

# И УРОКИ ЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

ПОУРОЧНЫЕ РАЗРАБОТКИ



8

КЛАСС



ПРОСВЕЩЕНИЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

# И УРОКИ ЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

ПОУРОЧНЫЕ РАЗРАБОТКИ

# 8

## КЛАСС

Пособие для учителей  
общеобразовательных  
организаций

Под редакцией Т. Я. Шпикаловой



Москва  
«Просвещение»  
2014

УДК 372.8:73/76  
ББК 74.268.51  
У71

16+

Авторы:

**Т. Я. Шпикалова, Л. В. Ершова, Г. А. Поровская, Н. Р. Макарова,  
А. Н. Щирова, Е. В. Алексеенко, В. Н. Банников, Л. В. Косогорова**

**Уроки** изобразительного искусства. Поурочные разработки. 8 класс : пособие для учителей общеобразоват. организаций / [Т. Я. Шпикалова, Л. В. Ершова, Г. А. Поровская и др.] ; под ред. Т. Я. Шпикаловой. — М. : Просвещение, 2014. — 128 с. — ISBN 978-5-09-026993-3.

Данное пособие разработано в соответствии с требованиями к результатам усвоения основной образовательной программы основного общего образования, определёнными ФГОС. В пособии раскрываются особенности структуры, содержания и методического обеспечения учебника «Изобразительное искусство» для 8 класса, приводятся календарно-тематическое планирование и планируемые результаты (личностные, метапредметные и предметные) по итогам изучения курса 8 класса, даются методические рекомендации к каждому уроку, а также справочные материалы.

УДК 372.8:73/76  
ББК 74.268.51

Учебное издание

**Шпикалова** Тамара Яковлевна  
**Ершова** Людмила Викторовна  
**Поровская** Галина Алексеевна и др.

## **УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

**Поурочные разработки**  
**8 класс**

Пособие для учителей  
общеобразовательных организаций

Руководитель центра «Стандарты» *Л. И. Льяная*. Редактор *Н. В. Евстигнеева*. Младший редактор *Л. С. Дмитриева*. Художественный редактор *А. Г. Иванов*. Компьютерная вёрстка и техническое редактирование *Т. А. Зеленской*. Корректор *Е. А. Воеводина*

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 055-93—953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01. Подписано в печать 11.11.13. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага газетная. Гарнитура SchoolBookCSanPin. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 8,45. Тираж 2000 экз. Заказ № .

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение». 127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано по заказу ОАО «ПолиграфТрейд» в филиале «Смоленский полиграфический комбинат» ОАО «Издательство «Высшая школа» 214020, г. Смоленск, ул. Смольянинова, 1. Тел.: +7(4812) 31-11-96. Факс: +7(4812) 31-31-70. E-mail: spk@smolpk.ru <http://www.smolpk.ru>

ISBN 978-5-09-026993-3

© Издательство «Просвещение», 2014  
© Художественное оформление.  
Издательство «Просвещение», 2014  
Все права защищены

## I ЧЕТВЕРТЬ. Архитектура и скульптура России — летопись нашего Отечества и родного края

### ТЕМА 1. СОБЫТИЯ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ НАШЕГО ОТЕЧЕСТВА, ЗАПЕЧАТЛЁННЫЕ В ДЕРЕВЯННОМ И КАМЕННОМ ЗОДЧЕСТВЕ РОССИИ (УРОКИ 1–4)

#### *Ожидаемые результаты*

**Личностные** — формирование целостного мировоззрения относительно роли искусства и художественной деятельности человека в развитии культуры, учитывающей социальное, культурное, духовное многообразие предметно-пространственной среды человека; воспитание осознанного, уважительного и доброжелательного отношения к особенностям культурных традиций разных народов в проектировании пространственной и предметной среды и понимания роли архитектуры в искусстве как портрета среды определённой эпохи, отражающего стиль и вкусы исторических эпох и народов; воспитание чувства ответственности и долга перед Родиной за сохранение её культурного наследия.

**Метапредметные** — умение самостоятельно планировать пути достижения целей, в том числе альтернативные, осознанно выбирать наиболее эффективные способы решения учебных и познавательных задач в освоении и изображении элементов декора и архитектурных сооружений как среды обитания человека; умение выбирать критерии для классификации художественного стиля архитектуры как предмета изображения в художественном творчестве.

**Предметные** — формирование основ художественной культуры обучающихся, эмоционально-ценностного отношения к изображению архитектуры в художественном творчестве; развитие наблюдательности, зрительной памяти, ассоциативного мышления; приобретение опыта художественно-творческой деятельности в выполнении изображения архитектуры по законам перспективы с учётом эстетического и психологического воздействия её на состояние человека.

### 1—2. АРХИТЕКТУРА ГОРОДОВ РОССИИ В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности человека в развитии культуры. Пространственно-визуальное искусство разных исторических эпох и народов.

Художественно-эстетическое значение исторических памятников. Роль визуально-пространственных искусств в формировании образа Родины. Архитектурный образ. Архитектура — летопись времён.

