Дмитриева Н.А.* Пикассо. М., 1971.
21. *Докучаева В.Н.* Б. Кустодиев. Жизнь в творчестве. М., 1991.
22. *Елагин Е.* Пикассо и Брак // *Декоративное искусство СССР.* 1990. № 4.
23. *Жилинский Д.Д.* Каталог. М., 1984.
24. *Жиркова Г.П.* Серия панно М. Дени «История Психеи». Проблемы интерпретации литературных образов в изобразительном искусстве: Сб. по учебно-методическим вопросам. Л., 1989.
25. *Жегин Л.* Встречи с А.Т. Матвеевым // *Панорама искусств*'78. М., 1979.
26. *Замошкин И.А.* М.К. Аникушин. Л., 1979.
27. *Зингер Л.С.* А. Самохвалов. М., 1982.
28. Виктор Иванов: Каталог. М., 1985.
29. *Каганович А.Л.* А.А. Мьельников. Л., 1980.
30. *Калитина Н.* Вырезные гуаши А. Матисса // *Встречи с искусством Франции.* Л.; М., 1963.
31. *Каменский А.А.* Вернисажи. О Матвееве: впечатление, символ, идеал. М., 1974.

32. *Вас. Кандинский* / Сост. Г. Невзорова. ГРМ. Л., 1989.
33. *Капранова С.Г.* Новое о Кустодиеве. М., 1979.
34. *Кац О.Н.* Система формообразования в русской художественной культуре первой трети XX в.: Автореф. дис. ... канд. искусств, наук. СПб., 1993.
35. *Киселев М.Ф.* Г. Нисский. М., 1972.
36. *Климов Р.Б.* «Ганец» и «Музыка» А. Матисса: концепция и место в художественном процессе // Советское искусствознание: искусство XX в. 1989. Вып. 25.
37. *Ковтун Е.Ф.* Вл. Вас. Стерлигов. Каталог. Л., 1986; Л., 1987.
38. *Колпинская Е.М.* Пейзажи Армении М. Сарьяна. М., 1962.
39. *Короткевич Е.Г.* Татьяна Яблонская: Альбом. М., 1980.
40. *Костеневич А., Семенова Н.* Матисс в России. М., 1993.
41. *Кравченко К.С.* А.В. Куприн. М., 1973.
42. *Кузнецов Ю.И.* В.М. Орешников. Л., 1985.
43. *Кукушева-Новосадык Г.В.* Е.Е. Моисеенко. М., 1977.
44. *Лапунова М.* М.Б. Греков. М., 1982.
45. *Леняшина Н.М.* Дж. Манцу. Л., 1985.
46. *Леняшина Н.М.* М. Марини, Ф. Мессина, Э. Греко. Традиции и эксперимент // Итальянская скульптура XX в. Проблемы, тенденции, имена. М., 1990.
47. *Леняшина Н.М.* Альбер Марке. Л., 1975.
48. *Леонова Н.Г.* Е. Моисеенко. Л., 1989.
49. *Лисицкий Эль.* 1890—1941: Сб. материалов к выставке в ГТГ. М., 1991.
50. *Лукин И.П.* Говорить о мистории на языке мистории. (Эстетическая концепция и творчество В.В. Кандинского.) М., 1991.
51. Казимир Малевич: Каталог. М.; Л., Амстердам, 1989.
52. «Маковец», 1922—1926: Сб. материалов по истории объединения. М., 1994.
53. *Матафонов В.С.* А.Ф. Пахомов. Л., 1971.
54. *Матвеева А.* Пространство и материя в пластике Родена // Западноевропейское искусство второй половины XIX века / Ред. I Б.Р. Виппер. М., 1975.
55. *Мизиано В.А.* Поэтика «метафизической живописи» (Дж. де Кирико, Дж. Моранди, К. Карра): Автореф. дис. ... канд. искусств, наук. М., 1989.
56. *Мизиано В.А.* Предмет в натюрморте Дж. Моранди // Вещь в искусстве: Материалы научной конференции. М., 1986.
57. *Мислер Н., Боулт Д.* Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990.
58. *Михайлов А.* Ладо Гудиашвили. М., 1968.
59. *Михайлов А.* П. Корин. М., 1982.

60. *Мочалов Л. З.* Аршакуни. М., 1984.
61. *Мурина Е.Б.* А.Т. Матвеев. М., 1964.
62. *Мурина Е.Б.* Метод Ван Гога // Западноевропейское искусство второй половины XIX в. М., 1975.
63. *Мурина Е., Джафарова С. А.* Лентулов. М., 1990.
64. *Мямлин И.Г.* Ю. Непринцев. Л., 1976.
65. *Перрюшо А.* Таможенник Руссо. А. Воллар. Воспоминания торговца картинами. М., 1994.
66. Проблемы искусства Франции XX века. М., 1990.
67. Россия—Франция: проблемы культуры начала XX века. М., 1988.
68. Русский авангард. 1910—1930. Музей живописной культуры. Краснодар, 1994.
69. *Перцева Т.* Пространственные и цветовые построения в пейзажах Сезанна // Западноевропейское искусство второй половины XIX века. М., 1975.
70. *Петров В.* В.В. Лебедев. Л., 1972.
71. *Подоксник А.С.* «Композиция с черепом» П. Пикассо // Вещь в искусстве: Материалы научной конференции. М., 1986.
72. *Подоксник А.С.* «Королева Изабо» Пабло Пикассо // Этюды о картинах. М., 1986.
73. *Прокофьев В.* Феномен Пикассо // Декоративное искусство СССР. 1981. № 10.
74. *Пугачева Э.Н.* Мих. Савицкий. Минск, 1982.
75. *Пунин Н.* Татлин: против кубизма. Пг., 1921.
76. *Разумовская С.* А.И. Кравченко. М., 1986.
77. *Решетников Ф.П.* Альбом / Авт.-сост. Б.В. Вишняков. М., 1982.
78. *Русакова А.А.* Павел Кузнецов. Л., 1977.
79. *Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б.* В. Кандинский: Путь художника. Художник и время. М., 1994.
80. *Сарабьянов Д.В.* Семен Чуйков. М., 1976.
81. *Сарабьянов Д.В.* Шагал. Возвращение мастера? Альбом-каталог. М., 1988. (Статья перепечатана в буклете: Ускользящий лик Шагала. М., 1992.)
82. Таир Салахов. Альбом / Авт. вст. ст. Ю. Осмоловский. М., 1986.
83. *Сидоров А.Ю.* Петр Вильяме: Живопись и сценография. М., 1980.
84. *Сидоров А.Ю.* Лариса Кириллова. М., 1980.
85. *Сидоров А.Ю.* Ю. Пименов. М., 1986.
86. *Сидоров А.Ю.* Ел. Романова. М., 1990.
87. *Сидоров А.Ю.* Ю.И. Пименов. М., 1964.
88. *Соколова А.Ю.* Ю.И. Пименов. М., 1964.

89. *Стенерсен Р.* Эдвард Мунк. 1863—1944 / Пер. с норв. М., 1972.
90. *Субирана Р.М.* Этапы жизни и творчества. О Пикассо // Декоративное искусство СССР. 1981. № 10.
91. *Суздалев П.К.* В.И. Мухина. М., 1981.
92. *Татлин В.Е.* Буклет. ГРМ. Л., 1990.
93. *Терновец Б.Н.* С. Лебедева. М., 1940.
94. *Терновец Б.Н.* В.И. Мухина. М.; Л., 1937.
95. *Трофименков М., Хлобыстин А., Митрофанова А.* Группа «Новые художники»: Проспект выставки. 1988.
96. *Тугендхольд Я.* Поль Гоген. Ноа-Ноа. М., 1914.
97. *Тугендхольд Я.* Винсент Ван-Гог. Письма. М., 1919.
98. *Тугендхольд Я.* А. Экстер. Берлин, 1922.
99. *Туркина О.* Жизнь пластической формы в творчестве Г. Зубкова, М. Цэрюша, Н. Ким: Каталог выставки «Натюрморт» в музее Ф. Достоевского. Л., 1988.
100. *Турчин В.* «Герника» // Творчество. 1973. № 8.
101. *Федоров-Давыдов А. А.* Рылов. М., 1959.
102. *Федотова Е.* Дж. Моранди // Творчество. 1990. № 7.
103. П.Д. Филонов: Каталог / Вст. ст. Е. Ковтуна. Л., 1988.
104. *Холмогорова О.В.* Соц-арт: Альбом. М., 1994.
105. *Цветаева М.* Наталья Гончарова (жизнь и творчество). М., 1969. Т.7.
106. *Чаупов Р.Н.* Теодор Залькалн. М., 1974.
107. *Шалабаева В.Н.* А. Шевченко. Путь художника. Художник и время: Альбом. М., 1994.
108. *Эренбург И.* Глазами писателя. О Пикассо//Декоративное искусство СССР. 1981. № 10.
109. *Эсколье Раймон.* Матисс. М., 1979.
- ПО. *Эткинд М.* Натан Альтман. М., 1971.
111. *Эфрос А.М.* Два века русского искусства. М., 1969.
112. *Юрьева Т.С.* Эндрю Уайт. М., 1986.
113. *Яворская И.В.* Пьер Боннар. М., 1972. 2

Архитектура XX века

1. *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм. М., 1984.
2. *Бенем Р.* Взгляд на современную архитектуру. Эпоха мастеров / Пер. с англ. М., 1980.
3. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура / Пер. с нем. М., 1984.
4. *Гозак А.* Константин Мельников и Алвар Аалто // Архитектура СССР. 1990. № 3.

5. Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. СПб., 1992.
6. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Пер. с англ. М., 1985.
7. Иконников А.В. Зарубежная архитектура: от «новой архитектуры» до модернизма. М., 1982.
8. Уиттик А. Европейская архитектура XX в. Эра функционализма (1924—1933). М., 1964.
9. Хан-Магомедов О.С. К. Мельников. М., 1990.
10. Хан-Магомедов О.С. Кривоарбатский переулок, 10 (путеводитель по дому К. Мельникова). М., 1984.
11. Хан-Магомедов О.С. Две концепции авангарда: конструктивизм и супрематизм // Архитектура СССР. 1990. № 3.

Литература на иностранных языках

1. Araki S. Fauvisme. L'idee et L'esprit de L'art moderne. Tokio.
2. Bowlt J. Russian art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902—1934. N.-Y., 1976.
3. Bowlt J. Russian art 1900—1975. A Collection of Essays. N.-Y. 1976.
4. Expressionisten. Die Avangarde in Deutschland 1905—1920. Berlin, 1986.
5. Green Ch. Cubism and its Enemies: Modern movements and reaction in French art 1916—1928. London, 1987.
6. Humbert A. Die Nabis und ihre Epoche 1888—1900. Dresden, 1967.
7. Kriz J. P.N. Filonov. Praha, 1966.
8. Krauss R. The originality of the avant-garde and other modernist myths. Cambridge, 1985.
9. Mason R. Modern. Postmodern: Deux cas d'ecole: L'avant-garde russe et hongroise, 1916—1925. Giorgio de Chirico, 1924—1934. Geneve, 1988.
10. Malevitsch — Mondrian and ihre Kreis. Kbln, 1976.
11. Marcade J-CI. Le futurisme russe. Paris, 1989.
12. Milner J. Tatlin and the Russian avant-garde. London, 1984.
13. Pierre J. Dumont's kleines Lexicon der Surrealismus. Koln, 1976.
14. Pierre J. Dumont kleines Lexicon der Pop art. K'oln, 1978.
15. Stupples P. P. Kuznetsov. Cambridge, 1989.
16. Popper F. L'art cinetique. Paris, 1970.
17. Read Herbert. Henry Moore. N.-Y.; Wash., 1966.
18. Richter H. Dada. Art and anti-art. London, 1966.

19. Russische Avantgarde 1910—1930. Sammlung Ludwig. Köln, 1986.
20. *Wescher H.* Die Geschichte der Collage: Vom Kubismus bis zur Gegenwart. Kbln, 1987.
21. *Wingler H.* The Bauhaus. Cambridge, 1981.
22. *Zippard Z.* Pop art. London, 1966.
23. *Zucie-Smith E.* Symbolist art. London, 1988.
24. *Derain A.* Le peinture du «Trouble moderne». Album — catalogue. Paris, 1994.
25. *Lodder Ch.* Russian constructivism. London, 1985.

Современная художественная жизнь

Практикум «Современная художественная жизнь» является одним из важных компонентов искусствоведческого и музейно-педагогического цикла дисциплин. Он отличается от традиционных курсов и семинаров большей открытостью в пространство современного искусства.

Наиболее привлекательным и одновременно наиболее сложным является то, что изучение художественных процессов, протекающих на наших глазах, носит дискуссионный и динамичный характер, поэтому вам, участникам практикума, необходимо выработать соответствующую «шкалу оценок». Дополнительная притягательность данного курса еще и в том, что вы сами не только свидетели, но и участники художественной жизни города, так как часто в годы обучения вы будете включаться в различные сферы творческой деятельности. Именно поэтому многие явления искусства вы можете понять «изнутри».

Предлагаемая дисциплина призвана дать некоторые ориентиры для постижения ключевых моментов в художественной жизни города, которые характеризуют некоторые внутренние черты внешне «калейдоскопического» и чрезвычайно разнотильного состояния искусства сегодняшнего дня. Практикум поможет вам ориентироваться в современном искусстве и составить своеобразную «лоцию» для того, чтобы не потонуть в потоке художественных впечатлений. Возможно, что собранные и осмысленные вами факты художественной действительности лягут в основу курсовой или дипломной работы, а затем и будущих исследований по современному искусству.

Содержание практических занятий обусловлено теми составляющими, которые образуют понятие «современная художественная жизнь»:

1. Само искусство в его взаимодействии со зрителем;
2. Разные виды и формы выставочной деятельности;
3. Общественные притязания различных художественных организаций, группировок и их действительная роль в культуре города;
4. Художественная критика, ее воздействие на творческую практику, а также обратное влияние, которое испытывает критическая пресса, отражающая тенденции развития искусства.

МОНОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖНИКА

На семинарских занятиях по истории искусства вы размышляли о творчестве художников прошлых эпох, но создание монографического очерка о современном художнике в программе практикума имеет свои специфические особенности. Вы собираете уникальный материал «из первых рук»: делаете запись беседы с автором художественных произведений или обзор суждений о них коллег и критиков, а также зрителей и, главное, фиксируете самооценку мастера и его понимание собственной творческой позиции. В качестве предварительного сбора информации для монографического исследования вы, конечно, будете выполнять локальные задания, такие, как: критический обзор публикаций о творчестве художника, аннотированный каталог со вступительной статьей о главных тенденциях в его художественной деятельности, проект буклета его выставки.

Интересным заданием может быть очерк творчества вашего педагога.

Для вас, студентов художественного факультета, определяющих свой путь в искусстве, очень важна атмосфера мастерской, в которой вы пишете натюрморты или рисуете с натуры модель и где общение с мастером-педагогом и друг с другом не менее значимо, чем работа у мольберта. Поэтому знакомство и беседа с художником в его ателье вам будет интересна и полезна. Умение организовать и провести встречу с художником является одним из заданий практикума «Современная художественная жизнь». В этом случае вы предварительно знакомитесь с произведениями художника и с возможными публикациями о его творчестве и составляете примерный перечень вопросов, обращенных к художнику. Разумеется, невоз-

можно предусмотреть, как будет протекать живая беседа в мастерской, но умение направить разговор на обсуждение творческого процесса, метода или стиля мастера — автора произведений необходимо вам и как будущим исследователям, и как художникам-педагогам.

Диалог или интервью в мастерской художника могут быть проведены студентами самостоятельно с демонстрацией записи беседы, подписанной художником, и с воспроизведением работ мастера или создания видеофильма о нем.

КРИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Критический обзор деятельности художественных салонов, галерей, арт-клубов осуществляется по вашему выбору. Выполнение этого типа заданий носит обобщающий характер, поэтому вы предварительно составляете картотеку функционирования петербургских галерей, таких, как «Палитра», «Борей», «Бродячая собака», «Наследие», «Форум» и др. Собранный материал позволит вам составить представление, во-первых, о первичном отборе художественных ценностей, т. е. об изучении принципа отбора произведений художников для успешной деятельности этих структур, и, во-вторых, рассмотреть один из аспектов проблемы: художественный рынок и галереи, салоны, арт-клубы Санкт-Петербурга.

Поскольку это новый вид учебной работы, при подготовке к искусствоведческому или социологическому опросу посетителей галерей вас проконсультирует преподаватель или специалист в области арт-бизнеса. Обработка и осмысление собранной вами информации, в том числе и на электронных носителях, будут для вас одним из зачетных заданий в программе практикума.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЭКСПОЗИЦИИ

Подготовка выступлений на экспозиции временных выставок заметно отличается от практических занятий на предыдущих этапах учебы. Во-первых, это иная содержательно-методическая задача: анализ концепции выставки и ее экспозиции, поиск сведений о художественных объектах современного искусства, как правило, не знакомых или мало изученных, несравненно более сложен. Вам придется более всего полагаться на собственный вкус, чутье,

умение понимать и интерпретировать факты. Во-вторых, здесь гораздо шире возможность выбора самых разных форм участия в обсуждении поставленной искусствоведческой проблемы. Это и рецензия, и план-маршрут по экспозиции или организация учебной игры в форме диалога «искусствовед и просвещенный зритель», «учитель и школьная аудитория», «разговор на выставке восхищенного и недовольного посетителя». На основе плана и тезисов выступления вы проводите обсуждение в течение 15 или 30 минут, причем на выставке работают несколько студентов в разных жанрах или в одном, но с различными решениями.

ОБЗОР ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ ПО ИСКУССТВУ

Важной составляющей для понимания художественных процессов в современном мире является обращение к научным исследованиям и периодическим публикациям, содержащим информацию или анализ главных достопримечательностей современной художественной жизни. Поэтому участникам практикума предлагается сделать обзор специализированных журналов («Новый мир искусства», «Пинакотека», «Музей» и др.), газетных сообщений, теле-, радио- и электронных средств информации. Основной смысл выполнения этого задания состоит в следующем: попытаться понять, как и каким способом выражается и формируется в них общественное мнение об экспозициях и творчестве художников? что является преобладающим в оценке этих явлений художественной жизни? какой стилиевой направленности (традиционной или инновационной) творчества художника отдается предпочтение?

ПРОБЛЕМНАЯ РЕФЕРАТИВНАЯ СПРАВОЧНАЯ РАБОТА

Опираясь на собственную картотеку по городской скульптуре и архитектурным объектам последних десятилетий XX века, вы можете в устном или письменном виде представить свои суждения, например, по следующей проблематике: «Зрелищная и жилая архитектура последнего десятилетия XX века. Основные тенденции»; «Скульптурные монументы в Санкт-Петербурге. Прошлое и настоящее»; «Осуществленные и неосуществленные проекты культовых сооружений в Петербурге и его окрестностях на исходе

XX столетия»; «Современная городская скульптура в исторической части Петербурга». Естественно, вне Петербурга эти задания соотносятся с местным материалом.

Умение работать со справочной информацией необходимо для обобщающих теоретических исследований и весьма полезно практически. В связи с этим студентам рекомендуется составить справочник «Художественные объединения, союзы, группировки, ассоциации Петербурга (Москвы, Смоленска или иного города) 1992—2002 годов».

Перечислять все задания, которые вы будете выполнять индивидуально и в группе, нет необходимости, так как реалии современного художественного процесса сами будут «подсказывать» все новые и новые темы и проблемы. Но об одном из них все-таки следует упомянуть; работа над этим заданием позволяет продемонстрировать хорошее знание современного состояния художественной жизни. Студентам предлагается создать карту-маршрут, т. е. своеобразный путеводитель, в котором указаны самые характерные явления современной художественной жизни.

На итоговой конференции всеми участниками практикума рассматриваются и обсуждаются лучшие отчеты по различным аспектам художественной жизни.

Проведение завершающего занятия можно также построить следующим образом: студенты анализируют важнейшие тенденции или аспекты современной художественной жизни, среди которых могут быть названы:

— современная художественная жизнь города в средствах массовой информации;

— современная икона и религиозная живопись как один из аспектов художественной жизни;

— календарь одного дня современной художественной жизни;

— групповой портрет современных художников в интерьере мастерской;

— художник и рынок в конце XX — начале XXI веков;

— основные черты современного искусства.