Основной целью этого цикла уроков является воспитание уважения к истории культуры своего Отечества, выраженной в архитектуре, в национальных образах предметно-материальной и пространственной среды. Поэтому, начиная работу по теме, предложите восьмиклассникам прочитать в учебнике высказывания известного русского художника К. Ф. Юона, спросите их, разделяют ли они точку зрения художника. Расширить представления обучающихся о творчестве художника и его вкладе в развитие русской культуры помогут заметки искусствоведа.

*Заметки искусствоведа:* К. Ф. Юон (1875—1958) — певец родной земли, очарованный самобытным национальным характером русских городов. Он вошёл в историю отечественного искусства как талантливый мастер пейзажной и исторической живописи, выдающийся художник-декоратор и, наконец, общественный деятель и педагог. Через всю жизнь и творчество пронёс он неугасимую любовь к своему родному народу, к его истории, к древней самобытной архитектуре. Москва, где родился и вырос К. Ф. Юон и где прошли его лучшие годы, явилась для него источником постоянного творческого вдохновения. Здесь сформировались и окрепли его интересы, проявился талант. «Когда в юные годы мне приходилось вступать на почву Московского Кремля, мною овладевало большое душевное волнение...» — вспоминал художник.

В раннем творчестве К. Ф. Юон часто обращался к мотивам русской деревни: художника интересовали состояние природы, смена времён года, быт провинциальных городов и сёл, архитектура старинных церквей и монастырей. «Мне хотелось писать картины, как пишутся песни о жизни, об истории русского народа, о природе, о древних русских городах...» — писал в 1900-х гг. молодой, только что вышедший на арену русского искусства Константин Фёдорович Юон.

Сцены из жизни старой Москвы, маленькие провинциальные города с их удивительной архитектурой, людские толпы, базары, лошади, тянущие телеги или сани, пронизанные солнечным теплом или покрытые сияющим снегом пейзажи родной природы, написанные яркими, сочными мазками, — всё это неповторимый юоновский мир, по которому сразу узнаёшь его создателя. «Чувство глубокого подъёма, повышенного душевного состояния и повышенной работы воображения меня до сих пор всегда охватывает при соприкосновении с памятниками древней архитектуры как живой свидетельницы исторических событий народной жизни, борьбы, страданий и радостей родного народа», — писал К. Ф. Юон в своих воспоминаниях.

К. Ф. Юон любил радость и красоту в природе и жизни; охотнее всего изображал солнце, снег, яркие народные одежды, памятники древнерусской архитектуры (пейзажи «Троицкая лавра зимой» и «Весенний солнечный день», 1910; «Мартовское солнце», 1915).

Каждой картине К. Ф. Юона предшествовала долгая работа на натуре. Этюды с натуры были для него тем необходимым подсобным материалом, на основании которого создавались его произведения. А в самой природе художник умел выбрать такие моменты, когда с наибольшей полнотой раскрывается её состояние, настроение... В этом заключается одна из особенностей поэтического дарования К. Ф. Юона.

Жизнерадостная и праздничная живопись К. Ф. Юона воспевала красоту провинциальных русских городов, старых окраин, древней русской архитектуры, выдвигая на передний план их самобытный национальный характер. Картины К. Ф. Юона, созданные за десятилетия работы во время поездок по древним городам России — Ростову, Пскову, Новгороду, Угличу — и в столь любимом им Сергиевом Посаде, в деревеньке Лигачёво в Подмоскowie, где он подолгу жил (практически полвека), посвящены идее служения «русской красоте», стремлению уловить дух народа, проникнуть в его жизнь и интересы. Пейзажи «Купола и ласточки» (1921), «Варварские ворота» (1944), «Загорск. Базарная площадь» (1943), «К Троице. Март» (1903), «Весенний вечер. Ростов Великий» (1906), «В Сергиевом Посаде» (1911) заставляют любоваться русской природой и архитектурой древнего русского города. Его картины отличает декоративное богатство оттенков цвета и радостное восприятие окружающей действительности.

Национальные черты в творчестве живописца проступают в искренности и чистоте его восприятия природы, в понимании народного быта и неразрывной связи современности с прошлым. Картины К. Ф. Юона со временем стали историческими документами. Изменился облик современной Москвы, других городов, исчезло «сверкающее разноцветье русского национального пейзажа». И только на картинах Константина Юона остался образ древнего русского города — праздничный и невозвратно далёкий. (Подробнее см.: Осмоловский Ю. Э. Константин Фёдорович Юон / Ю. Э. Осмоловский. — М., 1982. — С. 248; Юон К. Ф. О живописи / К. Ф. Юон. — Л., 1937. — С. 282; Юон К. Ф. Об искусстве. В 2 т. / К. Ф. Юон. — М., 1959.)

**Начало работы по теме.** Урок начинается с **восприятия** представленных в учебнике фотографий и живописных изображений памятников архитектуры Петербурга, Москвы, Великого Новгорода, Пскова, Тобольска, Дербента и других городов разных регионов России (с. 4—22). Сравнивая их и отвечая на вопросы учебника о соответствии построек разным стилям, восьмиклассники учатся находить элементы стиля классицизма. Здесь важно подчеркнуть масштабность государственных градостроительных преобразований, связанных с реконструкцией городов на основе новых регулярных планов. Целесообразно побуждать учащихся к высказыванию суждений о том, как повлияли новые градостроительные принципы на архитектурный облик российских городов.

*Заметки архитектора:* архитектурные преобразования в России XVIII—XX вв. Государственные и культурно-бытовые преобразования в Петровскую эпоху активизировали строительство промышленных и общественных зданий и сооружений — фортификаций, верфей, заводов, производственных и гостиных дворов, коллегий, госпиталей, учебных и музейных помещений, театров и жилых зданий.

Новая архитектура в России начинается со строительства новой столицы. Приехавшие в страну специалисты-архитекторы знакомят русских строителей с популярным в Западной Европе стилем барокко, а позднее и классицизмом. Русская архитектура осваивает незнакомые ей прежде разновидности зданий административного, промышленного, учебного, научного назначения. Видоизменяются уже существовавшие типы сооружений, появляются дворцово-парковые ансамбли, проекты для массового строительства, входит в моду принцип анфиладного построения интерьеров, распространяется приём симметричного расположения объёмов, деталей. Важнейшим признаком нового стиля в архитектуре становится ордер. В архитектуре первой четверти XVIII в. утверждаются идеи национального могущества России.

Размещение градоформирующих сооружений велось по указаниям самого Петра I. Город надо было создать, исходя из передовых градостроительных принципов, обеспечивающих его престижно-представительный характер не только во внешнем архитектурно-художественном облике, но и по планировочной структуре. Так как не хватало квалифицированных архитекторов, в 1709 г. учреждается Канцелярия от строений, ведавшая всеми строительными делами. При ней создаётся школа для начального изучения зодчества. Пётр I приглашает опытных архитекторов из западных стран, что позволило почти сразу же вовлечь их в строительство города. Также отбирают талантливых молодых людей и командировывают их для обучения в западноевропейские страны инженерным и архитектурным искусствам.

Большое влияние на развитие архитектуры оказали указ Петра I о запрете монументального строительства во всех городах России, кроме новой столицы, введение новой системы образования, а также появление переводной литературы о строительстве и архитектуре.

В архитектурном языке классицизма главными приёмами становятся выделение основной части фасада через шестиколонные портики, принцип симметрии, строгие формы декоративных украшений.

Во второй половине XVIII в. стиль классицизм затронул и московскую архитектуру, своеобразие которой заключалось в том, что в Москве больше, чем в новой столице, проступали национальные черты.

Война 1812 г. принесла разрушения во многие районы России, и в Петербурге были повторно разработаны планы городов для этих регионов. Огромное строительство осуществлялось по личным заказам царской семьи. Возводились дворцы, усадебные ансамбли. В городах стали строить много казённых административных зданий: губернаторские дома, больницы, тюремные здания, казармы для военных гарнизонов. Интенсивно развивались культура и просвещение, что вызвало необходимость в строительстве многих зданий, учебных заведений, различных

академий, институтов-пансионатов для дворянских и мещанских детей, театров и библиотек.

В отличие от средневековой застройки русских городов, где жилые строения стояли за заборами в глубине участков, все дома в столице должны были выходить фасадами на красную линию (условная граница в градостроительстве, отделяющая проезжую часть улицы от территории застройки улиц и набережных, формирующая фронт их застройки и тем самым придающая городу организованный вид). Это градостроительное новшество нашло отражение и в застройке Москвы.

В течение трёх первых десятилетий XIX в. в архитектуре (и вообще в искусстве) преобладал стиль ампир. Он был последним этапом эволюции классицизма в истории Западной Европы. Под влиянием имперского духа классицизм изменил изящную простоту форм на монументальную выразительность. Так же как и классицизм, ампир ориентируется на образцы античного искусства. Но он впитывает в себя только некоторые его черты, характерные для имперских амбиций Рима, который нуждался в наглядных иллюстрациях своей мощи. Основные элементы ампира: монумент, массивные портики, военная эмблематика в оформлении фасадов и интерьеров (воинские доспехи, лавровые венки, орлы). Отражая Египетские походы Наполеона и открытие древнейшей культуры египтян, ампир включает в свой арсенал созвучные этой культуре мотивы: массивные геометрические объёмы, египетский орнамент, стилизованных сфинксов.

Первые ампирные строения появились в Петербурге ещё в те годы, когда французы одержали победы над русскими полками под Аустерлицем и Йеной. Причиной тому было давнее и сильное увлечение всем французским — языком, литературой, модой, архитектурой, прикладным искусством. Оно началось ещё в годы правления Елизаветы Петровны. Позже, при Екатерине II, особо одарённых учеников Академии художеств даже стали отправлять во Францию или в Италию для завершения образования. Так, например, талантливый архитектор А. Д. Захаров, закончив Академию в Петербурге, ещё пять лет обучался в Париже у Ж. Ф. Шальгрена, того самого, что в 1806 г. построил Триумфальную арку в Париже. В тот же год император Александр I доверил А. Д. Захарову сооружение нового, ныне существующего здания Адмиралтейства в Петербурге. После победного окончания войны 1812—1814 гг. стиль ампир получил в России своё полное развитие. Следует заметить, что именно тогда русский ампир стал резко отличаться от ампира французского. Он был подчёркнуто торжествен и наряден. Такой праздничный вид придавали ему многочисленные скульптуры, рельефы и барельефы, украшавшие фасады, стены и залы дворцов и общественных зданий.