Одним из зачетных заданий, изложенных письменно или устно на итоговой конференции, является защита проектов:

— составление гипотетической коллекции из произведений или художественных объектов местных авторов 1990-х годов с краткой аннотацией;

— проект всемирной выставки современного искусства с разделом — местные художники 1995—2002 годов с предусмотренным для этой цели каталогом или буклетом;

— проект галереи или центра современного искусства с сопутствующим пакетом информации;

— проект музея современного искусства с изложением концепции экспозиции, отбора произведений, рекламной программы и т. д.

Учебная работа студента в практикуме оценивается на основании его самооценки, отзывов сокурсников и мнения руководителя по результатам его участия в учебном процессе и выполненных заданий.

Приложения

1. Литература

ОБЩИЕ ТРУДЫ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА

1. *Алпатов М.В.* Этюды по всеобщей истории искусств: Избранные искусствоведческие работы. М., 1979.
2. *Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н.* Искусство Древнего Востока. М., 1972.
3. *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. М., 1981.
4. *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока. Малая история искусства. М., 1979—1980.
5. Всеобщая история архитектуры. Л.; М., 1966—1977. Т. 1 —12.
6. Всеобщая история искусств. М., 1956—1966. Т. 1—6.
7. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусства. М., 1968. Т. 1—3.
8. *Едике Ю.* История современной архитектуры, синтез формы, функции и конструкции. М., 1972.
9. История искусства зарубежных стран: Учебник для вузов искусства и культуры. М., 1979—1982. Т. 1—3.
10. История искусства зарубежных стран XVII—XVIII веков: Учебник для художественных вузов. М., 1988.
11. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. М., 1980. Т. 1—2.
12. История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря и В.Н. Лазарева. М., 1953—1969. Т. 1 — 13.
13. История русского искусства: Учебник / Под ред. В.И. Плотникова. М., 1980.
14. История русской архитектуры: Учебник для вузов. СПб., 1994.
15. *Полевой В.М.* Искусство XX века (1901 —1945). Малая история искусства. М., 1991.
16. *Прокофьев В.Н.* Об искусстве и искусствоведении: Статьи разных лет. М., 1985.
17. *Пунин Н.Н.* Русское и советское искусство. М., 1976.
18. *Раздольская В.И.* Искусство Франции второй половины XIX века. Очерки теории и истории искусства. Л., 1981.
19. *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX — начала XX в. М., 1993.

20. *Тугенхольд Я.А.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М., 1987.
21. *Чубова А.П.* Учебное пособие по античному искусству для искусствоведов. Словарь античных художников: В 3 ч. Л., 1972—1975.
22. *Эфрос А.М.* Мастера разных эпох. М., 1979.
23. *Яворская Н.В.* Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX—XX веков. Работы разных лет. М., 1987.

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА. АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. *Алпатов М.* Композиция в живописи. М.; Л., 1940.
2. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
3. *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм. М., 1984.
4. *Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995.
5. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956—1971. Т. 1—5.
6. *Валери П.* Об искусстве. М., 1976.
7. *Вельфлин Г.* Истолкование искусства. М., 1922.
8. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.; Л., 1930; СПб., 1994.
9. *Вельфлин Г.* Сравнительное изучение истории искусств. Л., 1948.
10. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
11. *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. М., 1970.
12. *Волков Н.* Композиция в живописи. М., 1977.
13. *Волков Н.* Цвет в живописи. М., 1984.
14. *Гидион З.* Время, пространство, архитектура. М., 1961.
15. *Гильдебрандт А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1913.
16. *Даниэль СМ.* Картина классической эпохи. Л., 1986.
17. *Даниэль СМ.* Искусство видеть. Л., 1990.
18. *Демидов В.* Как мы видим то, что видим. М., 1979.
19. *Иоффе И.И.* Синтетическая теория искусства. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933.
20. *Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
21. *Мастера искусства об искусстве.* М., 1965—1970. Т. 1—7.

22. Мочалов Л. Пространство мира и пространство картины. М., 1983.
23. Пастернак Я. Поэтика пластического изображения. Л., 1991.
24. Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М., 1980.
25. Раушенбах Б. Системы перспективы в изобразительном искусстве: общая теория перспективы. М., 1986.
26. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1976.
27. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.
28. Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966.
29. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. Теория композиции. Теория графики. О своей работе над книгой «О монументальном искусстве». М., 1988.
30. Флоренский П. Иконостас и другие избранные труды. М., 1993.
31. Фридендер М. Знаток искусства. М., 1923.
32. Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966.
33. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.
34. Хогарт У. Анализ красоты. Л.; М., 1958.
35. Яковлева Н.А. Жанры русской живописи: Основы теории и методики системного анализа: Учебное пособие. Л., 1986.

СЛОВАРИ, СПРАВОЧНИКИ, ЭНЦИКЛОПЕДИИ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ И АРХИТЕКТУРЕ

1. Архитектурно-реставрационные методы: Методическое пособие. Киев, 1990.
2. Бакушинский А.В. Словарь русских скульпторов и скульпторов-иностранцев, работавших в России. А-Э. Б.м., 1974.
3. Власов В.Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб., 1993.
4. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. СПб., 1995. Т. 1—3.
5. Грубе Г., Кучмар А. Путеводитель по архитектурным формам. М., 1990.
6. Искусство стран и народов мира: Краткая художественная энциклопедия. М., 1969—1981. Т. 1—5.
7. Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1988. Т. 1—2.
8. Острой О.С., Саксонова И.К. Изобразительное искусство: Библиографическое пособие. М., 1986.

9. Пластические искусства. Краткий терминологический словарь. М., 1994.
10. Рычкова Ю. Энциклопедия модернизма. М. 2002.
11. Северихин, Лейкинд. Золотой век художественных объединений в России и СССР: Справочник. СПб., 1992.
12. Словарь античности. М., 1989.
13. Словарь указаний имен и понятий по древнерусскому искусству. М., 1991.
14. Юсупов Э.С. Словарь терминов архитектуры. СПб., 1994.

2. Словарь терминов

АТТЕСТАЦИЯ (лат.) — отзыв, указание достоинств и недостатков.

БИБЛИОГРАФИЯ (греч. — *книгописание*). Библиографическое описание — перечисление признаков, характеризующих издание: автор, заглавие, место и год издания, издательство, число страниц и т. д. Библиографическая систематизация состоит в расположении определенным образом библиографически описанного материала в определенной системе (по теме, по алфавиту и т. п.).

ДИАЛОГ (греч. — *разговор*) — разговор между двумя или несколькими лицами.

КАРТотеКА СИСТЕМНАЯ — собрание карточек, содержащих определенные сведения для регистрации, учета или справок. Для библиотек изготавливаются карточки так называемого международного формата (12,5 x 7,5 см). Карточка является большим упрощением и облегчением для работы. Размещение карточек производится по какому-либо наиболее удобному признаку: хронологическому, алфавитному, систематическому, предметному, по видам искусства.

КОЛЛОКВИУМ (лат.) — беседа, имеющая целью выяснить познания, воззрения собеседника. Прежде, главным образом, религиозные беседы. Теперь практикуется в средней и высшей школе с учащимися.

КОНСПЕКТ (лат.) — краткое изложение содержания какого-нибудь сочинения.

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА — короткий тест, сдаваемый в устной или письменной форме и являющийся менее формальным мероприятием, чем экзамен.

КУРС — регулярные занятия продолжительностью от 1 до 5 часов в неделю в течение семестра. Курсы могут быть обя-

зательными и факультативными, а также обзорные курсы, образовательные, специальные (по основному предмету).

ЛЕКЦИЯ — форма образовательной работы, построенная на словесной передаче слушателям сведений из различных областей знания. Этот вид работы характерен для лекционной системы, но может быть применен и при иных методах работы.

ПРАКТИКУМ — особый вид учебных занятий, задачей которых является практическое усвоение основных положений лекционного курса. Такой характер носят практические занятия в лабораториях, кабинетах, музеях и пр.

РЕЙТИНГОВАЯ СИСТЕМА (англ. rating — *оценка*) — зачет, полученный по сумме баллов, набранных в результате выполнения ряда заданий.

СЕМИНАР — практические занятия в вузе, на которых ведутся беседы на научные темы, делаются студентами доклады с последующими прениями и пр. Руководят С. преподаватели или профессора вуза. С. — форма обучения в небольших группах, сочетающая самостоятельную работу и обсуждение в классе под руководством преподавателя.

СЦЕНАРИЙ (греко-лат.) — остов и план, набросок. Изложение содержания будущего действия с попутным указанием методов и приемов пластического (зрительного) и словесно-звукового оформления материала.

ТЕЗИС (греч.) — положение, кем-либо высказываемое и которое он берется доказать.

ТЕРМИН (лат.) — строго определенное научное понятие.

ТЕРМИНОЛОГИЯ (лат.-греч.) — совокупность терминов, употребляемая в какой-либо отрасли знания.

ТЕСТ (англ. — *проба, испытание*) — метод психологических испытаний, сводящихся к решению испытуемым одной или нескольких задач и позволяющий установить наличие у него определенных способностей или навыков, необходимых для выполнения той или иной работы. Существуют тесты для определения памяти, внимания, остроты зрения, точности движений и других психофизиологических качеств, необходимых для определенной профессии. Результаты испытания выражаются в цифрах и дают возможность сравнительной оценки психологических функций различных лиц и коллективов. Одна из областей применения — в психотехнике для отбора лиц, наиболее отвечающих данным требованиям (профессиональный отбор).

ФАКУЛЬТАТИВНЫЙ (лат.) — необязательный (например, для обозначения необязательности посещения преподаваемого в вузе предмета).

ФАКУЛЬТАТИВЫ — курсы, которые студент в отличие от обязательных курсов обучения имеет право свободно выбирать.

ЭЛЕКТИВНЫЙ (амер.) предмет, курс — дисциплина по выбору студента, см. Факультативный.

3. Список памятников для картотеки (по искусству Древнего мира и Средних веков)

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

Начало изобразительной деятельности человека. Синкретизм мышления. Периодизация культур первобытного общества. Памятники палеолита, мезолита, неолита.

Скульптура: медведь пещеры Монтеспан; барельеф с бизонами пещеры Дюк д'Одубер; головка лошади из Мае д'Азиль; птицы стоянки Мальта; головки львов из поселения Костенки.

«Палеолитические венеры»: Костенки, Гагарино, Мезень, Мальта (бывш. СССР), Виллендорф (Австрия), Брасемпуи и Лос-Лоссель (Франция), Дольни-Вестоницы (бывш. Чехословакия).

Росписи: бизоны пещеры Альтамира (Испания), фрески пещеры Ляско, фриз пещеры Фон-де-Гом, бизоны в Черном салоне пещеры Нио (Франция). Росписи Каповой пещеры (Урал). Фрески Сахары. Петроглифы (рисунки и гравировки). Пещеры Кастильо. Кобыстан (Азербайджан). Петроглифы Карелии, Сибири, Амура. Изображения на кости и камне.

Мегалитические сооружения — менгиры, кромлехи, дольмены. Стоунхедж (Англия). Культура Триполья (Украина) — эпоха неолита.

Эпоха бронзы (III—II тыс. до н. э.): Майкопский курган.

Эпоха железа (I тыс. до н. э.): культура скифов (Келермесский курган в Прикубанье, курган Чертомлых).

■

ИСКУССТВО ЕГИПТА

1. Памятники искусства Египта додинастического периода (конец V—IV тыс. до н. э.) — сложение форм древнеегипетского искусства. Настенная роспись из Иераконполя. Плитки (палетки), в том числе из собрания Эрмитажа. Плита Фараона Нармера. Черты египетского канона.

2. Искусство Египта в эпоху Древнего Царства (XXVIII—XXII вв. до н. э.).

Архитектура. Ступенчатая пирамида Джосера в Саккара (зодчий Имхотеп). Ансамбль пирамид в Гизе. Зодчий Хемиун. Нижний заупокойный храм Хефрена и Большой сфинкс. Ансамбль пирамиды фараона Сахура в Абусире (перистильный двор, гипостильный зал, пальмовидная колонна).

Скульптура. Статуи царевича Рахотепа и жены Нофрет, фараона Хефрена и Микерина, бюст царевича Анххафа, статуи царевича Каапера («Сельский староста»), писца Каи.

Рельефы и росписи. Рельеф с фигурой зодчего Хесеры. Сцены заупокойного пира (рельеф Нимаатра из Эрмитажа). «Гуси на траве» — роспись из гробницы сына фараона Снофру. Роспись из Медума.

3. Искусство Египта в эпоху Среднего Царства (XXI—XVIII вв. до н. э.).

Архитектурный ансамбль заупокойного храма Ментухотепа I в Деир-эль-Бахри. Новые черты. Сохранившийся обелиск от храма Сенусерта I в Гелиополе. Погребальный ансамбль Аменемхета III в районе Фаюма, названный греками «Лабиринтом». Город Кахун, его планировка.

Скульптура. Хеб — седная статуя Ментухотепа I, голова статуи Сенусерта III, статуя Аменемхета III (Эрмитаж). Мелкая пластика — статуэтки слуг.

Рельефы и росписи фиванских мастерских. «Танцовщицы» — роспись гробницы в Фивах. Местные особенности мастерских Антилопьего и Заячьего номов. Росписи погребений в Бени — Гасане. Рельефы гробницы Уххотепа — «Сбор папируса», «Тощий пастух». Роспись гробницы Хнумхотепа II с кошкой в зарослях папируса и удодом на ветке акации.

Фаянсовые статуэтки гиппопотамов.

4. Искусство Египта Нового Царства.

Первая половина Нового Царства (XVI—XV вв. до н. э.).

Ансамбль храма царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри (зодчий Сенмут). Характеристика храмов этого периода. «Колоссы Мемнона» — статуи Аменхотепа III перед его храмом. Храмы Карнака и Луксора.

Статуэтки жреца Аменхотепа и его жены Раннаи (Москва, ГМИИ).

Сфинксы фараона Аменхотепа III (Санкт-Петербург). Деревянная статуэтка молодого человека (Эрмитаж). Ложечка для притираний в виде плывущей девушки с лотосом (Москва, ГМИИ).

5. Амарнское искусство (правление Аменхотепа IV-Эхнатона и Тутанхамона — первая половина XIV в.)

Статуи, рельефы и росписи этого периода. Мастерская скульптора Тутмоса в Ахетатоне: портреты Эхнатона, Нефертити и их дочерей, портрет Нефертити из песчаника, статуэтка Нефертити в немолодом возрасте и др.

Пограничная стела Ахетатона с изображением семьи Эхнатона. Рельеф из гробницы Панехси — «Выезд Эхнатона и Нефертити». Рельефы царской гробницы — «Оплакивание умершей царевны». Раскрашенный рельеф на фрагменте домашнего алтаря — «Эхнатон и Нефертити». Росписи пола царского дворца — «садовые» сюжеты.

Памятники искусства послеамарнского периода. Открытие гробницы Тутанхамона в фиванском некрополе. Золотая маска с лица мумии Тутанхамона. Деревянные позолоченные статуэтки цариц в образе богинь. Градоначальник Фив Аменемхем с женой и матерью (Эрмитаж). Стела Сетару (Эрмитаж). «Тутанхамон и Анхесенамон» — рельеф на ларце слоновой кости и на спинке парадного кресла Тутанхамона.

Рельефы из Мемфиса: стела «Харемхе перед богами» (Эрмитаж), «Плакальщицы» (Москва, ГМИИ).

6. Искусство Египта второй половины Нового Царства (вторая половина XIV — начало XI в. до н. э.).

Заупокойный ансамбль фараона Рамсеса II — Рамессеум, храм Рамсеса III в Мединет-Абу. Пещерный храм в Абу-Симбеле Рамсеса II и его жены Нефертар. Колоссы и «осирические» статуи Рамсеса II. Рельефы: «Сети I поднимается на колесницу». Сюжеты росписей фиванских гробниц.

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

I. Искусство Эгейского мира.

Раскопки Шлимана и Эванса. Культурные центры: Кнос, Агиа-Триада, Микены, Тиринф.

1. Большой Кносский дворец, его композиция и планировка, тип колонны. Росписи Кносского дворца, техника, сюжеты. Фрески: «Собиратель цветов», «Игры с быками», «Парижанка», «Шагающий принц». Интерьер и росписи Тронного зала.

Статуэтки богинь со змеями, мелкая пластика — коза и корова из Кноса. Каменный сосуд с рельефом (шествие молотильщиков) из Агиа-Триады. Золотые кубки с рельефами (быки) из Вафио.

Вазовая роспись. Стили «Камарес», «Морской» (Ваза с осьминогом), «Дворцовый».

2. Дворец-крепость в Микенах. Циклопическая кладка стен. «Львиные ворота», конструктивное решение, пример монументальной пластики. Мегарон во дворце. Росписи: «Охота на кабана», «Девушки на колесницах».

Купольные гробницы (гробница Атрея). Золотая маска Агамемнона из гробницы.

II. Искусство Древней Греции.

1. Искусство гомеровской эпохи XI—VIII вв. до н. э.

Сложение греческих мифов о богах и героях.

«Геометрический» стиль. Керамика геометрического стиля.

Дипилонские вазы, форма и орнаментация. Мелкая глиняная и бронзовая пластика геометрического стиля (статуэтки адорантов, «Герой и кентавр»).

2. Искусство периода архаики конца VIII—VI вв. до н. э.

«Ориентализирующее» направление греческого искусства.

Художественные центры: Родос, Клазомены, Коринф и др.

Расписные вазы «ориентализирующего» стиля, формы и приемы декорации. Сосуды так называемого «коврового» стиля.

Сложение ордерной системы в архитектуре: дорический и ионический стили. Храм Геры в Олимпии (конец VII в. до н. э.).

Связь пластики с архитектурой: фронтоны и метопы. Эволюция фронтоновых композиций. Полихромия. Разномасштабность фигур ранних фронтонов (фрагменты скульптуры фронтонов храма на острове Корфу/Керкира, скульптурные фрагменты с Афинского акрополя).

Круглая монументальная пластика. Образы богов, героев, свободных граждан-атлетов в искусстве.

Тип обнаженной мужской фигуры — курорсы («Аполлоны»): Клеобис и Битон, Аполлон с мыса Сунион, Аполлон Тенейский, Аполлон Пьомбино и др.

Тип задрапированной женской фигуры — коры: Гера с острова Самос, Богиня с зайцем, коры с Афинского акрополя. Декоративное применение цвета. Архаический тип лица.

Чернофигурная техника вазовой росписи. Мастер Экзекий (чернофигурный килик «Дионис в ладье», амфора «Ахилл и Аякс, играющие в кости»).

Переход к краснофигурной технике в вазописи — 525 г. до н. э. Мастер Эвфроний («Пелика с ласточкой», психтер «Пирующие гетеры»).

3. Искусство классического периода V в. до н. э.

Расцвет греческого полиса и демократии. Выражение в искусстве пафоса победы над персами. Сложение «классического» художественного стиля.

Храм Афины-Афайи на острове Эгина — построение фронтонных композиций: одномасштабность фигур и симметрия.

Дорический храм раннеклассического периода — храм Зевса в Олимпии (архитектор Либон). Скульптурное убранство храма.

Круглая пластика. Бронзовые статуи («Возница», Посейдон с мыса Сунион). Скульптура в мраморе, проблема сохранности греческих оригиналов.

Тираноубийцы мастеров Крития и Несиота.

Творчество Пифагора Регийского («Бегун», «Мальчик, вынимающий занозу»).

Рельефы «Трона Людовизи».

Эпоха Перикла (середина и третья четверть V в. до н. э.) — период наивысшего расцвета. Строительство на акрополе в Афинах.

Композиционный и идейный замысел ансамбля Афинского акрополя. Пропилеи, храм Афины-Парфенос, храм Ники-Аптерос, Эрехтейон и монументальная скульптура на акрополе.

Творчество скульптора Мирона («Дискобол», «Афина и Марсий»).

Творчество Фидия. Роль Фидия в реконструкции Акрополя. Метопы, фронтоны и фриз Парфенона.

Статуи Зевса Олимпийского, Афины-Парфенос, Афины Промехос, Афины «Лемния», Амазонки.

Творчество скульптора Поликлета. Канон пропорций. Дорифор, Диадумен, Амазонка.

Статуя Ники Пэония из Олимпии. Рельеф «Ника, завязывающая сандалию» с Афинского акрополя.

Расцвет греческой монументальной и станковой живописи. Техника. Живописец Полигнот. Картины Зевксиса («Семья кентавров»), Тиманфа («Жертвоприношение Ифигении»). Римские копии греческих оригиналов.

В расписной керамике — белофонные ликифы. Лекиф «Артемиды с лебедем» мастера Пана, каменный лекиф — надгробие (Эрмитаж).