И всё же главным и самым ярким архитектором торжествующего русского ампира стал К. Росси. Именно он, больше чем кто-либо, определил облик современного Петербурга. Когда-то писатель Ю. Тынянов сказал, что единица измерения красоты Петербурга — площадь. Росси образовал в городе 13 площадей и ещё создал или полностью перестроил 12 улиц. (Подробнее см.: *Пастухова З. И. Шедевры русского*



зодчества / З. И. Пастухова. — Смоленск., 2002. — С. 240; Овсянников Ю. М. История памятников архитектуры. От пирамид до небоскрёбов / Ю. М. Овсянников. — М., 2001. — С. 287.)

В ходе диалога об искусстве восьмиклассники отвечают на вопросы учебника, приводят примеры планировки древнерусских городов на основе новых регулярных генеральных планов и «образцовых» проектов жилых и общественных зданий. Обращение к словарю учебника даёт возможность объяснить смысл понятий *ампир*, *регулярная система планировки городов*. Напоминаем, что всё многообразие индивидуальных творческих взглядов различных архитекторов на практике смягчалось под влиянием двух основных факторов: во-первых, под воздействием русских многовековых традиций, во-вторых, в связи с ролью заказчиков, и прежде всего самого Петра I, который чрезвычайно внимательно и требовательно рассматривал все проектные предложения архитекторов.

Отмечаем, что наиболее важными прогрессивными традициями русского зодчества, имеющими огромное значение для практики поздней архитектуры, являются ансамблевость и градостроительное искусство. Архитектура преобразовывалась во времени, но тем не менее некоторые особенности русского зодчества бытовали и развивались на протяжении столетий, сохраняя традиционную устойчивость вплоть до XX в.

Обобщая и осмысляя полученные знания, учащиеся приходят к выводу, что исторические и архитектурные памятники — это историческая среда, сложившаяся на протяжении нескольких столетий в городах России, создавшая архитектурный облик и особый национальный колорит российских городов.

**Творческое задание** предполагает выполнение зарисовок силуэтов, деталей архитектурных построек разных стилей с учётом линейной перспективы. Художественно-дидактическая таблица на с. 26 учебника знакомит учащихся со схемами архитектурных арок и их названиями.

Следуя в своей работе условиям творческого задания и рекомендациям (советам) мастера, восьмиклассники выражают в художественно-творческой деятельности своё эмоционально-ценностное отношение к изображению. Уточните, что на следующем уроке из зарисовок силуэтов, деталей архитектурных построек разных стилей можно будет составить иллюстрированный словарь архитектурных стилей, дополнив его фотографиями памятников архитектуры различных стилей.

При подведении **итогов урока** отметьте влияние градостроительных преобразований на развитие русских провинциальных городов в XVIII и XIX вв.

В качестве домашнего задания предложите восьми-классникам подобрать материалы об архитектурных памятниках классицизма, пользуясь библиотечным фондом и ресурсами Интернета, подготовить сообщения о знаменитых архитекторах, внёсших свой вклад в формирование облика городов различными сооружениями, ставшими памятниками архитектуры.

### 3—4. ЛЮБИМЫЕ МЕСТА ТВОЕГО ГОРОДА (ПОСЁЛКА)

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности человека в развитии культуры. Пространственно-визуальное искусство разных исторических эпох и народов. Художественно-эстетическое значение исторических памятников. Роль визуально-пространственных искусств в формировании образа Родины. Архитектурный образ. Архитектура — летопись времён.

**Продолжение работы по теме.** Уроки 3—4 посвящены вопросам изображения архитектурных мотивов города, посёлка с натуры, по памяти и представлению с учётом законов и приёмов перспективы. Цель уроков — развитие объёмно-пространственного мышления учащихся на основе принципов реалистического изображения современного архитектурного городского или сельского пейзажа для композиции «Любимое место твоего города, посёлка». На уроках по этой теме углубляется представление учащихся о роли различных сооружений, ставших памятниками архитектуры, в формировании облика городов и их отображении в произведениях изобразительного искусства на примере произведений художников-пейзажистов. Формируя представления учащихся об основах изображения архитектуры с учётом линейной и воздушной перспективы, необходимо закрепить полученные ими знания в процессе выполнения зарисовок любимых уголков родного города (посёлка).

Урок 3 начинается с **восприятия** представленных в учебнике памятников архитектуры на старинных и современных фотографиях и в произведениях художников XIX—XXI вв., в ходе которого восьмиклассники знакомятся с миром провинциальных русских городов и их достопримечательностями. В процессе **диалога об искусстве** выявляем сходство и различия в облике архитектурных сооружений Москвы и Петербурга и классической архитектуре старинных русских городов (с. 27—31). Выясняем, какие из них нравятся больше и почему. Побуждаем учащихся к развёрнутому ответу и обосновыванию своего мнения.

Отмечаем, что одним из украшений нескольких десятков городов России являются построенные в петровское или екатерининское время путевые дворцы, которые располагались на пути из Санкт-Петербурга в Москву.