Памятники греческого искусства в городах-колониях Причерноморья. Фигурные вазы из Фанагории, Таманский сфинкс (лекиф). Золотые подвески из кургана Куль-Оба.

4. Искусство IV в. до н. э.

>

Архитектура. Развитие ионического и коринфского ордера.
Мавзолей Галикарнасский.

Памятник Лисикрата.

Творчество Скопаса. Скульптурные работы Скопаса, Леохара и Бриаксиса в Мавзолее. Архитектура и скульптура храма в Тегее. Статуя Вакханки. Художественные приемы Скопаса.

Творчество Праксителя. Афродита Книдская, «Гермес с младенцем Дионисом», «Аполлон с ящерицей», «Отдыхающий сатир». Художественные приемы скульптора.

Творчество скульптора Лисиппа. Статуи Гермеса, Геракла, Эрота, Апоксимомена.

Статуя Аполлона Бельведерского скульптора Леохара как отражение идеализирующего направления в греческой пластике второй половины IV в. до н. э.

Греческая живопись в эпоху царствования Александра Македонского. Творчество Апеллеса. Батальная композиция Филоксена «Битва Александра с Дарием» (мозаичная римская копия из Помпеи).

5. Искусство эллинизма (конец IV—I в. до н. э.).

Эллинистические города: Александрия, Пергам, Приена, их планировка по системе Гипподама Милетского. Тип греческого жилого дома. Перистильный дворик.

В искусстве — два направления: идеализирующее, ориентирующееся на классические образцы и жанрово-бытовое, «натуралистическое».

Декоративная садово-парковая скульптура: мастер Бозф («Мальчик с гусем»).

Пергамский алтарь Зевса и его скульптура. «Раненый галл», Афродита Мелосская — памятники пергамской школы.

Позднеллинистическая скульптура: «Казнь Дирки» («Фарнезский бык»), «Лаокоон», «Бельведерский торс», «Кулачный боец», Афродита Таврическая (Эрмитаж).

Развитие эллинистического портрета.

Расцвет прикладного искусства. Глиптика. Камея Гонзаго.

Мелкая терракотовая пластика из Танагры.

III. Искусство Древнего Рима.

1. Искусство этрусков.

Города Этрурии: Тарквинии, Вейи, Перуджия, Вольсиниум и др.

Особенности планировки храмов (ступенчатый стилобат, заглубленный портик) и жилищ (атриум). Терракотовые модели домов.

Могильные склепы. Росписи в подземных склепах: могила Кампана (VII в. до н. э.), могилы «Быков», «Авгуров» и др. (VI — начало V в. до н. э.), могилы «Чудовища», «Щитов» и др. (IV—II вв. до н. э.). Эволюция стиля.

Бронзовая скульптура: статуя «Марса Тоди», Авла Метелла (I в. до н. э.). Бронзовая волчица.

Каменные и терракотовые саркофаги и урны с портретами.

Керамика: вазы «буккеры».

Бронзовые зеркала и цисты со скульптурным декором и гравировкой.

2. Искусство Рима периода Республики.

Греческие и этрусские традиции в формировании римского стиля.

Храм Весты в Тиволи, храм Весты на форуме Боариум.

Форум Романум.

Витрувий — трактат об архитектуре.

Культ предков и развитие портрета. Римские портреты республиканского времени (бронзовый бюст мужчины из Эрмитажа).

В статуарной пластике — фигуры тогатуса, оратора, воина в доспехах.

Декоративная живопись: росписи в домах. Первый декоративный — так называемый инкрустационный живописный стиль (II в. до н. э.). Второй стиль — так называемый архитектурно-перспективный (вилла Мистерий, вилла Боскореале).

Повествовательный рельеф — алтарь Агенобарба.

3. Искусство Империи.

1) «Золотой век» Октавина Августа, «классицизм Августа» конца I в. до н. э. — начала I в. н. э.

Материал и конструкция в архитектуре римлян. Римские ордера. Сводчатые конструкции — арки и купола. Кирпич, бетон и штукатурка. Стюковая декорация, росписи, мозаики. Тема триумфа в архитектуре. Утилитарные постройки (акведуки, термы, дороги). Развитие композиции римского жилого дома.

Статуи Августа, портреты Ливии, Тиберия.

Росписи дома Ливии на Палатине, дома на Эсквiline (второго декоративного стиля).

Третий декоративный стиль — так называемый синтезирующий, или канделяберный, орнаментальный. Роспись дома «Наказанного амура», картины «Похищение Европы», «Флора» из Помпеи.

2) Искусство времени Нерона и династии Флавиев (вторая половина I в. н. э.).

«Золотой дом» Нерона. Колизей. Арка Тита, ее рельефы.

Портреты и статуи Нерона, Юлии, Домиции Лонгины. Пышность, декоративность.

Росписи четвертого декоративного стиля — перспективно-орнаментального (дом Веттиев в Помпеях, «Золотой дом» Нерона в Риме).

3) Искусство времени Траяна (первая половина II в. н. э.).

Архитектор Аполлодор Дамасский. Форум Траяна.

Колонна Траяна, ее рельефы.

Идеалы республиканского Рима в скульптурных портретах (портрет Траяна, так называемый «Брут» из Эрмитажа и др.).

4) Искусство времени Адриана (середина II в. н. э.).

Пантеон. Вилла Адриана в Тиволи.

В скульптурном портрете — подражание греческой классике (портреты Антиноя, Сабины и др.).

5) Искусство времени Антонинов (конец II в. н. э.).

Статуя Марка Аврелия. Портрет Люция Вера, сирийки (Эрмитаж).

«Варваризирующая» струя в искусстве. Римские провинции, их искусство.

Фаюмские портреты (I—III вв. н. э.). Эволюция стиля.

6) Римское искусство III—IV вв. н. э.

Арка Септимия Севера. Термы Каракаллы.

Скульптурные портреты Септимия Севера, Каракаллы, Александра Севера, Бальбина, Филиппа Араба. Глубина характеристик, эволюция художественных приемов.

Рельеф: саркофаг «Людовизи».

Нашествия «варваров». Христианство. Перенос столицы в Константинополь.

Арка Константина.

Портреты Константина, статуя Валентиниана I.

Росписи катакомб под Римом. Символика памятников раннехристианского искусства. Зарождение нового художественного стиля.

ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ

I. Раннехристианское искусство

II—III вв.

1. Фрески катакомб. Фрески в Дура Европос. Сложение христианской символики и иконографии.

IV—VI вв.

2. Архитектура. Раннехристианская базилика, ее происхождение, форма и конструкция. Римские базилики — собор Сан-Пьет-

ро, церковь Санта Мария Маджоре и др. Центрические сооружения Рима (мавзолей Санта Констанца и др.) и Равенны (мавзолей Галлы Плацидии и др.)

3. Монументальные росписи в первых христианских храмах Рима и Равенны. Мозаики мавзолея Санта Констанца, в апсиде церкви Санта Пуденциана, церкви Санта Мария Маджоре, «Вознесение» в церкви Косма э Дамиано, мозаики церкви Сант-Аньезе и мавзолея Галлы Плацидии.

Значение памятников раннехристианского искусства в сложении средневековой культуры Восточной и Западной Европы.

II. Искусство Византийской империи

V—IX вв.

1. Архитектура V—VII вв. Эволюция типов храма (базиликального и центрического) и сложение крестово-купольной системы в средневековом зодчестве, ее зарождение и эволюция. Символика архитектурных форм. Базилики Равенны. Купольные центрические постройки — храм Сергия и Вакха в Константинополе, Сан-Витале в Равенне. Собор Софии в Константинополе.

2. Собор Св. Софии в Константинополе. Анализ композиции, новизна и смелость конструктивного и пространственного решения, декоративное убранство.

3. Монументальная живопись. Ангелы — «силы небесные» из церкви Успения в Никее. Мозаики равеннских храмов — Сант Аполинаре Нуово, Сант Аполинаре ин Классис, Сан-Витале. Консульские диптихи из слоновой кости. Две створки диптихов со сценами травли зверей (собрание Эрмитажа).

4. Движение иконоборчества и его отражение в византийском искусстве VIII — начала IX в. Отражение борьбы иконоборцев и иконопочитателей в миниатюрах Хлудовской Псалтири (Государственный Исторический музей в Москве). Система иллюминации византийской книги-кодекса.

X—XII вв.

5. Памятники монументальной живописи. Мозаики собора Св. Софии. Мозаики монастыря в Дафни близ Афин, монастыря Св. Луки в Фокиде, монастыря Нерези в Македонии.

6. Памятники Византийского искусства в Италии. Центры — Сицилия и Венеция. Собор Сан Марко в Венеции. Собор в Чефалу (Сицилия). Мозаики Палатинской капеллы в Палермо и собора в Торчелло.

7. Византийская станковая живопись. Иконы. «Сергий и Вакх» (Киев, музей Западного и Восточного искусства) — ранняя икона. «Владимирская Богоматерь» (Москва, ГТГ), «Григорий Великий — Чудотворец» (Санкт-Петербург, ГЭ).

XIII—XV вв.

8. Понятие «палеологовского Ренессанса». Фрески церкви Пантанассы в монастыре Мистры. Иконы XIII—XIV вв.: «12 апостолов» (Москва, МГМИИ), «Пантократор», «Троица» (Эрмитаж). Мозаичные иконы. Складни из слоновой кости с рельефными изображениями двенадцатых праздников.

III. Западноевропейское искусство V—X вв. (дороманский период)

1. Возникновение варварских королевств и их христианизация. «Полихромный стиль». Искусство Италии при остготах и лангобардах. Мавзолей Теодориха в Равенне. Фибула из Чезены. Корона королевы Теодолинды. Искусство вестготской Испании. Вотивные короны из клада Гварразары (V в.).

Искусство Франции во времена династии Меровингов. Рельефы саркофагов (из крипты монастыря Сен-Поль в Жуаре и др.). Англо-ирландская книжная миниатюра. «Книга из Дурроу» (Дублин, библиотека колледжа), «Евангелие из Эстернаха» (Париж, Национальная библиотека).

Находки из захоронения норвежской королевы Осе в корабле (Осеберг, Скандинавия, IX в.).

2. Коронование Карла в Риме — 800 г. Искусство Каролингской империи франков. Термин «Каролингский Ренессанс». Капелла пфальца Карла Великого в Аахене. Монастырь в Лорше — ворота с надвратным залом.

Расцвет книжной миниатюры. Придворные и монастырские скриптории. «Евангелие Годескалька» (Париж, Национальная библиотека), «Евангелие Карла Великого» (из Вены или Аахена). «Утрехтская Псалтирь» (Утрехт, библиотека Университета). Большие иллюстрированные Библии «Турской школы». «Евангелие Лотаря» (Париж), сцена поднесения книги Карлу Лысому в «Библии Вивьена» (Париж, Национальная библиотека).

Пластика из слоновой кости. Бронзовая конная статуэтка Карла Великого из Метца (Лувр). Статуя Св. Веры в Конке.

3. Искусство Германии во времена Оттоновской империи (возникновение — 962 г.) Понятие «Оттоновского Ренессанса». Идея объединения политической и церковной власти и ее отражение в проблеме «вестверка» в церковном зодчестве. Церковь Кириака в Гернроде. Росписи церкви Св. Георгия в Оберцелле в монастыре на острове Рейхенау на Боденском озере.

Книжная миниатюра: «Кодекс Эгберта» (Трир, Муниципальная библиотека), «Кодекс Св. Григория» (музей в Шантийи). Бронзовые двери Гильдесгеймского собора Св. Михаила. Колонна епископа Бернварда.

IV. Романское искусство XI—XII вв.

1. Архитектура Франции XI—XII вв. Разнообразие типов конструкции, композиции и декорировки романских храмов Франции. Формирование романского зодчества, возведение свода в центральном нефе: церковь Сен-Мартен-дю-Канигу, церковь Сен-Филибер в Тюрню (Бургундия), церковь Сен-Савен-сюр-Гартан (Пуату). Тип храма на путях паломничества: церковь Сен-Мартен в Туре. Появление деамбулатория и венца капелл: церковь Сен-Сернен в Тулузе, церковь Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране. Зальная церковь без эмпор: Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье. Тип базиликальной церкви с низкими боковыми нефами: Сан-Трофим в Арле (Прованс). Богатый скульптурный декор: собор Сен-Лазар в Отэне, Сен-Мадлен в Везле (Бургундия). Купольные церкви: Сен-Фрон в Периге, Сен-Пьер в Ангулеме.

2. Скульптура и монументальная живопись в романских храмах Франции.

Каменные рельефы. Расцвет монументальной скульптуры в первой трети XII в. Композиции в тимпанах. Апокалиптическое видение в портале аббатства Сен-Пьер в Муассаке. «Страшный суд» церкви в Болье. «Христос во славе» и «Вознесение» на фасаде церкви Сен-Сернен в Тулузе. «Страшный суд» портала собора Сен-Лазар в Отэне и «Сошествие Св. Духа» в тимпане церкви аббатства Сен-Мадлен в Везле — единство замысла скульптурного ансамбля. Скульптурный декор фасадов церкви Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье и Сен-Пьер в Ангулеме. Капители церкви Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране и др. Близость к античной традиции в скульптуре Прованса: церковь Сен-Трофим в Арле. Переходный характер скульптуры Ильде-Франса: аббатство Сен-Дени и «Королевский портал» собора в Шартре.

Распространение фресковых росписей в романских храмах Франции. Иконографическая программа расположения композиций в храме. Фрески церкви Сен-Савен-сюр-Гартан.

Настенные вышитые ковры, их применение в XI—XII вв. и связь с монументальной живописью. Ковер из Байе (собор в Байе) с изображением норманнского завоевания Англии, осады замка Динан.

3. Тип храма романского периода и его региональные варианты.

Своеобразие черт романских храмов Франции, Германии, Италии, Англии. Тип храма на путях паломничества (церковь Сен-Мартен в Туре, собор Сантьяго де Компостелла в Испании и др.). Композиция храмов Оверни (церковь Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране). Пример зальной церкви без эмпор (на западе Франции — Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье). В Провансе — тип базили-

ки с низкими боковыми нефами (церковь Сен-Трофим в Арле). Применение стрельчатой арки в архитектуре Бургундии (значение церкви Ключийского аббатства). Купольные церкви (на юго-западе Франции — церковь Сен-Фрон в Периге).

Тип «имперских соборов» в Германии (Шпейер, Майнц, Вормс) с двойной ориентацией. «Связанная система» сводчатых перекрытий. Церковь Марии монастыря Лаах в Германии. Позднероманские соборы в Бамберге, Наумбурге. Устойчивость романских черт в Германии.

Италия. Инкрустационный стиль в архитектуре Флоренции (церковь Сан Миньято аль Монте, ансамбль в Пизе — собор, баптистерий и башня). Архитектура Проторенессанса в Италии.

Особенности композиции архитектурных масс английских храмов (собор в Или и др.). Стойкость средневековых традиций в архитектуре Англии (поздняя «пламенеющая» готика).

4. Искусство Германии романского периода. Архитектурная школа Хирсау. Церковь в Альпирсбахе. «Имперские соборы» в Шпейере, Майнце, Вормсе с двойной ориентацией. «Связанная система». Монастырская церковь Мариа-Лаах. Позднероманские соборы Бамберга, Наумбурга.

В скульптуре — преобладание изделий из дерева, бронзы и штука в интерьерах церквей. Надгробие Рудольфа Швабского в Мерзебурге. «Строгий стиль» в монастырской скульптуре второй четверти XII в.: бронзовое надгробие архиепископа Фридриха фон Веттин в Магдебургском соборе.

Немецкие «Триумфальные распятия» («Распятие Имерварда» в Брауншвейгском соборе). Деревянный пульт с фигурами евангелистов из Фрейденштадта. «Вольфрам» — бронзовый светильник собора в Эрфурте. Статуя льва из Брауншвейга — редкий пример светского монументального искусства.

Преодоление «строного стиля» в конце XII — начале XIII в. Первая скульптурная мастерская Бамбергского собора — спорящие апостолы и пророки на ограде хора Св. Георгия.

5. Гражданское зодчество средневековья.

Донжон. Замки феодалов: Вильгельма Завоевателя — Тауэр (Лондон), графов Фландрских в Генте (Нидерланды), Альбрехта в Мейсене (Германия), Шато-Гайяр (Франция).

Готический период. Королевские замки Франции — Лувр, Бастилия. Замки герцога Беррийского в Пуатье. Изображения позднеготических французских замков в «Богатейшем Часослове герцога Беррийского» (музей Кондэ в Шантийи). Замок Карлштейн в Праге. Замок Виндзор (Англия).

Средневековый город. Фахверковое городское строительство. Дома купеческих гильдий. Дом Жака Кера в Бурже (Франция).

Ратуши: в Брюгге (Нидерланды), Флоренции (Палаццо Веккьо — архитектор Арнольфо ди Камбио). Палаццо дожей и Ка д'Оро на Большом канале в Венеции. Колледжи в Оксфорде и Кембридже (Англия). Карлов мост в Праге.

V. Искусство готики XIII—XIV вв.

1. Архитектура готических соборов Франции. Рождение готических форм во второй половине XII в. Значение аббатства Сен-Дени. Городские соборы ранней готики — в Лане и Париже.

Зрелая готика — соборы в Шартре, Реймсе, Амьене, Сент-Шапель в Париже.

Поздняя (пламенеющая) готика — собор в Руане.

2. Скульптура и витраж в готических соборах Франции. Система скульптурного декора готического собора. Этапы развития скульптуры (первая половина XIII в., вторая половина XIII в., XIV в.). Скульптура собора Парижской Богоматери, ее судьба. Находка фрагментов портала королей в 1977 г. Скульптура собора в Шартре: «Св. Мартин, Иероним и Григорий» и др. Скульптура собора в Амьене: попарная группировка статуй в сцене «священной беседы». Скульптура Реймского собора: «Посещение Марией Елизаветы», статуи «Церкви» и «Синагоги», «галерея королей» и др.

Портрет в скульптуре XIV в. Статуи Карла V и Жанны Бурбонской (Лувр), Жанны Булонской в парадном зале дворца Жана де Берри в замке Пуатье.

Витраж. Расцвет в XIII в. Окна готических соборов и учение Псевдо-Дионисия Ареопагита о божественном свете. Технология. Композиции в медальонах, в розах. Витражи Шартра: «История Карла Великого», «История Богоматери», изображения ремесленников. Витражи Сент-Шапель. Витражи XIV в. в манере гризайль (собор Страсбурга).

3. Книжная миниатюра Франции готического периода. Эволюция на протяжении XIII — начала XV в. «Бельвильский Бревиарий» (Национальная библиотека, Париж) из мастерской Жана Пюсселя (изображение так называемых «дролери»). «Часослов мастера Бусико» (Парижская школа на рубеже XIV—XV вв.). «Богатейший Часослов герцога Беррийского» (Шантийи) братьев Лимбург (изображения современных замков, пейзажей и портретов в календарных миниатюрах).

4. Памятники готики в Германии и Чехии. Своеобразие черт культовой архитектуры (массивность стен, зальный тип, трехлепестковый хор) — соборы Кельна, Страсбурга. Тип собора с одной башней на фасаде (соборы в Фрейбурге, в Ульме). Особенности скульптурного декора готических храмов в Германии. Скульп-

\ птура собора в Страсбурге: рельефы тимпанов трансепта, статуи «Церкви» и «Синагоги» и др.

Скульптура собора в Бамберге: портал Адама с изображением императорской четы и обнаженных Адама и Евы. Бамбергский всадник (в интерьере). Скульптура собора в Магдебурге: «Мудрые и неразумные девы». Памятник императору Оттону I на площади перед зданием Ратуши в Магдебурге. Скульптура собора в Наумбурге: рельефы ограды западного хора с изображением «Страстей», статуи основателей церкви. Работы наумбургского мастера — вершина немецкой готики.

Иллюстрации «Рукописи Манессе» (библиотека Университета в Гейдельберге) — сборник песен миннезингеров.

Прага — столица Германской империи во второй половине XIV в. Карлов мост в Праге. Замок Карлштейн (живопись мастера Теодориха). Собор св. Вита (мастер Петер Парлерж): портретные бюсты в трифории собора. Связь живописи с искусством Проторенессанса в Италии. Раннее развитие станковой живописи в Чехии. Вышебродский алтарь (композиция «Рождество»). Тржебоньский алтарь.

4. Вопросы

для самоконтроля и размышлений

1. ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

1. Первобытное общество. Изобразительная деятельность. Синкретизм мышления. Основные этапы развития искусства. Главные памятники.

2. Искусство эпохи палеолита (35—10 тыс. до н. э.). Памятники пещер Фон-де-Гом, Нио, Ляско, Альтамира, Лимейль, Капова пещера на Урале и другие.

3. Искусство эпохи мезолита и неолита (X—II тыс. до н. э.). Памятники, находящиеся на территории Восточной Испании, Азербайджана (Кобыстан), Средней Азии (Фергана), южной Туркмении и Триполья, петроглифы Онежского озера и Белого моря, Сибири и др.

4. Искусство эпохи бронзы и железа (III—I тыс. до н. э.). Мегалитические постройки — Сибирь, Армения, Франция, Англия, Майкопская и Кобанская культура, Гальштатская культура.

5. Искусство скифов. Основные черты, этапы эволюции, главные памятники.

6. Памятники культуры первобытной эпохи из коллекции Эрмитажа.

II. ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

7. Искусство Древнего Востока. Типологическая характеристика. Региональные варианты.

8. Искусство Древнего Египта. Канонический тип культуры. Основные этапы развития.

9. Мифология Древнего Египта. Главные черты мифологического мышления. Древнеегипетский пантеон.

10. Скульптурные изображения древнеегипетских богов из коллекции Эрмитажа.

11. Архитектура Древнего Египта. Типы сооружений (пирамиды, храмовое и жилищное зодчество). Основные этапы развития. Комплекс в Саккара, Гизе, Дейэр-эль-Бахри, Ахетатоне, Луксоре и Карнаке, Абу-Симбеле и др.

12. Скульптура и живопись Древнего Египта. Главные этапы развития. Основные памятники. Плита Нармера, Рахотеп и Нофрет, писец Каи, статуя царевича Каапера, изображения фараонов Хефрена и Микерина. Рельеф с изображением зодчего Хесира. Росписи из гробницы сына фараона Снофру и Медума. Скульптурные портреты Сенусерта III, Хатшепсут и Ментухотепа II и III и др.

13. Произведения искусства Древнего и Среднего Царства из собрания Эрмитажа.

14. Искусство Древнего Египта. Амарнский период. Искусство периода правления Эхнатона и Тутанхамона.

15. Произведения Нового и Позднего Царства из собрания Эрмитажа.

16. Искусство Передней Азии, Двуречья, Ассирии. Общая характеристика.

III. АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

17. Античное искусство. Характеристика типа культуры. Основные этапы развития.

18. Мифология античного мира. Олимпийские боги и герои.

19. Эгейское искусство (III—II тыс. до н. э.). Главные особенности. Основные памятники (Крит, Микены, Тиринф).

20. Искусство гомеровского и раннеархаического периода (XI—VIII вв. до н. э.). Главные памятники архитектуры, скульптуры и прикладного искусства.

21. Искусство эпохи архаики (VII—VI вв. до н. э.). Сложение ордерной системы. Типы и формы греческой керамики. Скульптура.

22. Памятники греческого искусства эпохи архаики из коллекции Эрмитажа.

23. Архитектура эпохи классики (V — последняя треть IV в. до н. э.). Афинский Акрополь.

24. Скульптура эпохи классики (V — последняя треть IV в. до н. э.). Мирон, Поликлет, Фидий, Скопас, Пракситель, Лисипп.

25. Произведения искусства эпохи классики в собрании Эрмитажа.

26. Искусство эллинистического периода (последняя треть IV—I в. до н. э.). Главные особенности. Художественные центры: Александрия, Пергам, Родос, Самофракия, Танагра.

27. Архитектура эпохи эллинизма. Основные типы сооружений, главные памятники. Города: Приена, Милет, Александрия; Фаросский маяк, Пергамский акрополь и др.

28. Скульптура и живопись эпохи эллинизма. Основные произведения: Афродита Медицейская, Лаокоон, Ника Самофракийская, скульптура «Нил и его притоки», декоративное убранство Пергамского алтаря, скульптурная группа «Дары Аттала», мозаики, камеи и терракоты из Танагры и Коринфа.

29. Памятники эллинистической эпохи из коллекции Эрмитажа.

30. Искусство Этрурии (VIII—II вв. до н. э.). Общая характеристика.

31. Искусство Древнего Рима. Основные особенности и главные этапы развития.

32. Архитектура Древнего Рима. Взаимодействие с греческой культурой и специфические черты римской архитектуры. Форумы, акведуки, термы, арки и др.

33. Скульптура и живопись Древнего Рима. Главные черты римского искусства. Периодизация.

34. Памятники римского искусства в собрании Государственного Эрмитажа.

IV. ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В СРЕДНИЕ ВЕКА

1. Искусство эпохи средневековья. Типологическая характеристика. Эволюция. Региональные варианты.

2. Христианство и его роль в становлении средневековой культуры.

3. Искусство Византии. Раннехристианский период (V—VII вв.). Архитектура. Крестовокупольные культовые постройки в Константинополе, Равенне.

4. Собор Св. Софии в Константинополе — выдающийся памятник византийского зодчества.

5. Византийское искусство XI—XV вв. Икона и декоративно-прикладное искусство культового и светского назначения.

6. Памятники византийского искусства в собрании Эрмитажа.
7. Искусство Западной Европы в VI—VIII вв. Главные особенности. Основные памятники.
8. Романское искусство (X—XII вв.). Архитектура Франции и Германии.
9. Готическое искусство (XIII—XV вв.) Франции, Германии, Англии.
10. Готический храм. Конструкция. Образная характеристика. Синтез искусств в храме.
11. Собор Парижской Богоматери как явление романской и готической культуры.

V. ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО X—XVI вв.

1. Особенности и периодизация искусства Древней Руси.
2. Близость человека к природе в пантеистическом мировидении языческого славянства и отражение картины мира в памятниках (жилище, капище, поселение, захоронение, предметы быта).
3. Торговые и культурные связи восточных славян и их влияние на развитие культуры и искусства (до принятия христианства).
4. Выбор веры (летописная и историческая версии). Роль духовно-нравственных идей христианства в развитии культуры и искусства средневековой Руси. Теоцентрический художественный образ мира в русском средневековом искусстве.
5. Византийский канон христианского храма и православный русский собор. Духовно-нравственные идеи, отображенные в его конструкции и декоре.
6. Соборы Святой Софии в Киеве и Новгороде, Спасо-Преображения в Чернигове (сравнительный анализ).
7. Формирование локальных архитектурных школ во второй половине XI — первой половине XIII в. Киевская, Черниговская, Смоленская школы.
8. Архитектура и монументальная живопись Владимиро-Суздальского княжества во второй половине XI — первой половине XIII в.
9. Декоративное убранство Дмитровского собора во Владимире и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
10. Новгородская и псковская архитектура и монументальная живопись во второй половине XI — первой половине XIII в.
11. Спаский собор Мирожского монастыря. Архитектурные особенности. Комплекс монументального фрескового убранства интерьера собора.

12. Памятники Старой Ладogi. Архитектура и фрески.
13. Домонгольская икона, ее предназначение и обусловленные |им особенности. Канон и его трансформация на русской почве.
14. Домонгольская икона: основные иконографические типы образов.
15. Домонгольская икона: истоки, техника и технология.
16. Образ Богоматери в домонгольской русской иконе.
17. Образ Христа в домонгольской русской иконе.
18. Принципы оформления древнерусских иллюстрированных рукописей. XI—XII вв.: Остромирово Евангелие, изборник Святослава, Мстиславова Евангелие; XV в.: Евангелие Кошки, Евангелие Хитрово (А.Рублев), Морозовское Евангелие. Зарождение гравюры.
19. Монголо-татарское разорение и его следы в судьбах памятников русской культуры и искусства. Сравнительный анализ путей развития архитектуры и искусства северо-западных и срединных русских княжеств во второй половине XIII—XIV в. Драматическое мировидение и искусство. Икона срединных русских княжеств в XIII — первой половине XIV в.
20. Расцвет новгородской и псковской архитектуры в XIII—XV вв.
21. Вторая волна греческих влияний на развитие искусства Руси. Творчество Ф. Грека в Новгороде и Москве.
22. Новгородская монументальная живопись XIV—XV вв.
23. Новгородская икона XIII—XV вв. Особенности и динамика.
24. Псковская икона XIII—XV вв.
25. Иконы «Чудо Георгия о Змие» из ГРМ (сравнение).
26. Куликовская битва и формирование оптимистического мировидения. Его отражение в раннемосковской архитектуре.
27. Иконостас. Состав и символика.
28. Феофан Грек и Андрей Рублев. Трансформация идей исихазма на русской почве и их отражение в иконе.
29. Андрей Рублев и Сергей Радонежский. «Троица» А. Рублева.
30. Формирование московского централизованного государства, укрепление Москвы и перестройка Кремля.
31. Соборы Успения Богоматери во Владимире и Москве — сравнительный анализ образной структуры.
32. Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля (1405 г., Ф. Грек, А. Рублев).
33. Русская икона XV в. и творчество Дионисия.
34. Распятие 1500 г. Дионисия из иконостаса Павлова-Обнорского монастыря.

35. Комплекс фресок собора Рождества Богородицы в Феррапонтовой монастыре (Дионисий и его артель).

36. Укрепление русского государства в XVI в. Монастырское и крепостное строительство на Руси XVI—XVII вв. (Кирилло-Белозерский и Соловецкий монастыри, Ростовский и Московский кремли и др.).

37. Градостроительство на Руси в XVI в.

38. Шатровый храм (художественно-образный строй, версии истоков, конструктивные и декоративные особенности).

39. Воплощение идеи «Москва — третий Рим» в русской фреске и иконе XVI в.

40. Житийная и «портретная» икона в XIV—XVI вв.

41. Русская икона XVI в. Размывание канона и попытка запретить его в решениях Стоглавого собора. Переосмысление функций иконы и трансформация художественного образа.

42. Новое в иконографии русской иконы XVI в. Иконы-притчи.

VI. ВОЗРОЖДЕНИЕ

1. Типологическая характеристика искусства Возрождения. Основные этапы развития. Региональные варианты.

2. Искусство проторенессанса в Италии. Творчество Джотто.

3. Античное наследие в искусстве Возрождения.

4. Раннее Возрождение в Италии. Основные принципы. Ведущие мастера (Ф. Брунеллески, Л. Гиберти, Мазаччо, Донателло, А. Вероккио, С. Боттичелли и др.).

5. Архитектура раннего Возрождения в Италии. Творчество Ф. Брунеллески.

6. Скульптура кватроченто (Л. Гиберти, Донателло, Андреа делла Роббиа, А. Вероккио).

7. Монументальная живопись кватроченто (Мазаччо, Пьеро делла Франческо, А. Мантенья и др.).

8. Портрет в искусстве раннего Возрождения (А. Мессина, Пьеро делла Франческо, С. Боттичелли, Пинтуриккьо и др.).

9. Искусство Венеции XV—XVI вв. Основные особенности. Главные этапы развития. Ведущие мастера (Д. Беллини, Джорджоне, В. Тициан, П. Веронезе, Б. Тинторетто).

10. Высокое Возрождение в Италии — основные принципы.

11. Творчество Джорджоне.

12. Творчество Леонардо да Винчи.

13. Творчество Рафаэля.

14. Творчество Микеланджело (скульптурные произведения).

15. Архитектурное творчество Леонардо, Рафаэля, Микеланджело.
16. Творчество Тициана.
17. Характеристика позднего Возрождения в Италии (Караваджо, болонский академизм, маньеризм).
18. Северное Возрождение. Нидерланды. Основные особенности, ведущие мастера (Ян ван Эйк, Гуго ван дер Гус, Рогир ван дер Вейден, Питер Брейгель).
19. Творчество А. Дюрера и Л. Кранаха.

20. Строительство собора св. Петра в Риме. XV—XVI вв. (Д. Браманте, Д. Сангалло, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Б. Росселино, Б. Перуцци).
21. Творчество Д.А. Браманте.
22. Творчество Андреа Палладио.
23. Образ человека в искусстве Возрождения.
24. Искусство Возрождения в Испании. Творчество Эль Греко.
25. Искусство раннего Возрождения в Италии (собрание Эрмитажа).
26. Искусство Высокого Возрождения в Италии (собрание Эрмитажа).
27. Искусство Возрождения в Венеции (собрание Эрмитажа).
28. Искусство позднего Возрождения в Италии (собрание Эрмитажа).
29. Скульптура и декоративное искусство итальянского Возрождения в собрании Эрмитажа.
30. Портрет в творчестве мастеров Высокого Возрождения.
31. Картина «Юдифь» как ярчайшее произведение Джорджоне.
32. Портрет моны Лизы («Джоконда») Леонардо да Винчи — анализ в контексте художественной культуры эпохи.
33. Теоретические работы Альберти, Пьеро делла Франческо, Леонардо да Винчи и А. Дюрера (по выбору студента).
34. Развитие портретного жанра в искусстве Возрождения.
35. Образ мадонны в искусстве Возрождения.
36. Образ мадонны в искусстве Возрождения (из собрания Эрмитажа).
37. Архитектура эпохи Возрождения: главные особенности, этапы развития, выдающиеся памятники.
38. Образ Давида и Юдифи в творчестве мастеров Высокого Возрождения.
39. Образ Св. Себастьяна в творчестве художников эпохи Возрождения.

40. Северное Возрождение. Германия. Типологическая характеристика, выдающиеся художники (Л. Кранах, А. Дюрер, Г. Гольбейн).
41. Живописные произведения Микеланджело.
42. Гентский алтарь братьев ван Эйков — ярчайший памятник раннего Возрождения в Нидерландах.
43. Творчество Питера Брейгеля Старшего.
44. «Сикстинская мадонна» Рафаэля Санти — величайшее творение Ренессанса.
45. Образ Венеры в творчестве Джорджоне и Тициана.
46. Архитектура Франции XV—XVI вв.
47. Творчество Паоло Веронезе.
48. Творчество Я. Тинторетто.
49. Скульптура «Давид» Микеланджело в контексте культуры Возрождения.
50. Автопортрет в творчестве мастеров эпохи Возрождения.
51. Палаццо в архитектуре Возрождения. Эволюция. Основные особенности.
52. Архитектура Венеции XV—XVI вв. (Пьетро Ломбарде, Сан-Савино и др.).
53. Творчество Альбрехта Дюрера.
54. Тема героя в искусстве итальянского Возрождения.
55. Сравнение конных памятников кондотьеров работы Донателло, А. Вероккио, Леонардо да Винчи.
56. Архитектура позднего Возрождения в Италии.
57. Архитектура раннего Возрождения во Франции. Замки в бассейне реки Луары.

VII. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XVII в.

1. Искусство Европы XVII в. Основные стили и направления (барокко, классицизм и реализм), художественные центры (Италия, Франция, Голландия, Фландрия, Испания).
2. Стил ь барокко в европейском искусстве XVII в. Образная система, основные памятники, ведущие мастера (Лоренцо Бернини, Пьетро да Кортона, Франческо Борромини, Питер Пауль Рубенс и др.).
3. Классицизм в европейском искусстве XVII в. Образная система, основные памятники, ведущие мастера (Никола Пуссен, Клод Лоррен, Луи Лево, Жюль Адруэн Мансар, Клод Перро и др.).
4. Реализм в европейском искусстве XVII в. — образная система, основные памятники, ведущие мастера. («Малые голланд-

цы», Рембрандт, братья Ленен, Веласкес, Караваджо и его последователи и др.).

5. Творчество Меризи да Караваджо и мастеров его круга (Лионелло Спада, Хендрик Тербрюгген, Герард Хонхорст, «бодегон» в Испании, Жорж де Латур).

6. Модификация образной системы барокко в различных национальных школах: Италии, Фландрии, Испании.

7. Барокко в архитектуре Италии. Происхождение, развитие, основные памятники и мастера (Джакомо делла Порта — церковь Иль Джезу, вилла Альдобрандини; Лоренцо Бернини — площадь перед собором Св. Петра в Риме, церковь Сант-Андреа аль Квиринале; Франческо Борромини — церковь Сан Карло алле Куатро Фонтане, церковь Сант Аньезе в Риме на площади Навона; Бальдассаре Лонгена — церковь Санта Мария делла Салюта в Венеции и др.).

8. Лоренцо Бернини — архитектурное и теоретическое наследие.

9. Скульптурные произведения Лоренцо Бернини («Давид», «Аполлон и Дафна», «Фонтан Тритона» на площади Барберини в Риме, киворий и балдахин в соборе Св. Петра в Риме, портреты Констанци Бунарелли, кардинала Шипиона Боргезе, Людовика XIV, «Экстаз Св. Терезы» — скульптурная группа в капелле Корнаро церкви Санта Мария делла Виктория, надгробие папы Урбана VIII).

10. Архитектурные ансамбли Рима XVII в. Градостроительные сооружения, собор Св. Петра в Риме и другие культовые постройки, фонтанные композиции.

11. Болонский академизм XVI—XVII вв., характеристика явления, учебное заведение «Академия, вступивших на правильный путь», видные мастера и основные произведения (Аннибале, Агостино и Лодовико Карраччи, Гвидо Рени, Гверчино и др.).

12. Религиозные произведения мастеров различных стилевых ориентации. Опыт сравнительного анализа. (Произведение по выбору студента).

13. Образ античного мира в творчестве мастеров XVII в. в разных стилевых концепциях. (Произведение по выбору студента).

14. Образ природы в творчестве мастеров XVII в. Опыт сравнительного анализа. (Произведения Н. Пуссена, К. Лоррена, П.П. Рубенса, Ф. Снейдерса, Я. Рейсдаля, М. Хоббеми и др.).

15. Композиционная структура произведений различных образных концепций: барокко, классицизма и реализма. (Произведения по выбору студента.)

50. Графика в искусстве XVII в. Основные особенности, ведущие мастера (Жак Калло, Клод Лоррен, Фантен Латур, Рембрандт, Геркулес Сегерс).

51. Академическое искусство XVII в. Основные принципы. Франция, Голландия (Симон Вуэ, Шарль Лебрен, Пьер Миньяр, Хендрик Гольциус и др.).

52. Ф. Блондель и К. Перро — теоретики классицизма: курс архитектуры (1675—1683), «Правила пяти ордеров» (1628), новый перевод Витрувия.

53. Академия художеств — учебные заведения нового типа в Западной Европе и их роль в художественной жизни стран XVII в.

54. Дворцовый комплекс в Версале. История создания. Особенности образной системы.

55. Скульптура и декоративно-прикладное искусство XVII в. в Западной Европе. Франция (Франсуа Жирардон, Антуан Куазевокс, Пьер Пюже и др.).

VIII. РУССКОЕ ИСКУССТВО XVII в.

1. От «Смутного времени» к петровской империи. «Бунташное столетие» в русской истории и искусство века перемен (изменения в мировидении, миропереживании, мировоззрении русского человека и их отражение в художественно-образном мировоплощении). Внутренняя обусловленность «узорочного стиля» в русском храмовом зодчестве XVII в. Раскол и его воздействие на искусство.

2. Крепостное зодчество в Московской Руси конца XVI—XVII вв.

3. Градостроительство в Московском государстве в XVII в.

4. Памятники русского деревянного зодчества XVI—XVII вв. (жилища и храмы). Конструктивные особенности. Декор.

5. Архитектура и монументальная живопись Ярославля.

6. Храм Ильи Пророка в Ярославле.

7. Архитектура Пскова в XVII в.

8. Строгановская церковь в Нижнем Новгороде.

9. «Нарышкинское барокко» в Московской архитектуре. Дискуссионный характер использования единых стилевых категорий в отношении западноевропейского и русского искусства XVII в. Фресковое убранство московских храмов XVII в. (кремлевские соборы, церковь Троицы в Никитниках).

10. Светское каменное зодчество XVII в.

11. Русская икона XVII в. Особенности в сравнении с предыдущим периодом.

12. Прототоп Аввакум, Иосиф Владимиров и Симон Ушаков об иконе.
13. Горний и дольний миры в русской иконе XVII в.
14. Творчество Симона Ушакова.
15. «Троица» Андрея Рублева и «Троица» Симона Ушакова — сравнительный анализ.
16. «Строгановская икона».
17. Первые признаки формирования гуманистической (антропоцентрической) художественной картины мира. «Портретная» икона в XVII в. Парсуна как первый портретный жанр в русском искусстве.

IX. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XVIII в.