*Заметки культуролога:* путевые дворцы Екатерины II в провинциальных городах России. Во второй половине XVIII в. путевые дворцы заняли видное место в структуре целого ряда губернских и уездных городов. К тому же городских путевых дворцов при Екатерине II стало значительно больше, чем раньше. Это связано как с частыми поездками («шеставиями») императрицы по России, так и с преобразованием многих бывших сёл и слобод, расположенных на больших проезжих дорогах (Вышний Волочёк, Валдай, Крестцы и др.) в города. В определении «путевой дворец» равно значимы обе составляющие части: первая отражает его назначение служить местом краткого пребывания для путешественника, вторая указывает на принадлежность путешественника к императорской фамилии.

В XVIII в. дворцами называли только те дома, которыми владели особы царствующей семьи. Вместе с тем реальное использование путевых дворцов было шире их первоначальной или, точнее, заказной функции. Большое казённое здание представительной архитектуры, т. е. весьма дорогостоящее, не могли строить в расчёте лишь на несколько дней использования в течение многих лет. Основной, постоянной функцией путевых дворцов, очевидно, было размещение в них гостиниц (хотя такого наименования в XVIII в. не употребляли) или почт, которые тогда отчасти выполняли роль гостиниц.

Во время одной из своих поездок из Петербурга в Москву в середине 1767 г. Екатерина II высказала пожелание, чтобы нашлись «охотники» содержать при дворцах на дороге между двумя столицами «для проезжих всякие потребности, как пищу и питьё, так и прочие нужные и к спокойствию в пути служащие надобности». В 1782 г. по указу императрицы все путевые дворцы, расположенные на московско-петербургской дороге, должны были использоваться как почты.

Губернским путевым дворцам находили применение, более близкое их прямому назначению. К тому же в губернских городах, как правило, имелись здания, специально предназначенные для почтовых контор, а также гостиницы («герберги»). Для кратких пребываний императрицы здесь предназначался только второй этаж. Многообразным было использование путевого дворца в Твери, назначение которого на протяжении царствования Екатерины II неоднократно менялось (архиепископский дом, присутственные места, дом наместника и пр.). Местоположение путевого дворца, разумеется, было связано с трассой, но при этом он мог стоять как в центре города (например, Тверь, Новгород, Вышний Волочёк), так и на его окраине, у самой заставы (например, Клин). (Подробнее см.: Смирнов Г. К. Путевые дворцы Екатерины II в провинциальных городах России / Г. К. Смирнов // «Государева дорога» и её дворцы. Материалы межрегиональной научной конференции 19—21 ноября 2003 г. — Тверь, 2003. — С. 89—108.)

Цикл уроков этой темы — путешествие школьников по городам России протяжённостью около двух веков. Учебник предоставляет восьмиклассникам возможность увидеть города глазами фотографов и художников с XVIII в. — начала грандиозного преобразования всей русской

жизни. Художник с живым любопытством смотрит на окружающий его мир, объединяющий бытие и реальную повседневность, и мир в его воображении творится заново. Многообразны и бесконечны пути движения от натуры к воплощению художественного образа, «от внешнего ока к внутреннему разумению». И один из этих путей прошёл через создание искусства русского пейзажа и его составной части — городского пейзажа. (Подробнее см.: *Кудрявцев М. П. Гардарика / М. П. Кудрявцев, Н. В. Дмитриева // Альманах «Памятники Отечества». — 1990. — № 2. — С. 3—12; Немного о столицах и провинции. Заметки о российской жизни // Альманах «Памятники Отечества». — 1989. — № 2. — С. 4—33.*)

Рассматривая фотографии памятников архитектуры и произведения художников-пейзажистов, определяем характерные для русской живописи архитектурные мотивы. Это знаменитые памятники архитектуры, образцы градостроения прошлого, достижения современного зодчества.

Отмечаем красоту и особый архитектурный облик российских городов в пейзажах художников XVIII—XXI вв., выявляем особенности изображения городского пейзажа в их творчестве. Побуждаем школьников к высказыванию своего суждения о том, как выбор архитектурного мотива влияет на передачу замысла и художественного облика города. На этом этапе урока могут помочь рассказы художников о своём восприятии красоты архитектурного пейзажа, о формировании замысла будущего произведения искусства.

**Заметки искусствоведа:** неповторимый стиль архитектурных пейзажей Т. А. Мавриной. Художница Т. А. Маврина (1902—1996) прошла сложный и интересный путь, прежде чем её графические вариации на темы сказок и русского народного искусства принесли ей известность. Детство Мавриной прошло на Волге, в Нижнем Новгороде. «С 1921 года Москва стала моей второй родиной», — написала она в альбоме «Пути-дороги».

В 1930-е гг. художница начинает регулярно работать над книжными иллюстрациями. Она создаёт лёгкие, живые, полные движения рисунки пером и тушью к произведениям А. Франса, Э. Золя, О. Бальзака, Э.-Т.-А. Гофмана. Акварелью и гуашью она пишет пейзажи, острохарактерные портреты.

Новое в творчестве Мавриной связано с периодом Великой Отечественной войны. Художница жила в Загорске. Ей казалось невероятным, что великолепные архитектурные памятники и живопись прошлых эпох могут исчезнуть по прихоти современных варваров. В эти грозные дни художница впервые как личное дело осознала связь и преемственность поколений в развитии культуры, свою ответственность за всё это богатство. По памяти писала она архитектурные пейзажи Москвы.