1. Искусство Западной Европы в XVIII в. — характер взаимодействий художественных стилей и направлений. Эволюция. Художественные центры (Англия, Франция, Германия, Италия).
2. Эпоха Просвещения и изобразительное искусство XVIII в. Англия и Франция.
3. Искусство Франции XVIII в. Этапы развития. Основные стилевые тенденции (классицизм, рококо, реализм).
4. Антуан Ватто — мастер «галантных празднеств». Живописное видение художника и значение его творчества для искусства Франции XVIII в. Эволюция манеры в его произведениях. («Бивуак», «Тягости войны», «Военный роздых», «В костюме Мецетена», «Актеры театра французской комедии», «Савояр с сурком», «Пряха», «Путешествие на остров Киферу», «Общество в парке», «Праздник любви», «Затруднительное предложение», «Жиль», «Капризница», «Лавка Жерсена» и др.).
5. Театр и живопись XVIII в. Своеобразие «диалога» этих видов искусства (А. Ватто, Никола Ланкре, Жан Батист Потер, Франсуа Буше, Жан-Батист Греза, Жан Оноре Фрагонар).
6. Стиль рококо в искусстве Франции XVIII в. Архитектура, скульптура, живопись.
7. Архитектура Франции XVIII в. Основные этапы, видные мастера (Жан Куртон, Жермен Боффран, Жан Анж Габриэль, Жак Жермен Суффло, Жак Гондуэн, Клод Никола Леду).
8. Дени Дидро как художественный критик. «Салоны» Дидро и парадоксы просвещенного вкуса. Суждения французского просвещения о творчестве К. Ван Лоо, Ж.-Б. Греза, Ф. Буше, Ж.-Б. Лемуана, К. Берне и многих других.

9. Образы античной мифологии в творчестве живописцев и скульпторов XVIII в. (произведения по выбору студента).

10. Франсуа Буше — живописец, график, театральный художник, директор Академии и законодатель вкусов в придворной среде. Эволюция его творчества в произведениях (эскизы для мануфактуры Гобеленов в Париже и Бове «Дон-Кихот», «Вакх и Ариадна»; пейзажи: «Вид в окрестностях Бове», «Пруд», «Пейзаж с водяной мельницей», «Вид окрестностей Тиволи и храм Весты»; пасторали: «Гнездо», «Пастушеская сцена», «Уснувшая пастушка»; портреты: маркизы Помпадур; мифологический жанр: «Аврора и Кефал», «Три грации», «Гуалет Венеры», «Триумф Венеры», «Отдых на пути в Египет», «Купание Дианы» и др.).

11. Исторический и портретный жанры в придворно-аристократическом искусстве. Принципы. Эволюция. Характерные примеры (Жан Франсуа де Труа, Франсуа Лемуан, Шарль Антуан Куапель, Шарль Жозеф Натуар, Жан Марк Натье).

12. Классицизм в архитектуре Франции XVIII в. Градостроительные идеи (Ж.-А. Габриэль, К.Н. Леду), дворцовые и общественные сооружения (Ж-Ж. Суффло, Ж- Гондуэн).

13. Клод Никола Леду — его архитектурные проекты, сооружения и теоретические воззрения. Идеи Просвещения, воплощенные в его творчестве, главные памятники (Солеваренный городок в Шо, павильоны застав в Париже, общая планировка городка Шо, разработка новых жилищ для ремесленников и крестьян, дом для поэта Демела, здание тюрьмы в Эксе и др.).

14. Жан-Батист Симеон Шарден и идеи Просвещения. Выдающийся художник-реалист. Эволюция творчества в его произведениях (автопортреты, «Зайцы», «Буфет», «Медный бак», «Оловянный кувшин», «Корзина», «Трудолюбивая мать», «Гувернантка», «Женщина, чистящая овощи», «Молитва перед обедом», «Рисовальщик», «Девочка с вишнями», «Картонный домик», «Портрет мадам Шарден», «Натюрморт с атрибутами искусств», «Натюрморт с атрибутами наук», «Натюрморт с атрибутами музыки» и др.).

15. Реализм в западноевропейском искусстве XVIII в. (Ж-С. Шарден, В. Хогарт, Ж.-Б. Удри, Ж.-Б. Перроно, Ж.-А. Гудон, М.К. де Латур).

16. Картина Ж.-Б. Симеона Шардена «Натюрморт с атрибутами искусств» (Эрмитаж) — программная работа эпохи Просвещения.

17. Жан-Батист Грез. Характеристика творческой манеры, ее эволюция. Основные произведения. Оценка его художественной

деятельности Дени Дидро. («Отец семейства, объясняющий своим детям Библию», «Деревенская помолвка», «Разбитый кувшин», «Девушка с птичкой», «Деревенская невеста», «Утренние молитвы», «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания», «Отеческое проклятие», «Балованное дитя», «Портрет молодого человека»; многочисленные портреты девушек, «Голова девушки в чепце», «Девочка с куклой», «Мертвая птичка» и др.).

18. Жан Оноре Фрагонар. Своеобразие его стиливой системы — переплетение рокайльной и реалистической традиций. Живописные и графические работы («Вдохновение», «Портрет Сен-Нона в костюме испанского идадьго», «Портрет Дидро», «Портрет жены», «Портрет Маргариты Жерар», «Большие кипарисы виллы д'Эсте» (акварель), «Откупщики» (офорт), «Пинии виллы Памфили» (акварель), «Берег моря близ Генди» (сепия), «Въезд в Геную со стороны бастиона Св. Фомы». Иллюстрации к басням Лафонтена, «Неистовому Роланду» Ариосто, «Дон Кихоту» Сервантеса. Картины «Добрая мать», «Качели», «Счастливые возможности качелей», «Выигранный поцелуй», «Дети фермера», «Похищенная рубашка»; декорировка особняка танцовщицы Гимар и мадам Дюбарри; «Гроза», «Прачки», «Посещение кормилицы» и др.)

19. Образ просветителя в скульптурных и живописных портретах Франции XVIII в. (Дени Дидро — Ж.-О. Фрагонар, Луи Мишель Ванлоо, Ж.-Б. Грез, Ж.-А. Гудон; Вольтер — Мари-Анн Калло, Ж.-А. Гудон; Ж.-Ж. Руссо — Морис Кантен Латур, Ж.-А. Гудон; Этьен Морис Фальконе — М.-А. Калло; Ж.-А. Бюффон — Ж.-А. Гудон и др.)

20. Пейзаж в живописи Франции и Англии XVIII в. Основные стиливые особенности, видные мастера. (Клод Жозеф Берне «Вход в Палермский порт», «Порты Франции», «Кораблекрушение»; Гюбер Робер «Развалины террасы в парке», «Вилла Мадама под Римом», «Прачки в Руинах»; Т. Гейнсборо «Корнарский лес», «Вид на Дедем», «Водопой», «Воз», «У дверей фермы» — сопоставительный анализ).

21. Творчество Этьена Мориса Фальконе — выдающегося скульптора универсального типа. Оценка современниками его творчества. Эволюция метода в произведениях («Милон Кротонский», «Купальщица»; «Флора», «Психея», «Грозный Амур» — серия фарфоровых (бисквит) небольших скульптур для Севрской мануфактуры; «Музыка», «Распятие» и «Благовещение» для двух капелл церкви св. Роха в Париже, конный памятник

Петру I («Медный всадник»), «Зима». Теоретические работы мастера.

22. «Медный всадник» Э.М.Фальконе как «средокрестие» французской и русской культуры эпохи Просвещения.

23. Графика в западноевропейском искусстве XVIII в. (Франция, Италия, Англия, Германия.) Расширение границ этого вида искусства, появление новых и развитие традиционных техник печатной графики (пунктир, лавис акватинта, меццотинто и др. Ведущие мастера:

— рисунка: А. Ватто, Сен-Нон, М.-К. де Латур, Ж.-О. Фрагонар, Гюбер Робер, Т. Гейнсборо, У. Хогарт, Д.-Б. Тьеполо, Ф. Гварди, Поль Сендби, Джон Роберт, Козенс, Томас Гердан;

— станковой гравюры: Джеймс Мак Арделл, Джованни Баттиста Пиранези;

— репродукции: Жиль Демарте, Луи Манер Бонье, Франсуа Жанине, Шарль Мельхиор Декурти;

— иллюстрации: Жан-Мишель Моро Младший, Огюстен де Сент Обен, Даниэль Николаус Ходовецкий.

24. Жан Антуан Гудон — прославленный скульптор эпохи Просвещения. Значение его творчества для искусства Франции XVIII в. Основные этапы его творчества и произведения. («Экорше», портреты Д.Дидро, Мирабо, Руссо, Вольтера, «Портрет жены», мраморная статуя Вольтера, памятник президенту Вашингтону, портреты Франклина, Джеферсона, французского генерала Лафайета, портрет Александра I и др.)

25. Скульптура Франции XVIII в. Основные стилевые характеристики. Видные мастера. (Гийом Кусту, Жан Антуан Гудон, Этьен Морис Фальконе, Жан-Батист Лемуан).

26. Декоративно-прикладное искусство Франции. Рококо, классицизм. (Робер де Котта, Жан Верен, Клод Жилло, А.Ш. Буль, Антуан Робер Годре, Жан Франсуа Эбен и др.).

27. Взаимопроникновение культур европейских стран и причины, их обуславливающие.

28. Автопортрет в западноевропейском искусстве XVIII в. (Франция, Англия, Италия, Германия). (Примеры по выбору студента).

29. Античное искусство и западноевропейские художники XVIII в.

30. Академии художеств XVIII в. и их роль в искусстве стран (Франция, Англия, Германия, Италия).

31. Инвенция и имитация с произведений старых мастеров в творческом процессе французских художников XVIII в.

32. Искусство Италии XVIII в. Стили и направления (позднее барокко, реализм). Эволюция. Ведущие мастера. (Вантвигелли, Никколо Сальви, Джованни Баттиста Тьеполо, Антонио Канале, Бернардо Беллотто, Пьетро Лонги, Франческо Гварди, Джованни Баттиста Пиранези).

33. Джованни Баттиста Тьеполо — выдающийся мастер венецианской школы живописи XVIII в. Ранний период — воздействие Себастьяно Риччи и Пьяцетты, зрелый этап — монументальные росписи во дворцах и культовых постройках Италии, Германии, Испании, поздний период — росписи, станковые картины, портреты и офорты («Пир Антония и Клеопатры» — фрески палаццо Лабиа в Венеции; «Бракосочетание Фридриха Барбароссы и Беатрисы Бургундской», «Свадебный поезд Беатрисы Бургундской» — архиепископский дворец в Вюрцбурге; «Апофеоз Энея» — королевский дворец в Мадриде; «Непорочная дева и шестеро святых» — алтарная композиция, сейчас в картинной галерее в Будапеште; станковые светские картины «Триумф Амфитриты» (Дрезден), «Пир Клеопатры», «Ринальдо в садах Армиды» (Чикаго) и другие произведения).

34. Мастера ведуты в искусстве Италии в XVIII в. Специфические черты этого жанра и значение его для стран Европы. Ведущие мастера, основные произведения. Антонио Канале: «Площадь Св. Марка», «Сант Джованни Паоло», «Санта Мария делла Салуте», «Большой канал в Венеции», «Прием французского посольства в Венеции», «Отъезд дожа на обручение с Адриатическим морем», «Праздник Св. Рокка», «Площадь Св. Марка с Дворцом дожей», «Лондон и Темза из окон Ричмондского дворца», «Итонская часовня» и др. Бернардо Беллотто: «Мост Риальто в Венеции», «Площадь Синьории во Флоренции», «Дрезденский Цвингер», «Пирна. Базарная площадь», «Венский университет», «Мюнхен», «Вид на Варшаву из предместья», «Каприччо с лестницей». Франческо Гварди и его мастерская: «Вид площади с дворцом», «Городской вид», «Венецианская лагуна», «Венеция. Площадь Св. Марка», «Бал в театре Сан Бенедетто», «Торжественный концерт», «Подъем воздушных шаров в Венеции», «Каприччо с пульчинеллами», «Архитектурные каприччо», «Мост у Доло». Рисунки Ф.Гварди «Площадь Св. Марка с базиликой и кампанилой». Микеле Мариески «Площадь дожей в Венеции», «Уголок Венеции». Джованни Баттиста Пиранези — архитектор, рисовальщик, археолог; серия «Темницы», «Виды Рима», офорты с видами древнегреческого храма Посейдона в Пестуме и архитектурные «каприччо».

35. Театр и маскарады в творчестве итальянских художников XVIII в. (Примеры по выбору студента).

36. Развитие портрета и бытового жанра в искусстве Италии XVIII в. Виторе Гисланди «Граф Виалетти», «Портрет кавалера в треуголке», «Портрет мальчика»; Пьетро Лонги «Сцена у аптеки», «Носорог в цирке», «Урок танца», «За туалетом»; Розальба Карьера «Танцовщица Барбарина Кампанья». Портреты Пьетро Ротари, произведения Джакомо Черути.

37. Творчество Уильяма Хогарта и его значение для развития английского искусства XVIII в. Эволюция его художественной системы в произведениях. Графические серии «Карьера проститутки», «Карьера мота», «Жизнь подмастерья» (или «Прилежание и леность»), «Четыре времени суток», «Переулочек Джина», «Улица Пива», «Выборы в парламент». Живописные произведения: «Опера нищих», «Спящие прихожане». Серия «Модный брак» из шести картин, портреты актрис Лавинии Фентон и Пег Уоффингтон, моряка Корема, актера Гаррика с женой, «Автопортрет с собакой», портретная композиция «Слуги», «Продавщица креветок».

38. Тракта́т У.Хогарта «Анализ красоты» и его роль в развитии реалистического искусства XVIII в.

39. Идеи Просвещения и искусство Англии XVIII в. Эволюция, этапные произведения. Архитектура, живопись, графика.

40. Мастера английской архитектуры. Джон Ванбро (дворцы Бленим и Хоуард); Джеймс Гиббс (здание библиотеки Редклиффа в Оксфорде); Уильям Кент (замок Холкэм в графстве Норфолк); Роберт Адам (дворец Кедлстон в графстве Дербшир, Сотон-Хаус в Миддлсексе, альбомы гравюр с его проектов); Уильям Чемберс (корпус королевского дворца Сомерсет в Лондоне); создание английских садов.

41. Видные живописцы Англии XVIII в.: У. Хогарт, Д. Рейнольдс, Т. Гейнсборо, Дж. Ромни, Дж. Морленд и др.

42. Декоративно-прикладное искусство Англии XVIII в. Его значение для стран Европы XVIII—XIX вв. Фарфор и мебель. Джозайн Уэджвуд; мебельные мастера Томас Чиппедейл, Георг Эплуайт, Томас Шератон.

43. Джошуа Рейнольдс — крупнейший английский мастер живописи, теоретик, президент Академии художеств. Этапы творчества и основные произведения. (Портрет герцогини Девонширской, «Архитектор Джон Хунтер с сыном», «Портрет актера Гар-

рика», «Изгнанный лорд», «Портреты Ричарда Бэрка и графа Фредерико Бесборо», «Портрет Нелли О'Брайен», «Мисс Бауэлс», «Портрет Пенелопы Бубси» («Чепчик»), «Портрет адмирала Кеппеля», «Сарра Сиддонс в образе Музы трагедии», «Портрет адмирала Хитфилда», «Амур, развязывающий пояс Венеры», «Воздержанность Сципиона»).

44. Томас Гейнсборо — живописные и графические произведения, реалистические и сентиментальные тенденции в его творчестве. Образ природы в его картинах и рисунках: «Корнарский лес», «Вид на Дедем», «Повозка», «Водопой», «Портрет Джонатана Батолла» (мальчик в голубом), «Портрет миссис Грехем», «Миссис Шеридан», портреты актрисы Сиддонс, короля Георга III и королевы Шарлотты, миссис Робинсон, герцогини де Бофор и др.

45. Портрет в творчестве английских и немецких мастеров XVIII в. Сопоставительный анализ. (Произведения по выбору студентов.)

46. Программные документы художественной жизни Англии XVIII в. «Речи» Д. Рейнолдса и «Анализ красоты» У. Хогарта — сравнение двух творческих концепций.

47. Искусство Германии XVIII в. Специфика развития художественного процесса. Основные мастера и произведения. М.Д. Пепельман, Георг Бер, Гаэтано Кьявери, Б. Нейман, Франсуа Кувельс, А. Шлютер, Г.В. фон Кнобельсдорф, А.Р. Менгс, Я.А. Карстенс, Д.Н. Ходовецкий, А. Граф, Анжелика Кауфман, И. Кендлер, И. Келлер.

48. Иоганн Иоахим Винкельман — его теоретическое наследие «История искусства древности» и значение в искусстве Германии XVIII — начала XIX в.

49. Антон Рафаэль Менгс — живописное и теоретическое наследие и развитие классицизма в Германии. Трактат «Мысли о прекрасном и вкусе в живописи». Роспись плафона «Парнас» виллы Альбани в Риме, картины «Суд Париса», «Персей и Андромеда», «Автопортрет».

50. Трактат Г.Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» и его роль в художественной жизни Германии в XVIII — начале XIX в.

51. Воображаемая архитектура в живописи и графике XVIII в. (Д.Б. Пиранези, Ф. Гварди, Гюбер Робер, Менгоцци Колонна).

52. Портрет эпохи Просвещения. Специфические черты, своеобразие национальных школ. (Англия, Франция, Германия).

Х. РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII в.

1. XVIII в. — век Просвещения в России, ее интеграция в европейский культурный процесс и изменения в системе художественного мироощущения. Секуляризация и европеизация русского искусства, его обретения и потери на этом пути.

2. Периодизация русского искусства XVIII в. Различные модели: по этапам развития идей Просвещения; по стилям; по царствованиям и пр.

3. Искусство Петровской эпохи. Общая характеристика.

4. Барокко в архитектуре России. Общая характеристика, этапы развития, основные памятники и мастера.

5. Основание Санкт-Петербурга и его архитектура в первой трети XVIII в.

6. Д. Трезини — главный архитектор петровского Петербурга.

7. «Аннинское» и «Елизаветинское» барокко в России.

8. Петербургские постройки Ф.-Б. Растрелли.

9. Дворцово-парковый ансамбль Петергофа в XVIII в.

10. Дворцово-парковый ансамбль Царского Села в XVIII в.

И. Живопись петровского времени (И. Никитин, А. Матвеев).

12. Скульптор Б.-К. Растрелли.

13. Живописцы середины XVIII в. (И.Я. Вишняков, А.П. Антропов, И.П. Аргунов).

14. Классицизм в искусстве России. Общая характеристика.

15. Классицизм в русской архитектуре. Общая характеристика, этапы развития, основные памятники и мастера.

16. Петербургская Академия художеств и ее роль в развитии русского классицизма.

17. Система жанров русской живописи во второй половине XVIII в. (академические ориентации, теория и реальность художественного процесса). Национальные корни портретоцентризма.

18. Русская историческая живопись второй половины XVIII в. (А.П. Лосенко, Г.И. Угрюмов).

19. Русская портретная живопись второй половины XVIII в. (Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий, В.Л. Боровиковский).

20. Мемориальная и станковая скульптура второй половины XVIII в. (Ф.С. Гордеев, М.И. Козловский, И.П. Прокофьев, Ф.Ф. Щедрин).

21. Творчество Ф.И. Шубина.

22. Барокко, классицизм, реализм, романтизм как категории анализа русской скульптуры последней трети XVIII в. (Э.-М. Фальконе, Ф.И. Шубин, И.П. Прокофьев).

23. Ранний классицизм в архитектуре Петербурга.
24. Творчество А.Ф. Кокоринова и Ж.-Б. Валлен Деламота.
25. Творчество Ю.М. Фельтена и А. Ринальди.
26. Строгий классицизм в архитектуре Петербурга.
27. Творчество Д. Кваренги и Н.А. Львова.
28. Творчество И.Е. Старова и Ч. Камерона.
29. Творчество В.И. Баженова и М.Ф. Казакова.
30. Дворцово-парковый ансамбль Павловска.
31. Романтическое направление в русской архитектуре конца XVIII — начала XIX в.

XI. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XIX в.

1. Искусство Европы XIX в. Основные стили и направления (романтизм, классицизм, академизм, салонная живопись, реализм, импрессионизм и постимпрессионизм). Художественные центры (Франция, Германия, Англия, Испания).

2. Романтизм в европейском искусстве XIX в. Образная система, истоки, эволюция. Основные произведения и мастера (Т. Жерико, Э. Делакруа, Ф.О. Рунге, К.Д. Фридрих и др.).

3. Классицизм в искусстве Европы XIX в., его специфические черты в сравнении с предшествующими этапами в XVII—XVIII вв.

4. Творчество Жака-Луи Давида. Основные этапы творческого пути и произведения, их характеризующие: «Клятва Горациев», «Клятва в зале для игры в мяч», «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей», «Смерть Марата», «Сабинянки», «Бонапарт при переходе через Сен-Бернар», «Коронация Наполеона I», «Раздача знамен», портреты Ж.-Л. Давида: «Зеленщица», «Мадам Серезия с ребенком», «Три гентские дамы», «Мадам Рекамье», «Автопортреты» и др.

5. Сравнительный анализ картин Ж.-Л. Давида «Клятва Горациев» и «Смерть Марата».

6. Творчество Теодоро Жерико. Эволюция мастера, основные произведения. (Этюды натурщиков, автопортрет, «Офицер конных егерей, идущий в атаку», «Раненый кирасир», «Портрет двадцатилетнего Делакруа», «Молодой художник в мастерской», «Бег свободных лошадей», «Плот Медузы», «Скачки в Эпсоме», серия портретов в доме умалишенных, графические произведения художника «Фламандский кузнец», «Отступление из России», «Известковая печь» и др.).

7. Картина Т. Жерико «Плот Медузы» — программное произведение романтизма. История создания, серия этюдов и эскизов. Анализ композиционной структуры произведения. Значение этой работы для французского искусства XIX в.

8. Развитие гравюры в европейском искусстве XIX века: литография, офорт и ксилография.

9. Графические произведения французских живописцев XIX в. (П. Герен, Ж.-Дюпре, Э. Делакруа, Т. Жерико, Ж.-О. Энгр, Ж.-Ф. Милле, В. Ван Гог и др.).

10. Романтический идеал и развитие портрета в творчестве Т. Жерико и Э. Делакруа.

11. Творчество Эжена Делакруа. Живописное, графическое и теоретическое наследие. Эволюция мастера в основных произведениях («Данте и Вергилий», «Резня на Хиосе», «Автопортрет», «Тассо в доме умалишенных», «Смерть Сарданапала», «Свобода, ведущая народ на баррикады», «Алжирские женщины», «Женщина с попугаем», «Еврейская свадьба в Марокко», «Битва при Пуатье», «Битва при Нанси», «Битва при Тайсбурге», «Взятие крестonosцами Константинополя», портреты: Ф. Шопена, Ж.-Санд, Н. Паганини, монументально-декоративные росписи в Палате Депутатов, зале Старой Ратуши, церкви Сен-Сюльпис в Париже и др.).

12. Исторический жанр в искусстве Франции XIX в. Основные черты, эволюция, ведущие мастера.

13. Автопортрет в европейском искусстве XIX в. (от Т. Жерико до Ван Гога).

14. Теоретическое наследие И.И. Винкельмана, и развитие классицизма в XIX в. (от принципа к доктрине).

15. Жан-Огюст Доминик Энгр. Живописец и теоретик. Основные этапы, его творчества, исторические и портретные работы: «Зевс и Фетида», «Апофеоз Гомера», «Апофеоз Наполеона», «Обет Людовика XIII», «Людовик XIV и Мольер», «Паоло и Франческа», «Руджиеро, освобождающий Анжелику», «Рафаэль и Фортнарина», «Восточные Бани», «Большая купальщица», «Источник», «Портрет мадмуазель Ривьер», «Портрет Мадлен Шапель», монументальные живописные работы: «Золотой век», «Железный век» и др.

16. Школа Ж.-Л. Давида — принципы и развитие, ведущие мастера. (Ж.-О. Энгр, Поль Нарсис Герен, Антуан Гро, Анн Луи Жироде, Франсуа Жерар, Эжен Изабе и др.).

17. Салонное искусство в XIX в. Истоки, эволюция, характерные примеры. (Шарль Каролус Дюран, Поль Деларош, Леон Жером, Поль Бодри, Леон Бонна, Винтергальтер, Александр Кабанель и др.).

18. Литературные персонажи в произведениях романтиков и классицистов. Сравнительный анализ.

19. Образ купальщицы в живописных произведениях XIX в.

Метаморфозы Венеры (Ж.-О. Энгр, Э. Делакруа, Г. Курбе, Э. Манэ, П. Гоген).

20. Античная история в картинах французских художников XIX в. (классицисты — академисты — салонные художники).

21. Реализм в европейском искусстве XIX в. Концепция национальных школ. Ведущие мастера (Г. Курбе, Менцель, Мункачи, И.Е. Репин, В.И. Суриков и др.).

22. Барбизонская школа живописи — «урок» реализма для пейзажистов Франции и России. История школы, ведущие мастера. (Теодор Руссо, Жюль Дюпре, Нарсис д'Азеведо, Пенья, Шарль Добиньи, Констан Тройон).

23. Творчество Гюстава Курбе — декларация реализма в живописи, в манифестах и школе. Основные произведения художника (автопортрет, «Послеобеденный отдых в Орнэ», «Дробильщицы камней», «Похороны в Орнэ», «Мастерская художника», «Купальщицы», «Вейльщицы», «Девушки на берегу Сены», пейзажи и натюрморты 1850—1860-х годов).

24. Картина Г. Курбе «Мастерская художника» — «реальная аллегория» — одна из ключевых картин эпохи. История создания, анализ произведения, оценка его современниками.

25. Оноре Домье — график, живописец и скульптор. Развитие творческого метода, основные произведения. (Литографии: «Гаргантюа», «Законодательное чрево», «Все мы честные люди обнимемся», «Улица Транснонен», «Свобода печати», «Последний совет экс-министров» (1848), «Потрясенная наследством» (1871), «Свобода и Марс», «Бедная Франция; ствол сломлен, но корни еще крепки»; графические серии: «Люди юстиции», «Современная филантропия», «Синие чулки», «Супружеские нравы», «Парижские флибустьеры», «Похождения Робера Макэра», «Древняя история» и др.; иллюстрации к произведениям Лафонтена, Сервантеса, живописные работы: «Прачки», «Бурлаки», «Ноша», «Вагон третьего класса», «Любители живописи» и др.).

26. Творчество Жана-Франсуа Милле. Образы крестьян в живописных и графических произведениях. («Ветель», «Сеятель», «Собирательницы колосьев», «Крестьяне, убирающие сено», «Человек с мотыгой», «Анжелюс», «Крестьянка, кормящая своих детей» («Кормление птенцов»), «Женщина у печи», «Женщина, собирающая масло», «Первые шаги» и др.).

27. Образ природы в произведениях Франсуа Милле и Ками-

ля Коро.

291

28. Образ художника в живописных и графических произведениях мастеров второй половины XIX в. (О. Домье, Э. Манэ, Поль Гоген и др.).

29. Картина Жана Франсуа Милле «Собирательницы колосьев» — программное произведение художника-реалиста, оценка картины в художественной критике XIX—XX вв.

30. Импрессионизм. Характеристика художественного метода. История и значение импрессионизма. Основные произведения и представители (Клод Монэ, Пьер Огюст Ренуар, Альфред Сислей, Камиль Писсарро, Эдгар Дега, Берта Моризо, Фредерик Базиль и др.).

31. Живописная система Эдуарда Манэ и импрессионисты. Основные произведения художника: «Музыка в Тюильри», «Завтрак на траве», «Олимпия», «Флейтист», «Завтрак в мастерской», «Бар в Фоли-Бержер», пейзажи и натюрморты 1860—1870-х годов.

32. Живописные открытия Клода Оскара Моне и Камилля Писсарро. Развитие метода импрессионизма. Оценка этого явления современниками.

33. Пространственная концепция в произведениях импрессионистов и постимпрессионистов.

34. Шарль Бодлер как художественный критик.

35. Скульптура Франции XIX в. Общие тенденции (Ф. Рюд, Ж.-Далу, О. Роден, К. Менье, А.Л. Бари, Давид д'Анжер).

36. Творчество Огюста Родена и его влияние на искусство XX в. Основные этапы и произведения. («Бронзовый век», «Врата ада» — эскизы и этюды к ним; «Ева», «Мыслитель», «Старуха», «Вечная весна», «Граждане города Кале», «Памятник О. Бальзаку», «Поцелуй», «Памятник В. Гюго» и др.).

37. Иоганн Вольфганг Гете как художественный критик: «Шекспир и несть ему конца», «Античное и современное».

38. Искусство Германии XIX в. Основные тенденции в живописи. (Назарейцы: Ф. Овербек, П. Корнелиус, Вильгельм Шадов; романтики: Ф.О. Рунге, К.Д. Фридрих и др.; представители бидермейера: Христиан Фогель Крюгер, Мориц фон Швинд и др.).

39. Произведения французских живописцев XIX в. в собрании Эрмитажа.

40. Скульптура французских мастеров XIX в. в собрании Эрмитажа.

41. Стендаль «Прогулки по Риму» и художественная жизнь в Риме в XIX в.

42. И.В. Гете и Ф. Шиллер — теоретическое наследие и влияние их идей на развитие национального искусства (Ф. Шиллер «Письма об эстетическом воспитании человека», «О необходимых пределах применения художественных форм», «О нравственной пользе эстетических нравов» и Гете «О правде и правдоподобию в искусстве», «Введение в «Пропилеи», «Коллекционер и его близкие» и др.).

43. Творчество Франсиско Гойи и значение его для искусства Испании XIX в. Этапы творчества и основные произведения. (Картонны для королевской шпалерной мануфактуры, «Портрет королевской семьи», «Суд инквизиции», «Дом умалишенных», «Процессия флагеллантов», офортная серия «Капричос», «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», графическая серия «Бедствия, ужасы войны», «Точильщик», «Девушка с кувшином», «Бордоская молочница», «Маха одетая», «Маха обнаженная», «Махи на балконе», «Портрет Леандро Моратино» и др.).

44. Искусство Англии. Основные тенденции, ведущие мастера. (Генри Реберн, Томас Лауренс, Джон Констебл, Уильям Тернер, «Братство» прерафаэлитов — Д.Г. Россети, Д.Э. Миллес, У. Холмен Хант, Э. Берн Джонс, Уильям Моррис).

45. Архитектура Франции XIX столетия. Главные стилевые тенденции, этапы развития. Перепланировка Парижа в 1950-х при префекте Османе, строительство павильона Ришелье в Лувре (Лефуэль), парижской оперы (Шарль Гарнье), библиотеки Св.Женевьевы (Анри Лабруст), всемирная выставка в Лондоне (Оро), центральный рынок в Париже (Оро и Фланш) — проект, дворец в Лоншан в Марселе (Г.Ж- Эсперандье), церковь Сакре Кер в Париже (П. Адади), здание Пти Пале в Париже (Шарль Жиро), универсальный магазин «Бон Марше» (Гюстав Эйфель, арх.Буало) и Эйфелева башня, здание шоколадной фабрики в Ньюазель сюр Мари (Жюль Сольнье), галерея машин для Всемирной выставки (Фернанд Дютер при участии инженера Контамена).

ХII. РУССКОЕ ИСКУССТВО XIX в.

1. Периодизация русского искусства XIX в. (различные модели: по социально-историческим эпохам; по этапам развития художественного образа мира и жанрового процесса; по господствующим стилям и т. д.).

2. Русское искусство и архитектура на рубеже XVIII—XIX вв.

3. Проторомантический характер русской живописи Павловской эпохи.

4. Ансамблевый характер творчества А.Н. Воронихина, А.Д. Захарова, Тома де Томона.
5. Синтез искусств в русском классицизме первой трети XIX в.
6. Русская монументальная скульптура первой половины XIX в.
7. Петербургские ансамбли К.-И. Росси.
8. Архитектурные ансамбли послепожарной Москвы.
9. Творчество О.И. Бове и Д. Жилярди.

10. Творчество В.П. Стасова.
11. Творчество О. Монферрана.
12. Ансамбль Дворцовой площади в Санкт-Петербурге.
13. Категории «классицизм», «романтизм», «сентиментализм», «натурализм», «реализм» в применении к анализу русской живописи первой половины XIX в.
14. Творчество О.А. Кипренского.
15. Творческая и педагогическая деятельность А.Г. Венецианова.
16. Творчество В.А. Тропинина.
17. Творчество П.А. Федотова.
18. Русская пейзажная живопись первой трети XIX в. (Сильв. Щедрин, М.И. Лебедев, М.Н. Воробьев).
19. Творчество К.П. Брюллова и А.А. Иванова.
20. Развитие системы жанров романтизма в русской живописи XIX в.
21. Скрытый процесс формирования основ реализма в русской живописи первой половины XIX в.
22. Академическая живопись в XIX в. (функции, особенности, эволюция).
23. «Натуральная школа» в литературе и натурализм в русском искусстве первой половины и середины XIX в.

24. Социально-обличительный характер русской графики и живописи середины XIX в.
25. Творчество В.Г. Перова как освоение и развитие живописной системы П.А. Федотова.
26. В.Г. Шварц и основы реалистической исторической живописи.
27. ТПХВ и его роль в развитии русского искусства. ТПХВ и русский реализм. Понятие «позднее передвижничество» и его неотждественность понятию «русский реализм».
28. Становление и развитие реалистической системы жанров в 1870-е годы. «Портретное видение мира». Творчество И.Н. Крамского.
29. Развитие реалистической системы жанров в 1880-е годы. Основные проблемы русской живописи этого периода.

30. Народный портрет-тип в русской живописи второй половине XIX в.
31. Творчество В.В. Верещагина.
32. Взаимоотношения личности и масс в исторической живописи 1870—1880-х годов.
33. Основные этапы творчества И.Е. Репина.
34. Работы И.Е. Репина в ГРМ.
35. Творчество В.Д. Поленова.
36. Творчество В.М. Васнецова.
36. Социально-бытовая и бытовая картина в русской живописи второй половины XIX в.
38. Жанры исторической живописи во второй половине XIX в.
39. Жанры портретной живописи во второй половине XIX в.
40. Основные направления развития русского пейзажа второй половины XIX в.
41. Творчество И.И. Левитана.
42. Духовно-нравственные проблемы в живописи второй половины XIX в.
43. Религиозная живопись второй половины XIX в. «Византийский стиль» в живописи и архитектуре.
44. Русская скульптура второй половины XIX в. М. Антокольский.
45. Русский реализм 1890-х годов. «Пейзажное видение мира» (понятие и реальность).

XIII. ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО РУБЕЖА XIX—XX вв.

1. Импрессионизм. Программа течения, метод. Основные мастера.
2. Творчество О. Родена или К. Моне (по выбору).
3. Стиль модерн в архитектуре и искусстве Европы. Ведущие мастера — представители национальных школ Англии, Франции, Бельгии, Финляндии, Испании и др.: Ч. Макинтош, В. Орта, И. Хофман, Ольбрих, Гауди и т. д. Основные произведения.
4. Постимпрессионизм. Основные принципы. Творчество П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена, А. Тулуз-Лотрека (по выбору).
5. Творчество Поля Сезанна, основные особенности, главные произведения. («Девушка у фортепьяно. Увертюра к Тангейзеру», «Портрет Виктора Шоке», «Маленький мост», «Мост через Марну», «Берега Марны», «Автопортреты», «Большая сосна близ Экса», «Гора Сент-Виктуар», «Натюрморт с драпировкой», «Купальщицы» и др.).
6. Живописная система П.Сезанна и искусство конца XIX — первой трети XX в.

7. Творчество В. Ван Гога и его значение для искусства XX в. Основные произведения («Едоки картофеля», «Натюрморт с гипсовой статуэткой», «Автопортреты», «Цветущий абрикосовый сад», «Сеятель», «Подсолнухи», «Кафе в Арле», «Куст сирени», «В Овере после дождя», «Кипарисы» и др.).

8. Поль Гоген, принципы творческой системы, основные произведения («Борьба Иакова с Ангелом», «Женщина под деревом Манго», «Жена короля», «Женщина, держащая плод», «Гаитянские пасторали», «Авто-портреты», «Откуда мы приходим? Кто мы? Куда идем?», «Идол», «Подсолнухи», «Кафе в Арле», «Дух мертвых бодрствует» и др.).

9. Художники о себе и своем творчестве. Письма Ван Гога, книги Поля Гогена «Ноа-Ноа», «Прежде и потом» и его эпистолярное наследие, Жорж Сера о теории цвета.

XIV. РУССКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

1. Изменения в характере культурно-исторического процесса и их воздействие на процесс художественный, его противоречивый характер.

2. Традиции передвижнического реализма в живописи конца XIX — начала XX в. (Н.А. Касаткин, С.В. Иванов, С.А. Коровин, А.Е. Архипов).

3. Творчество М.В. Нестерова.

4. Творчество Н.К. Рериха.

5. Творчество К.А. Коровина.

6. Духовно-нравственные искания в русской живописи конца XIX — начала XX в.

7. Русский импрессионизм.

8. Символизм в русской живописи.

9. Творчество М.А. Врубеля — предтечи символизма.

10. Русская художественная школа на рубеже веков.

11. Портретное творчество В.А. Серова.

12. Основные этапы творчества В.А. Серова.

13. Художники группы «Мир искусства» и деятельность этого объединения.

14. Творчество мастеров станковой и книжной графики начала XX в. (А.Н. Бенуа, А.П. Остроумова-Лебедева, М.В. Добужинский и др.).

15. Творчество П.П. Трубецкого.

16. Творчество С.Т. Коненкова.

17. Основные течения, мастера и периодизация русской архитектуры 1890—1910-х годов.

18. Стил ь модерн в русской архитектуре 1890—1910-х годов.
19. Историзм как метод в русской архитектуре второй половины XIX в. А.И. Штакеншнейдер, М.Е. Месмахер и другие мастера и направления.
20. Стил ь модерн в русском искусстве рубежа веков (на примере архитектуры: Ф. Шехтель, Ф. Лидваль и другие мастера, памятники).
21. Основные мастера русской скульптуры рубежа веков.
22. Проблемы развития декоративно-прикладного искусства на рубеже веков. Мастерские Абрамцево и Талашкино.

23. Книжная графика или театрально-декорационное искусство (по выбору) художников «Мира искусства».
24. Неоклассицистические тенденции в русской живописи рубежа веков.
24. Неоклассицистические тенденции в русской скульптуре рубежа веков.
25. Обращение к традициям русской иконы в живописи рубежа XIX—XX вв.

XV. ИСКУССТВО XX в.

1. Художественная культура и искусство XX в. Основные тенденции развития, особенности.
2. Советское искусство и его периодизация. Сущность и принципы социалистического реализма.
3. Художественные объединения начала XX в. в России и Европе: «Бубновый валет», «Голубая роза», «Наби», «Синий всадник», «Дикие» и др. (по выбору). Программа, принципы мастера.
4. План монументальной пропаганды. Революционное искусство. Агитационный фарфор.
5. Конструктивизм в советской архитектуре (К.Мельников, братья Веснины и др.).
6. Русские народные промыслы. Виды. Центры. Мастера. Особенности народного искусства: традиционность, коллективность, декоративность.
7. Группа ОСТ. Творчество А. Дейнеки и других мастеров.
8. Портрет в советском искусстве 1917—1930-х годов. Многообразие направлений. Поиски образа-типа нового человека.
9. Супрематизм. Теория и практика. «Черный квадрат» К. Малевича.
10. Художники русского авангарда (К. Малевич, В. Кандинский, П. Филонов, М. Ларионов, В. Матюшин, В. Татлин и др.).

Своеобразие путей в беспредметное. Теория прибавочного элемента русского авангарда.

11. Волна русской художественной эмиграции (М. Ларионов и Н. Гончарова, М. Шагал, В. Кандинский, А. Экстер, Э. Лисицкий, Б. Григорьев и др.). Их деятельность и творчество вне России.

12. Советское изобразительное искусство 1920-х — начала 1930-х годов. Авангард и традиции реализма.

13. Художественные объединения в СССР 1920—1930-х годов (ОСТ, АХРР, «4 искусства», ОСА, «Круг» и др.).

14. Советские художники-графики — иллюстраторы детской книги.

15. Советская архитектура 1930—1950-х годов. Генеральные планы Москвы и Ленинграда, их осуществление. «Сталинский ампи́р».

16. Советское изобразительное искусство 1930—1950-х годов. Творчество С. Герасимова, А. Пластова, М. Нестерова, В. Мухиной, М. Манизера, М. Сарьяна, А. Дейнеки, П. Корина и др.

17. В. Фаворский. Его творчество, учение и школа.

18. Творчество А. Пластова.

19. Творчество П. Корина.

20. Художники «сурового стиля» в советской живописи 1960—1970-х годов.