По признанию художницы, она «всю войну рисовала Москву», скопилось много рисунков, акварельных и гуашью на серо-голубой бумаге. Понимала, что «церковь в любой момент могла погибнуть от бомбёжек». «Чем я могу помочь красоте? Надо заранее зарисовать всё, что сохранилось в Москве. Подумала я, пусть хоть на бумаге останется... Я стала чуть ли не каждый день ходить по Москве и потихоньку рисовать. Заново открыла я для себя любимую старую русскую архитектуру... Моя мастерская, моя натура — улицы, земля, небо и, главное, церкви, древнерусская архитектура — всё, что могло погибнуть от бомбёжек», — писала она в книге «Москва. Сорок сороков».

Академик И. Э. Грабарь высоко оценил её работы 1940-х гг., сохранившие для нас архитектурную летопись Москвы XVII—XIX вв.: «Т. А. Маврина тонко чувствует красоту архитектурных форм наших древних памятников... вносит в эти традиционные темы свои особые качества: яркую праздничность, изощрённое чувство цвета и драгоценный дар даже знакомое увидеть заново, по-своему, «по-маврински».

Послевоенные годы показали, что интерес к национальной культуре не был временным, проходящим. Маврина начинает свои поездки по старым русским городам, в результате которых возникают своеобразные графические серии. Она побывала в городах Вологодской области, на Верхней Волге, в Новгороде, Владимире, Касимове на Оке, Суздале, в старых подмосковных городах. Её серии состоят не только из архитектурных зарисовок, это и выразительные пейзажи, а порой и любопытные жизненные сценки. Татьяна Алексеевна много путешествовала по ближнему и дальнему Подмосковию. Художница с любовью рисует старинные русские города Суздаль, Переяславль-Залесский, Архангельск, Великий Устюг с их соборами и церквями. Великолепны и пейзажи Мавриной, выполненные в 1950-е и в 1960-е гг. В них ярко, красочно запечатлены сценки современной жизни старых русских городов. Из своих поездок по Русскому Северу Татьяна Алексеевна Маврина привезла собрание картинок-лубков с изображениями древнерусских городов.

В альбомы пейзажей и путевых зарисовок Татьяны Мавриной вошли акварели с видами Москвы, Сергиева Посада, Звенигорода, Дмитрова, Александрова, Клина и волжских городов от Калязина до Нижнего Новгорода. Художница работала с натуры, однако не сдерживала своей фантазии, не ограничивала себя в выборе цвета, и поэтому — как и во всём творчестве Мавриной — окружающая реальность приобретает особые, сказочные черты. (Подробнее см.: Татьяна Маврина. Москва: Сорок сороков: Работы Т. А. Мавриной военных лет. — М., 2001; Гуси-лебеди да журавли... Блоковское Подмосковию. — М., 2005; Шелудченко А. Г. Москва в творчестве Татьяны Мавриной / А. Г. Шелудченко. — М., 2006; Татьяна Маврина. Москва. Подмосковию. Поволжье. Акварели. — М., 2010.)

Участвуя в обсуждении архитектурных достопримечательностей и поэтической жизни российской провинции в пейзажах художников XIX—XXI вв., школьники постигают единство старины и современности в архитектурных

пейзажах русских городов. Знакомятся с видением образа современного города, в котором ощущается дыхание прошедших эпох, глазами художника-современника. Получают представление об изобразительно-выразительных средствах, применяемых в создании художественного образа любимого места города (села). Важно и то, что художник изображает не первое попавшееся на глаза. Его привлекает уголок старого города, лиричность малолюдной улицы, старинное здание, которое занимает в композиции центральное место, деревья на переднем плане, которые усиливают ощущение глубины пространства, служат как бы камертоном тональной и цветовой настройки, определения масштабов строений. Пейзаж города, написанный художником, помимо своих художественных достоинств, является ещё и живым свидетельством современника, своеобразным документом эпохи — свидетельством более глубоким и исторически правдивым, чем любое другое. Это художественный образ, в котором с поэтическим откровением, эмоционально раскрывается глубина сегодняшнего дня города.

*Заметки художника:* роль среды в формировании человека. Восьмилетним мальчишкой я впервые увидел Москву и был раз и навсегда сражён фантастической красотой этого города. Полюбил его сразу, как говорится, с первого взгляда, и эта любовь не погасла за те долгие-долгие годы, что живу в нём. Отчётливо помню, какой восторг испытал, когда увидел Триумфальную арку у Белорусского вокзала, оживлённые московские улицы с вереницами резво бегущих и позванивающих трамваев, Страстной монастырь и памятник Пушкину напротив. Всё, что увидел дальше, показалось неправдоподобным: и простор Красной площади, куда я вышел сквозь причудливые Иверские ворота, и открывшаяся панорама Кремля, и величавые московские дали, убегающие в безбрежность от круч Ленинских гор, и многочисленные жемчужины архитектуры — Василий Блаженный, Сухарева башня, церковь Успения на Покровке, Красные Ворота, Новодевичий монастырь, баженковский дом Пашкова, университет Казакова, Манеж Бове, величавый памятник героям 1812 года — храм Христа Спасителя, прочно утвердившийся на высоком подиуме, Третьяковская галерея, мозаики «Метрополия» и многие-многие другие. Восхищали и новоделы: Киевский вокзал и Бородинский мост, радиобашня Шухова, чёткие формы клуба имени Русакова. Поражал причудливо-изящный силуэт города, щедрое сочетание, казалось бы, несочетаемых элементов, красочные улицы, переулки, городские уголки и дворы. Разнообразие домов и домишек, решётки, крыльца, двери. Всё это воспринималось как чудо, как дивная сказка. «Живописно — значит разнообразно», — любил повторять П. П. Чистяков. Москва отличалась исключительным разнообразием. Не случайно среди художников считалось: москвичи — живописцы, петербуржцы — графики.