21. Советское изобразительное искусство 1960—1980-х годов. «Суровый стиль» в живописи. Творчество Г. Коржева, В. Попкова, Т. Салахова, Т. Яблонской, А. Мильникова, Е. Моисеенко, М. Аникушина и др.

22. Творчество современного художника (по выбору — З. Аршакуни, В. Зверков, В. Попков, А. Мильников, Е. Моисеенко, М. Аникушин, Д. Каминкер и др.).

23. Современные направления аналитического искусства (в Санкт-Петербурге: группа В.Стерлигова, группа «Эрмитаж» и др. — по выбору).

24. Советская архитектура 60—80-х годов. Индустриализация массового строительства, крупнейшие общественные сооружения в Москве, Ленинграде, союзных республиках.

25. Понятие и представители советского андеграунда. Вторая волна русской художественной эмиграции (Э. Неизвестный, М. Шемякин и др.). Основные мастера и значительные произведения, созданные в СССР и в эмиграции.

26. Мастера скульптуры советского периода. Этапы развития скульптуры, тенденции. Выдающиеся памятники и произведения станковой скульптуры.

27. Архитектура рубежа XIX и XX вв. в Америке. Чикагская школа и творчество Ф. Райта.
28. Архитектура начала XX в. в странах Западной Европы. Стил модерн и другие архитектурные направления.
29. Фовизм. Творчество Матисса.
30. Кубизм. Творчество Пикассо.
31. Экспрессионизм в искусстве Германии.
32. Творчество П. Боннара и художники группы «Наби».
33. А. Матисс. Творческий путь.
34. П. Пикассо. Творческий путь.
35. Кубизм. Программа, метод, эволюция, мастера.
36. Дадаизм и сюрреализм. Объединение «Мост», «Синий всадник». Работы Ф. Марка, В. Кандинского, М. Дюшана.
37. Мастера так называемой Парижской школы. Лирический экспрессионизм (А. Модильяни, М. Утрилло, М. Шагал и др. — по выбору).
38. «Герника» Пикассо. Анализ формы и содержания.
39. Сюрреализм. Творчество С. Дали, Ж. Арпа, И. Танги, Х. Миро, Р. Магритта.
40. Функционализм в западноевропейской архитектуре. Лидеры «современной архитектуры» первой половины XX в.: Ле Корбюзье, Ф.-Л. Райт, Мис ван дер Роэ, В. Гропиус, Э. Сааринен. Основные произведения.
41. Крупнейшие национальные школы архитектуры XX в.: Бразилия, Финляндия, Япония и др. — по выбору.
42. Функционализм в архитектуре Европы. Творчество В. Гропиуса, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ.
43. Постмодернизм в архитектуре второй половины XX в. Принципы, методы, мастера, программные произведения.
44. Скульптура XX в. в собрании Эрмитажа. Творчество одного из крупнейших скульпторов XX в. — по выбору: Д. Манцу, Г. Мура, А. Бурделя, А. Майоля, Э. Барлаха, К. Бранкузи и др.
45. Абстракционизм. История направления и ведущие мастера.
46. Поп-арт, оп-арт, гиперреализм и другие течения в художественном авангарде последних десятилетий.
47. Творчество одного из зарубежных художников XX в. (по выбору): Р. Кент, Р. Гуттузо, А. Сикейрос, Ф. Леже, Р. Деллоне, П. Мондриан, П. Клее, Р. Дюфи, Э. Уайт, Дж. Джое, С. Дали, Р. Магритт и др.
48. Основные направления в развитии архитектуры Запада послевоенных десятилетий. Интернациональный стиль, национальные школы, постмодернизм.

5. Вариант контрольного теста
по истории искусства
XVIII — первой половины XIX в.

1. Назовите произведения Жана Батиста Симеона Шардена из собрания Эрмитажа с указанием даты создания.

2. Назовите скульптурные произведения Бартоломео-Карло Растрелли с указанием местонахождения (не менее пяти).

3. Какие архитектурные проекты и воплощенные творения (Санкт-Петербург) принадлежат Василию Петровичу Стасову?

4. Назовите имена архитекторов и обозначьте время создания их сооружений: отель Субиз в Париже и Малый Трианон в Версале.

5. О творчестве какого художника размышляет знаменитый критик Франции эпохи Просвещения: «... Что говорить, ... — мой художник (...) уже сам жанр мне по душе — это поучительная живопись. И так уже достаточно и слишком долго в живописи смаковались сцены распутства и порока! Не должны ли мы теперь порадоваться, увидев, что живопись наконец-то соревнуется с драматической поэзией, трогая, просвещая и тем самым исправляя нас и призывая к добродетели? ... друг мой, смелее прославляй в живописи мораль и не изменяй этому вовек...» (А как бы вы сформулировали направление, в котором работал данный художник?).

6. Охарактеризуйте стиль барокко в русской архитектуре XVIII в., назовите наиболее характерные образцы этого стиля.

7. Сопоставьте два портрета А.С. Пушкина кисти О.А. Кипренского и В.А. Тропинина.

8. Охарактеризуйте цветовой строй картины А. Ватто «Затруднительное предложение».

9. Поставьте во временной последовательности следующие произведения: А.П. Лосенко «Владимир перед Рогнедой», А.П. Лосенко «Портрет Ф.Г. Волкова», Ф.С. Рокотов «Портрет В.И. Майкова», Д.Г. Левицкий «Портрет Екатерины II».

10. Назовите не менее 10 исследователей (культурологов, филологов, искусствоведов), занимающихся искусством XVIII—XIX вв.

6. Зачетный семинар
по истории искусства Древнего мира

СПЕЦИФИКА ИТОГОВОГО СЕМИНАРА

Используя опыт учебной работы семинаров в музее и ознакомительной музейно-педагогической практики, студенты I курса развивают приобретенные навыки в анализе и истолковании про-

изведения искусства при подготовке к участию в зачетном семинаре. Итоговое занятие по искусству Древнего мира проводится на основе выполненных домашних заданий по разделам, изучаемым студентами в течение семестра. Выступления первокурсников перед аудиторией должны включать элементы театрализованного действия с применением атрибутов и аудиовизуального ряда, характеризующих тип или вид искусства, представляемый зрителям.

"

ЦЕЛЬ СЕМИНАРА С ЭЛЕМЕНТАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ

— совершенствование навыков работы с разными источниками (искусствоведческими, историческими, литературно-философским творчеством) для интерпретации духовного контекста определенного типа или этапа искусства Древнего мира;

— побуждение к сотворчеству, импровизации, основанной на глубоком понимании представляемого зрителям явления искусства;

— развитие умения вести диалог об искусстве Древнего мира в игровой форме;

— формирование навыков педагогической адаптации изучаемого материала по истории искусства с включением игровых элементов;

— приобретение организационных навыков в коллективной творческой работе: подготовке и представлении творческого задания.

ТЕМЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ

1. Путешествие по Древнему Египту:

— озвучить фильм;

— оригинальный сценарий (+ текст и визуальный ряд).

2. Тайны искусства Древнего Египта.

3. Эгейское искусство. Сокровища островов Крита и Микен.

4. В мастерской греческого керамиста VI—IV в. до н. э.:

— уроки мастерства: гончар и вазописец;

— посещение мастерской знаменитых гончаров и живописцев: Экзекия, Эфрония, Брига, так называемого берлинского мастера, Докимасия, мастеров Пана и Ниобид и многих других художников;

— диалог покупателя и продавца на (воображаемом) рынке греческой керамики.

5. Симпосий древних греков. Тема диспута на пиру: доблесть и красота, любовь и гармония (V в. до н. э.). (Возможны и другие темы, но обязательно с включением памятников искусства V в.)

Золотой век Эллады. Великое Панафинейское шествие на Акрополе в Афинах V в. до н. э.

6. Античный экскурсовод в воображаемом музее скульптуры и живописи:

— шедевры Древней Греции VI—IV в. до н. э. (примерные темы экскурсии: равновесие и динамика в произведениях Мирона, Поликлета и Фидия; образы прекрасно-доблестных героев, богов, атлетов в скульптуре VI—IV в. до н. э.; творения Скопаса, Лисиппа, Праксителя и Леохара: идеал и индивидуальность художника);

— шедевры эпохи эллинизма III—I в. до н. э.;

— шедевры искусства этрусков и Древнего Рима.

7. Фантастическое интервью с археологами и искусствоведами будущего, которые нашли известные лишь по описаниям в литературе произведения Праксителя, Скопаса, Лисиппа (и других). Слайды известных работ помогут сопоставить их с «вновь открытыми».

8. Путешествия к чудесам света (эпоха эллинизма) — например, колоссу Родосскому, в Александрию.

9. Музей для одного шедевра: Афродита Книдская Праксителя и Венера Милосская (возможны и другие памятники). Организация встречи с этими шедеврами античных зрителей:

— экскурсия;

— литературно-философская беседа;

— поэтический вечер.

10. «Портрет» римского искусства как мозаичное панно.

11. Дискуссия (диспут или диалог) греческого и римского архитекторов о достижениях в зодчестве.

12. Выступления римских императоров о достижениях в области искусства во время правления Октавиана Августа, Адриана, Траяна, Нерона, Клавдия, Каракаллы, Марка Аврелия, Диоклетиана и других — по выбору студента.

13. Прогулки по античному Риму (возможна локализация темы, например: зрелищные сооружения, триумфальные или культовые постройки).

14. Создание проспекта или проекта книги «Римский скульптурный портрет» с краткими аннотациями (не более 15 воспроизведений):

— эволюция римского скульптурного портрета;

— римский гражданин как он есть;

— Рим и Греция — культурные взаимодействия;

— Римские императоры. Портреты и биографии.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП

Одну тему готовят 3—5 студентов, составляя план-сценарий выступления. В каждой группе должны быть представлены три или четыре темы из разных разделов, например: I, III, и V или II, III, VI, т. е. Древний Египет, Греция, эллинизм и пр. Возможны и другие сочетания тем, но без повторов их в группах. Обязательно включение темы, в которой наиболее органично могут быть применены элементы игры, театрального действия.

ОРГАНИЗАЦИОННАЯ ФОРМА СЕМИНАРА

Студенты выступают, представляя одну тему на протяжении 20—25 минут перед аудиторией зрителей — сокурсников и жюри («ареопагом») в составе преподавателей и аспирантов кафедры. Работа студентов оценивается на основании зрительской реакции и следующих критериев:

- 1 — хорошее знание представляемого явления искусства;
- 2 — выступление в рамках временного регламента;
- 3 — воплощение темы в образной форме с элементами театрального действия;
- 4 — применение атрибутов и аудиовизуального ряда;
- 5 — наличие сценария или проекта выступления.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

(основной список см.:

в соответствующем разделе Семинария
СПб.: Изд-во РГТУ им. А.И. Герцена, 1999.)

1. *Аверинцев С.С.* Плутарх и античная биография. М., 1973.
2. *Боннар А.* Греческая цивилизация: В 3 т. М., 1959.
3. *Бродский Б.* Романтические веды. М., 1966.
4. *Вальдгауэр О.Ф.* Этюды по истории античного портрета. М.; Л., 1928.
5. Всеобщая история архитектуры. В 12 т. М., 1980.
6. *Горацій.* Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970.
7. Древний Рим / Под ред. Д.П. Каллистова и С.Л. Утченко. М., 1969.
8. *Керам К.* Боги, гробницы, ученые. М., 1960.
9. *Лессинг Г.* Лаокоон. М., 1957.
10. *Лосев А.Ф.* Эллинистическая римская эстетика I и II вв. н. э. М., 1979.
11. *Михайловский К.* Акрополь. Варшава, 1983.

12. *Можейко И.* 7 из 37 чудес. М., 1986.
13. Осталось только на фотографии. М., 1986.
14. Памятники мирового искусства. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1970.
15. *Плутарх.* Избранные жизнеописания. М., 1987.
16. *Ривкин Б.* Античное искусство. Малая история искусства. М., 1972.
17. *Филострат.* Картины. Л., 1935.
18. *Шифман И.И.* Александр Македонский. Л., 1988.
19. *Шлиман. Г.* Петербург — Троя: Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб., 1998.

7. Итоговый семинар
«Храм в культуре Средневековья.
Христианский мир»

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Средневековый храм воспринимается нами как монументальный символ своей эпохи, как предельно наглядное воплощение единства всех ее мировоззренческих и культурных установок и утверждаемых эпохой ценностей. В пространстве храма отражена соответствующая средневековым представлениям целостная картина мироздания. Храм для средневекового человека есть «подражание вселенной» (Иоанн Геометр), в нем есть Земля и Небо, Свет и Тьма, Запад и Восток, Начало и Конец. «Это особый образ вселенной, близкий к математическому подобию».

Фрески, иконы, скульптурные изображения, размещенные в храмах, наглядно являли средневековому человеку весь путь вселенской истории — от «Сотворения мира», от Адама и Евы до «последних времен» и «Страшного суда». В литургическом действе воспроизводилось главное событие христианской истории — явление очеловеченного Бога на Земле. Богослужение, ритуалы, таинства, совершающиеся в храмах, закрепляли христианскую картину мира, христианскую систему ценностей и «символ веры» в четких, отлаженных веками канонических формах.

Одновременно с формированием основных догматов христианства складывалось представление о храме как о «земном небе», «доме Бога». Архитектурная гармония, внутреннее убранство, украшение церквей и соборов призваны были показать вечный и неизменный порядок на небесах, совершенство Творца и постоянное присутствие божественного замысла в земной жизни. В храме подчеркивалось соборное начало, начало объединения всего человечества. Это — «мирообъемлющий храм» (Е. Трубецкой). Он «выра-

жает собою не действительность, а идеал и «олицетворяет собою иную действительность, то небесное будущее, которое манит к себе».

Соборное целое средневекового храма обладает многосоставным и многослойным символическим смыслом. Каждый архитектурный элемент имеет свое символическое значение: алтарь есть область невидимого, пространство Горнего мира, трон Господа Бога, «рай в раю»; апсида указывает на место рождения Христа; купол есть воплощение небесной сферы и т. д.

Размышления о символике храма характерны для средневековых христианских богословов — Псевдо-Дионисия Ареопагита, Иоанна Дамаскина, Германа Константинопольского, Максима Исповедника и др. Вот один из ярких образцов такого символического толкования: «Церковь есть храм божий, место священное, дом молитвы, собрание народа, тело Христово, имя его, невеста Христова, призывающая людей к покаянию и молитве, очищенная водой святого крещения, окрашенная его кровью, облеченная в брачную одежду и запечатленная миром святого духа.

Иначе: церковь есть земное небо, в котором живет и пребывает пренебесный Бог. Она служит напоминанием распятия, и погребения, и воскрешения Христова... Она преображена в патриархах, основана на апостолах, в ней то истинное очищение и святое святых. Она предвозвещена пророками, благоукрашена иерархами, освящена мучениками и утверждается престолом своим на их святых останках.

Иначе: церковь есть божественный дом, где совершается таинственное животворящее жертвоприношение, где есть и внутреннее святилище, и священный вертеп, и гробница, и душепитающая животворящая трапеза» (Герман Константинопольский).

При изучении храма как явления средневековой художественной культуры следует очертить общий круг проблем: храм и его роль в жизни средневекового человека, храм как отражение космологических и эсхатологических представлений, синтез искусства в храме, средневековый храм как проблема современной медиавистики. Эти основные вопросы ставятся перед участниками итогового занятия по средневековой художественной культуре, служат ориентиром для самостоятельной работы студентов.

В течение семестра на лекциях и семинарах студенты получают представление о типологических качествах художественной культуры Средних веков и изучают основные памятники искусства и литературы, раскрывающие логику сосуществования и взаимодействия разных слоев средневековой культуры: богословской, рыцарской, крестьянской, бюргерской.

Обращаясь к библейским текстам, к сочинениям «отцов церкви» и анализируя произведения древнерусской живописи в музеях и

соборах, студенты должны осваивать средневековую культуру, прежде всего в ее непосредственных реалиях и в «первоисточниках».

Итоговый семинар строится по принципу наибольшей «репрезентативности»: здесь важно отобрать из множества «живых реалий» самые яркие явления, характеризующие средневековый тип культуры.

Этот вид семинарских занятий требует тщательной подготовки. В начале семестра (после одной-двух типологических лекций) преподаватель проводит установочное занятие (2 часа) и объясняет цель итогового семинара. Он формулирует основные вопросы (см. соответствующий раздел) и дает полную классификацию по разделам библиографии, указывая наиболее важные источники.

Педагог также рекомендует студентам вести работу по освоению терминологического и понятийного аппарата. Он выделяет важнейшие понятия и категории, необходимые для осмысления культуры средних веков, и предлагает общий список терминов, с которыми студенты должны быть знакомы (список прилагается).

Тема итогового семинара «Средневековый христианский храм. (Византия, Русь, Западная Европа)». Задача студентов — самостоятельно выбрать конкретные памятники и быть готовыми дать грамотную искусствоведческую и культурологическую характеристику воплощенных в этих памятниках архитектурных и художественных идей — тех, в которых наиболее явственно будут видны черты «христианской космографии» и средневековой культуры в целом.

ФОРМА ПРОВЕДЕНИЯ И ВОЗМОЖНЫЙ «СЦЕНАРИЙ» ИТОГОВОГО СЕМИНАРА

Студенты заблаговременно и по своему желанию выбирают любой из основных регионов средневекового христианского мира — Византию, Русь, Западную Европу с ее романским и готическим стилями. Образовав четыре группы участников диалога, соответствующие названным регионам, студенты распределяются по этим группам. «Сценарий» занятия разрабатывается заранее самими студентами.

Можно предложить следующий вариант.

Первыми берут слово «византийцы». Рассуждая об особенностях «модели» своего храма, они обращают особое внимание на генезис и эволюцию крестово-купольной конструкции, на ее связь с культовы-

ми сооружениями древнего Востока и Античности. Они также характеризуют каноническую систему убранства собора и своеобразие синтеза искусств в восточно-православном храме. Именно первая группа студентов начинает разговор о литургии, раскрывает разные уровни ее символического смысла в сочетании с художественными особенностями византийского храма и в контексте византийской культуры (литургии Василия Великого, Иоанна Златоуста).

«Западники», говоря о специфике структурно-планировочных решений соборов Западной Европы, должны обосновать различия мировоззренческих установок Восточной и Западной Европы. Кроме того, важно, чтобы студенты определили характерные черты и взаимосвязи декора, экстерьера и интерьера, присущие западноевропейскому храму и сориентированные на систему религиозной философии католицизма. Отдельная тема — католическая месса и использование в католическом соборе органной музыки с ее особым «трансцендентальным» звуковым миром и глубоким психологическим воздействием на слушателя.

Обращаясь к «модели» готического собора, студенты могут продемонстрировать опыт сравнительной характеристики архитектурной иконографии романских и готических соборов. Можно показать связь хронологически сменяющихся друг друга разных конструктивных принципов со становлением новых направлений мысли в западноевропейской культуре: готика как «взлет в небеса»; готика и схоластическая философия, «взрыв» эмоционального начала, особенно в поздней, так называемой «пламенеющей» готике; готика и предренессансные веяния.

Последними вступают в диалог студенты, изучавшие древнерусское зодчество. Они, прежде всего, анализируют крестово-купольную систему храмовых построек на Руси, раскрывая ее уникальность. Для осмысления своеобразия древнерусских соборов необходимо также рассмотреть проблему движения византийского канона в русской культуре, акцентируя, в частности, внимание на соотношении «канонической интенции», с одной стороны, и собственно русской специфики в убранстве храма — другой. Особое внимание нужно уделить роли иконостаса и церковного пения в древнерусских соборах.

В заключение студенты подводят итоги. Они обнаруживают устойчивые общие законы средневекового храмового зодчества, раскрытие которых поможет им яснее увидеть неповторимое и особенное в облике соборов Византии и Руси, в храмах романской и готической архитектуры.

Многосторонний диалог позволит студентам целостно представить себе эстетическую систему и символику средневекового хра-

ма, их органичную связь с культурным содержанием всей эпохи Средневековья. Существенно, чтобы разговор строился на основе принципа равноправия культур, без каких бы то ни было попыток обосновать «превосходство» одного культурного типа над другим.

Разработку самостоятельных вариантов «сценария» можно предложить в качестве специальной учебной задачи для наиболее подготовленных студентов. Итоговый зачетный семинар должен быть рассчитан не менее чем на четыре часа.

Одним из рекомендуемых условий проведения итогового занятия «Храм в культуре Средневековья» является образная форма воплощения темы с элементами театрализованного действия. Для этого необходим сценарий, в котором не только будут «расписаны» роли, например «византийцев или «русичей», но и обозначена «сценическая среда»: освещение, музыкальный и визуальный ряд, атрибуты или костюмы участников зачета.

Умение не только глубоко, содержательно, но и эмоционально, образно раскрывать смысл явления искусства с применением интерактивной формы обучения будет весьма полезно в профессиональной педагогической деятельности.

Организационный опыт, приобретенный при подготовке и защите вашего проекта, поможет вам в реализации игровых способов подачи материала в процессе обучения ваших будущих учеников.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Для осознания и истолкования типологических черт средневекового храма необходимо проделать многоаспектную учебную работу, в частности обратиться к трактатам религиозных философов и богословов, чтобы понять, как главнейшие идеи средневековой эпохи воплотились в «модели мироздания» — в храме. Вам предлагаются опорные вопросы, расположенные в определенном порядке, по принципу изучения материала «от общего к частному и от конкретного к целостному пониманию явления».

ОПОРНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Философско-эстетический аспект

Византия IV—XIV веков

1. Псевдо-Дионисий Ареопагит (вторая половина V — начало VI в.) — концепция трансцендентального абсолюта и символизма

в трудах «О небесной иерархии», «О церковной иерархии», «О божественных именах», «Таинственное богословие» и формирование ведущих идей византийской эстетики.

2. Категория света в трактатах Псевдо-Дионисия Ареопагита, Симеона Нового Богослова (кон. X—XI в.) и Григория Паламы (XIV в.).

3. Иоанн Дамаскин (ок. 650—754 гг.) и теория образа в византийском искусстве.

4. Литургический образ и его формирование в религиозно-византийской практике и эстетике (Кирилл Иерусалимский, IV—V вв., патриарх Герман Константинопольский, VII в., архиепископ Симеон Солунский, XV в. и «Мистагогия» Максима Исповедника, VII в.).

Западная Европа IV—XV веков

5. Аврелий Августин (354—430 гг.) — концепция универсума, концепция красоты в сочинениях «О граде божьем», «О музыке», «О порядке» и ее развитие в средневековом искусстве.

6. Сугерий (Сюжер) (1088—1151 гг.) — строитель и устроитель Аббатства Сен-Дени и его религиозно-эстетические воззрения.

7. Фома Аквинский (1225\26—1274 гг.) — его толкование прекрасного и искусства в трудах «Сумма против язычников» (1259—1264 гг.), «Сумма теологии» (1267—1273 гг.) и воплощение его религиозно-эстетической концепции в памятниках художественной культуры.

Средневековая Русь X—XVI веков

8. «Повесть временных лет», «Слово о законе и благодати» (между 1037 и 1050 гг.) митрополита Иллариона и Крещение Руси.

9. «Золотой век» русской литературы XI—XII веков (Иларион, Феодосий Печерский, Кирилл Туровский, летописец и агиограф Нестор и др.).

10. Духовно-нравственный идеал русичей и трансформация византийского канона в культуре средневековой Руси XII—XV веков.

11. Духовные деяния Сергия Радонежского, Стефана Пермского, митрополитов Алексия и Киприана, Епифания Премудрого, Феофана Грека и Андрея Рублева, Дионисия и Нила Сорского как воплощение главных идей эпохи расцвета русской средневековой культуры.

II. ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СРЕДНЕВЕКОВОГО ХРАМА

1. Христианский космос и отражение иерархических связей элементов миров в топографии и декоре средневекового храма.
2. Пространство мира и пространство средневекового храма.
3. Литургия как главное христианское богослужение, ее смысл и толкование.
4. Реальная литургическая символика и «топографический символизм» внутреннего пространства храма. Многозначность и динамизм смысловых связей.
5. Храмовое действо как синтез искусств в средневековом соборе.

III. ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ РЕГИОНАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СРЕДНЕВЕКОВЫХ ХРАМОВ (ВИЗАНТИЯ. ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА. РУСЬ)

1. Генезис и эволюция крестово-купольной системы храмового зодчества (Византия и Русь).
2. Символический смысл конструктивных элементов в православном средневековом храме (Византия и Русь).
3. Категория света и цвета в интерьере и декоре византийских и русских средневековых храмов. Сходство и различие.
4. Система росписи в византийском и русском средневековом храме как составляющая художественного канона.
5. Алтарная преграда в византийском храме, развитие иконостаса в средневековом русском соборе и их значение в организации сакрального пространства интерьера.
6. Высокий иконостас в соборах средневековой Руси как уникальное явление. Состав иконостаса и его символика.
7. Становление и развитие конструктивной системы соборов Западной Европы: романский и готический этапы.
8. Средневековая концепция исторического времени и особенности скульптурного убранства в соборах Западной Европы.
9. Категория света в художественной культуре средневековья, физический и метафизический свет в романских и готических соборах.
10. Схоластика и готическая архитектура.
11. Иерархия искусств в культуре Западной Европы и синтез искусств в романских и готических соборах.
12. Символика числа и геометрических фигур в художественно-архитектурном образе романского и готического храмов.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ
ПОНЯТИЙ И ТЕРМИНОВ ПО ТЕМЕ

**«Средневековый храм
и культура Средневековья»**

Студент должен заполнить терминологическую карточку следующим образом: происхождение явления, его эволюция и трансформация, его символическое значение.

**Основные категории и понятия
Средневековой культуры**

Ад, амбивалентность, аналогия, антиномия, антихрист, антропоморфизм, апокалипсис, апология, архетип, аскеза, благодать, блаженство, горний мир, готика, грех первородный, догма, дуализм, дьявол, ересь, исихазм, католицизм, мессия, мистагогия, мистика, номинализм, патристика, православие, рай, сакральный, свет, символ, схоластика, теократия, тератология, томизм, чистище, экзегеза, эсхатология.

Богослужение и обрядовые действия

Акафист, гимнография, икос, ирмос, канон, кукулий, месса, отпевание, псалмы, схима, тропарь, антифонное пение, ирмологий, кадило, каждение; кондак, литургия, обедня, пост, суггита, трихотомия, утренняя.

**Православные двенадцатые праздники
(в календарном порядке)**

Рождество Христово, Крещение Господне (Богоявление), Сретение Господне, Благовещенье Пресвятой Богородицы, Вход Господень в Иерусалим, Вознесение Господне, Троица, Преображение Господне, Рождество Пресвятой Богородицы, Крестовоздвижение (Воздвижение Креста Господня), Введение Марии во храм, Успение Пресвятой Богородицы.

**Христианские таинства
(их происхождение и символика)**

Брак, елеосвящение, крещение, миропомазание, покаяние (исповедь), причащение (евхаристия), священство.

Конструктивные элементы храма и предметы декоративного убранства. Церковная утварь

Алтарная преграда, алтарь, амвон, аналой, апсида, арка стрельчатая, аркатурный пояс, аркбутаны, архивольт, базилика, баптистерий, барабан, венок капелл, вимперг, витраж, воздух, дарохранительница, деамбулаторий, дискос, жертвенник, закомара, звонница, капелла, киворий, клирос, клуатр, конструкция (каркасная) готического собора, контрфорс, конха, краббы, крест, крестово-купольный храм, крестовый свод, крестоцветы, крипта, купол, лампада, лопатка, лотки, люнет(т)а, миссорий, мозаика, нартекс, нарфик, нервюра, неф, ораторий, парус, патера, пиксида, пилястра, пинакль, полуциркульный свод, потир, портал, просвитерий, придел, притвор, пята свода, распалубка, роза, сакристия, свод, солея, средокрестие, тимпан, травея, трансепт, трифориум, тропы, фиал, фреска, хоры, царские врата, чаша (жертвенная), эмпоры.

Облачения священнослужителей, одеяние и атрибуты святых в иконе и монументальной живописи

Бармы, гиматий, держава, диадема, зеркало, епитрахиль, клавий, лабар, лор, мафорий, мерило, митра, омофор, орарь, параманд, повой, поручи, посох, риза, рипида, саккос, скуфья, стемма, стихарь, фелонь, хитон.

Икона и ее состав; особенности письма

Ассист, извод, вохрение, икона, киноварь, клеймо, корпусное письмо, лузга, басма, движки, киот, ковчег, левкас, охра, паволока, поле, пробела', средник, позёмь, притенение, санкирь.

Иконография. Иконографические типы изображений

Иисус Христос: Спас Нерукотворный, Спас «Недреманное Око», Спас «Ярое Око», Спас Облачный, Пантократор, Спас Архидерей Великий, Спас Эммануил, Христос — Добрый Пастырь, Царь царей.

Богоматерь: Взыграние Младенца, Всех Скорбящих Радость, Гора Нерукосечная, Достойно есть, Живоносный Источник, Знамение, Галактотрофус — млекопитательница, Богоматерь — Неопалимая Купина, Одигитрия, Оранта, О тебе радуется, Панагия, Покров Богоматери, Похвала богоматери, Собор Богоматери, Умиление, Агиосоритисса — мать Божия молебница, Васиотисса.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

І раздел. Общие труды

1. *Аверинцев С.С.* Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 7, 8.
2. *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия: Южные славяне и древняя Русь. Западная Русь. М., 1975. С. 43—53.
3. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1077.
4. *Аверинцев С.С.* Философия // Культура Византии IV—XII вв. М., 1989. С.37—58.
5. *Аверинцев С.С.* Эволюция философской мысли // Культура Византии IV — первой половины XII в. М., 1984. С. 42—77.
6. *Аврелий Августин.* Творения Блаженного Августина. Киев, 1901 — 1905.
7. Антология мировой философия. Т. 1.4. 2. М., 1969.
8. *Архиепископ Василий (Кривошеин)* Преподобный Симеон Новый Богослов. (949—1022) Париж, 1980.
9. *Бахтин ММ.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса М., 1076.
10. *Бобров Ю.Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. СПб. 1995.
11. *Бражников М.В.* Статьи о древнерусской музыке. М., 1975.
12. *Врунов Н.И.* Византийская архитектура. // Всеобщая история архитектуры. Т. 3. М., 1966.
13. *Врунов Н.И.* Пропорции античности и средневековой архитектуры. М., 1936.
14. *Бычков В.В.* Августин Блаженный и его время. М., 1986.
15. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. М., 1977.
16. *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.
17. *Бычков В.В.* Эстетика // Культура Византии второй половины VII — начала XII в. М., 1989. С. 401—411.
18. *Бычков В.В.* Эстетика Аврелия Августина. М., 1984.
19. *Бычков В.В.* Эстетический лик Бытия. М., 1990.
20. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI—XVII вв. М., 1992.
21. *Буслаев Ф.И.* Русский иконописный подлинник // О литературе: Исследование. Статьи. М., 1990. С. 385—414.
22. *Вагнер Г.К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1989.
23. Восточно-христианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994.
24. Всеобщая история архитектуры. Т. 3. Л—М., 1966.
25. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984.

26. Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения: Работы разных лет. М., 1984.
27. Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. Л., 1990.
28. Даркевич В.П. Аргонавты средневековья. М., 1975.
29. Даркевич В.П. Путиями средневековых мастеров. М., 1972.
30. Даркевич В.П. Связи Восточной Европы со странами Азии и Византии в IX—XIII вв. М., 1976.
31. Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. М., 1934.
32. Detus O. Byzantine Art and the West. N. Y. 1970.
33. Дионисий Ареопагит. Книга о церковной иерархии. Гл. 1, п. 2 // Писание святых отцов и учителей. СПб, 1850.
34. Живов В.М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. М., 1982 С. 108—127.
35. Зельмайер Г. Первая архитектурная система средневековья: История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935.
36. Епифанович С.Л. Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. Киев, 1915.
37. Зубова М. Синтез искусств в романском зодчестве Франции /Вопросы искусствоведения / 1/96. М., 1996, С. 215—234.
38. Идеи эстетического воспитания. В 2-х т. М., 1973.
39. Изборник: Повести литературы Древней Руси. М., 1986.
40. Иоанн Дамаскин. Диалектика. М., 1981.
41. Каждан А.П. Византийская культура X—XII вв. М., 1968.
42. Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. М., 1987.
43. Комеч А.И. Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 209—223.
44. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. СПб., 1914—1915. 1—2.
45. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1. Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. СПб., 1905.
46. Кубланов СМ. Возникновение христианства: Эпоха. Идея. Искания. М., 1984.
47. Культура Византии IV — первой половины VII в. М., 1984.
48. Культура Византии второй половины II—XII в. М., 1989.
49. Курбатов Г.Л., Фролов Э.А., Фроянов И.Я.- Христианство: Античность, Византия, Древняя Русь. Л., 1988.
49. Лазарев В.И. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973.
50. Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960.
51. Лазарев В.Н. История Византийской живописи. М., 1986.

52. *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970.
53. Лекции по истории эстетики / Под ред. М.С. Кагана. Кн. 1—4. Д., 1973—1980.
54. *Либман М.Я.* Скульптура готического храма. Л., 1962.
55. *Лихачев Д.С.* Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962.
56. *Лихачев Д.С.* Принцип ансамбля в древнерусской эстетике // Культура Древней Руси. М., 1960.
57. *Лихачев Д.С.* Развитие литературы X—XVII веков. М., 1973.
58. *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
59. *Лихачева В.Д.* Искусство Византии IV—XV веков: Очерки истории и теории изобразительных искусств. Л., 1981.
60. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
61. *Лясковская О.Я.* Французская готика. М., 1973.
62. *Максим Исповедник.* О любви. СПб., 1817.
63. *Максим Исповедник.* Тайноводство. Гл. I—VI // Писания святых отцов и учителей. СПб., 1855.
64. Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972.
65. *Мень А.* Таинство: Слово и Образ. Л., 1991.
66. Мастерская искусства об искусстве. Т. 1. М., 1966.
67. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья. М., 1966.
68. *Муратова К.М.* Мастера французской готики. М., 1988.
69. *Нессельштраус Ц.Г.* Искусство Западной Европы в средние века. М., 1974.
70. *Овсянников М.Ф.* История эстетической мысли. М., 1978.
71. *Овчинников А.* Символика христианского искусства. М. 1999.
72. Памятники византийской литературы IX—XIV вв. М., 1969.
73. Памятники средневековой латинской литературы. М., 1972.
74. Памятники древнерусской церковной учительской литературы // Под ред. А.И. Пономарева. СПб., 1984. Вып. 2.
75. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. М., 1962—1970. Т. 1 и 2.
76. Памятники литературы Древней Руси XI — начала XIII в. М., 1978.
77. *Пановский Э.* Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья. Киев, 1992.
78. Повесть временных лет. М., 1950.
79. *Преображенский А.В.* Культовая музыка в России. М., 1924.
80. *Прокопий Кесарийский* // Вестник древней истории. 1939. № 4.
81. *Прохоров Е.М.* Памятники переводной и русской литературы XIV—XV веков. Л., 1987.

82. Размышление о божественной Литургии Гоголя. М., 1991.
83. Ранние отцы церкви: Антология. Брюссель, 1988.
84. *Розанов В.В.* Люди лунного света: Метафизика христианства. М., 1990.
85. Русское православие: Вехи истории. М., 1989.
86. *Симеон Новый Богослов.* Слова. Вып. 1., М., 1892.
87. Толкование на Божественную литургию Максима Исповедника: Богословский аспект // Московская патриархия. 1987. № 4, 5, 6.
88. *Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе. М., 1991.
89. *Тяжлов В.Н., Сопоцинский О.И.* Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. М., 1981.
90. *Тяжелое В.Н., Сопоцинский О.И.* Искусство средних веков: Византия. Армения и Грузия. Болгария и Сербия. Русь. Украина. М., 1975.
91. *Удальцова Э.В.* Византийская культура. М., 1988.
92. *Успенский А.Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
93. *Федотов Г.П.* Три столицы // Новый мир. № 4, 1989.
94. *Флоренский П.А.* Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993.
95. *Флоровский Г.В.* Византийские отцы V—VIII вв.: Из чтения в православном богословском институте в Париже. Париж, 1933.
96. *Хейзинга И.* Осень средневековья. М., 1982.
97. Художественная культура в докапиталистических формациях. М., 1984.
98. *Чанышев А.Н.* Курс лекций по древней и средневековой философии. М., 1991. С. 348—510.
99. Четыре беседы Фотия, святейшего архиепископа Константинопольского, и рассуждения о них Порфирия Успенского. СПб., 1864.
100. *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. М., 1975.
101. *Шуази О.* История архитектуры Т. 1—2. М., 1937.
102. *Цирес А.* Искусство архитектуры. Художественный образ романских и готических соборов. М., 1946.
103. *Яковлева Н.А.* Русская икона // Детская энциклопедия. М., 2002.
104. *Якобсон Ф.Л.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX—XV вв. М., 1987.

П р а з д е л . Энциклопедии, справочные издания

105. Библейская энциклопедия. М.: Терра, 1990.
106. *Грубе Г., Кучмар А.* Путеводитель по Архитектурным формам. М., 1990.
107. Краткая литературная энциклопедия. М.: 1971. Т. 6; 1972. Т. 7; 1975. Т. 8.

108. Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1 и 2. М., 1988.
109. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1904.
ПО. Православная богословская энциклопедия. М., 1904.

111. Словарь библейского богословия. Брюссель. 1980.
112. Словарь указаний имен и понятий по древнерусскому искусству. М., 1991.
113. Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
114. Эстетика: Словарь. М., 1989.
115. Православные праздники. М., 1990.

8. Образец отношения в музей (архив)

Штамп факультета

Директору Государственного
Русского музея
т.

(Ф.И.О.)

Деканат факультета изобразительного искусства и кафедры искусствоведения и методики преподавания изобразительного и декоративно-прикладного искусства РГПУ им. А.И. Герцена просят разрешить студенту IV курса (Ф.И.О.) работать в фонде живописи XIX века по теме (курсовая работа).

Декан факультета
Зав. кафедрой

9. Архивная выписка

«Вначале каждой желающей обучатся всей академии должен наперед явится к директору академии, и изъявить свое желание писменно, которой по учинении о нем надлежащего из следования. 1. чтоб был свободной и воспитания хорошева какой бы нации и закону ни был /.../* 2. дворяне и военнотружущих отцов дети от учрежденных для таковых мест и от команд // * были с писменными дозволениями. 3. естлиж крепостной то ежели ево помещик наперед учинит свободным...»

(ЦГИА, ф.789, оп.1, е/х 54, 1763, л.1-1об)^{xxx}

х — ... — указание на пропуск в тексте;
хх — знак окончания страницы в рукописи;
xxx — ф. — фонд, оп. — опись, ч. — часть, е/х — единица хранения, л. — лист, об. — оборот.

**10. Образец титульного листа курсовой
и выпускной квалификационной работы
по истории искусства**

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА

ФАКУЛЬТЕТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

КАФЕДРА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

ФИЛИППОВА ВИКТОРИЯ ВАДИМОВНА

ДВУНАДЕСЯТЫЕ ПРАЗДНИКИ В ТАБЛЕТКАХ
СОФИЙСКОГО СОБОРА г. НОВГОРОДА

(Методическое пособие учителя)

Руководитель: профессор,
доктор искусствоведения
Н.А. Яковлева

Рецензент: профессор,
доктор архитектуры
В.Г. Лисовский

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
1995

11. Памятка заочнику

Так как вы встречаетесь с преподавателем истории искусства за годы учебы всего несколько раз во время сессий и не имеете регулярных семинарских занятий в музеях Санкт-Петербурга, рекомендуем в вашей самостоятельной домашней подготовке по предмету сделать акцент на следующем:

- 1) научитесь вдумчиво работать с книгой;
- 2) старайтесь пользоваться библиотекой с хорошим фондом книг по искусству или выписывайте книги по МБА (междугородний библиотечный абонемент);
- 3) стремитесь больше смотреть подлинные произведения (не репродукции), старайтесь чаще общаться с произведениями искусства в местном музее и на выставках;
- 4) постоянно пополняйте материалы личного методического фонда (и регулярно консультируйтесь и показывайте системную картотеку преподавателю во время сессий);
- 5) постоянно тренируйте память на запоминание названий произведений из вашей иллюстративной картотеки, не откладывая это на время сессий;
- 6) на каждый экзаменационный вопрос, приведенный в контрольных списках, старайтесь составить на отдельной карточке план ответа;
- 7) больше говорите вслух об искусстве; тогда ваша речь постепенно обогатится специальными терминами и образными эпитетами, вы научитесь ясно выражать свои чувства и мысли, логично выстраивать повествование;
- 8) не ленитесь выполнять все письменные задания по курсу истории искусств, рекомендованные в данном практикуме.