С тех пор я перевидал множество разных городов и у нас, и за рубежом. Много радости принесли они мне. Волгу и волжские города полюбил особенно. Ульяновск чем-то напоминал мой Смоленск, в Астрахани оживали черты любимого мною Кустодиева, волжские откосы Горького будили совсем другие ассоциации, иные чувства вызывали Ярославль и Тутаев, Ленинград и Бухара... Чем больше я видел, тем отчётливее понимал, что дом — это не просто строение, он — след человека, его душа, его отголосок, памятник ему, наконец. Я понял, что город не просто скопление домов, улиц, площадей, магистралей и парков, он тоже след человеческой деятельности, её отражение, зеркало человека, след его души, отпечаток его привязанностей, симпатий и антипатий. Город, как и человек, должен запоминаться, и для того, чтобы он запоминался, он должен быть отмечен особыми приметам, быть единственным в своём роде, неповторимым. Чем больше он запоминается, чем он интереснее содержанием, тем щедрее делится с нами, обогащая и усложняя наш мир, приумножая сокровища нашей души. А разве не этими ценностями может быть по-настоящему богат человек и не ими ли, по большому счёту, он может поделиться с другими? (Подробнее см.: *Куманьков Е. Любите город! / Е. Куманьков // Юный художник. — 1989. — №1. — С. 2—4.*)

Сопоставляя своё представление о городе с представлениями других людей, сравнивая впечатления от памятников архитектуры на фотографиях памятных мест российских городов и картинах художников-пейзажистов, учащиеся как бы путешествуют по старинным русским городам, находя знакомые элементы архитектурных стилей в городских застройках, примеры взаимодействия новой архитектуры с самобытным народным зодчеством. Предложите ученикам представить композицию картины художника без какой-либо детали и убедиться в том, насколько картина потеряет цельность, выразительность, пространственную глубину. Спросите, что важно было художнику передать в картине: красоту строений или собственное впечатление от увиденного или создать образ древнерусского города? Как художник достигает согласованности всех элементов изображения?

**Заметки путешественника:** путешествие по государственной дороге, или В поисках путевых дворцов. Очень часто случается, что мы не замечаем того интересного и значимого, что находится вокруг нас, только потому, что ничего об этом не знаем. Казалось бы, всё интересное на федеральной трассе М-10 Москва — Санкт-Петербург уже давно известно. Так думал и журналист Виктор Грибков-Майский, пока не решил отправиться в небольшую экспедицию с одной лишь целью: найти и сфотографировать те путевые дворцы, которые ещё сохранились на бывшей государственной дороге. Отправной точкой в принятии подобного решения стало его знакомство со статьёй Георгия Смирнова, научного сотрудника Государственного института искусствознания, «Путевые дворцы Екатерины II в провинциальных городах России», которую он обнаружил в книге «Государева дорога и её дворцы» (Тверь, 2003):

«Для начала я решил исследовать наиболее интересный отрезок пути от Москвы до Великого Новгорода. Всё путешествие заняло три дня, но впечатлений осталось на целый год...

Первый путевой дворец на московском направлении — Петровский — сегодня находится уже в черте Москвы на Ленинградском проспекте. Он существенно отличается от остальных, так как построен в стиле русской неоготической архитектуры. Дворец возведён по приказу Екатерины II в 1776—1780-х гг. в честь успешного завершения русско-турецкой войны 1768—1774 гг. Дворец строился по проекту архитектора Матвея Казакова на подъездах к Москве как резиденция для отдыха знатных особ после долгой дороги из Петербурга, отсюда его название — путевой.<...>

Продолжим путь по государственной дороге, которая проходит немного в стороне от современной автотрассы М-10, минуем деревню Ямок и вскоре окажемся в одном из самых древних русских городов — Торжке. Но, немного не доезжая до Торжка, постараемся не пропустить поворот налево с указателем «Раёк 3 км». Посетить это место стоит потому, что усадьба Глебовых-Стрешневых, которая здесь находится, тоже служила своеобразным путевым дворцом, особенно для императорской семьи. <...> В Торжке путевой дворец сохранился хорошо, а вернее, весь комплекс его исторической застройки. Ему повезло больше, чем гостинице Пожарских, правда, ни посетить, ни даже подойти к нему мы не сможем — дворец ждёт своей реставрации. <...>

Почти 300 километров позади. И мы попадаем в удивительный город под названием Вышний Волочёк. Миновать его нам не удастся, так как он лежит, как и прежде, на трассе. Часто этот город называют «Тверская Венеция»... и не случайно. Здесь 40 мостов через реки и каналы, десятки километров набережных, многие из которых одеты в гранит. С путевым же дворцом в Вышнем Волочке и вовсе вышла целая история. Долгие годы за путевой дворец принималось одно из лучших зданий в городе на углу Ленинградского шоссе и ул. Артюхина, которое на поверку оказалось городской усадьбой. Настоящий же путевой дворец, дошедший до нас в перестроенном виде, находится на Осташковской улице, дом 3. Но если сравнить эти два здания, то предпочтение обязательно будет отдано первому. Это и объясняет существовавшую долгие годы неразбериху. Тем более что оба строения находятся в непосредственной близости.

У Вышневолоцкого путевого дворца есть ещё одна загадка: ведь, в отличие от остальных путевых дворцов, этот стоит не на трассе Москва — Санкт-Петербург. Резонно возникает вопрос — почему? Дело в том, что этот путевой дворец был построен для путешествий Екатерины II не по суше, а по воде, вернее, по водам Вышневолоцкой водной системы в 1785 г., когда императрица совершила путешествие отсюда до Великого Новгорода. Как и в предыдущих поездках, в частности в её путешествии по Волге в 1767 г., специально для этого был построен небольшой флот. После успешного завершения путешествия императорская галера была



подарена Новгороду, где впоследствии была уничтожена во время Великой Отечественной войны.

Именно в Вышнем Волочке мы решили заночевать, чтобы не спеша на следующий день продолжить наше путешествие по отечественной истории». (Подробнее см.: Виктор Грибков-Майский, член Союза журналистов России. — РЕНОМЕ, Тверской регион, журнал элиты, online, февраль 2011, <http://www.renome.org/issue.php?uid=1248&sta=1281.>)

**Творческое задание** предполагает выполнение зарисовок любимых мест города (посёлка) для композиции с использованием графических и живописных средств выразительности (линия, силуэт, пятно, цвет, ритм, симметрия). Предлагая это задание ученикам, объясните, как лучше выбрать мотив для наброска. Самым подходящим мотивом будет тот, который передаёт особенность, неповторимость архитектурного образа, отражает своеобразие истории и культуры родного края.

Педагогу надо быть готовым к тому, что, выполняя на уроке наброски любимых уголков своего города (посёлка) по памяти, школьники не сразу смогут выбрать удачную точку зрения для рисования, сосредоточившись на изображении самого архитектурного памятника.

Здесь особенно велика роль методического рисунка педагога, в котором он может показать последовательность построения любого пейзажного мотива, начиная с выбора уровня зрения и линии горизонта по отношению к высоте архитектурного сооружения.

Большую пользу могут принести рисунки в учебнике (с. 41), художественно-дидактические таблицы с последовательностью изображения пейзажа, образцы работ из методического фонда.

Уточните, что рисовать свои любимые уголки города (посёлка) лучше с натуры, предложив восьмиклассникам продолжить наброски пейзажного мотива после уроков, поискав место, откуда можно сделать рисунок интереснее. Обращаем также внимание на изобразительные средства выразительности в передаче любимого места города (посёлка) (выделение в композиции главного, пространство, настроение в пейзаже, опорные ключевые композиционные центры), на необходимость избежать показа лишних деталей и остановить внимание зрителя на главном.

В качестве домашнего задания предложите учащимся подобрать материалы о любимых местах своего города (посёлка), пользуясь библиотечным фондом и ресурсами Интернета, для небольшого выступления на следующем уроке. Такие выступления позволят создать творческую атмосферу в классе для завершения живописной композиции в цвете, передавая своё эмоционально-ценностное отношение к выбранному мотиву.

## ТЕМА 2. ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ И СКУЛЬПТУРЫ РОССИИ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ (УРОКИ 5—8)

Цикл из четырёх уроков по теме 2 посвящён памятникам архитектуры и скульптуры XVIII—XX вв. и включает различные виды изобразительной, исследовательской и проектной деятельности.

### *Ожидаемые результаты*

**Личностные** — воспитание российской гражданской идентичности: патриотизма, чувства гордости за художественное наследие России; формирование целостного мировоззрения и основ зрительской компетентности в комплексной оценке исторических архитектурных и скульптурных памятников; повышение внутренней мотивации к исследовательской и творческой деятельности.

**Метапредметные** — умение самостоятельно планировать пути достижения целей в освоении художественной культуры во всём многообразии её видов, выбирая наиболее эффективные способы решения учебных и познавательных задач; умение определять понятия, создавать обобщения, устанавливать аналогии, выбирать критерии для классификации объектов культурного наследия как исторических и культурных памятников.

**Предметные** — формирование интереса, уважительного отношения к культурному наследию России и его сохранению; приобретение опыта художественно-творческой деятельности в выполнении зарисовок деталей архитектурных построек разных стилей, графических зарисовок городских (сельских) мотивов с натуры, по памяти и представлению для выполнения тематической композиции на основе применения фронтальной и угловой перспективы. Развитие визуально-пространственного мышления как формы эмоционально-ценностного освоения мира, самовыражения и ориентации в художественном и нравственном пространстве культуры. Освоение специфики художественного изображения: композиция, цвет, ритм, взаимоотношения формы и характера в различных материалах и техниках.

Восьмиклассники подошли к этой теме подготовленными, обогатив на предыдущих уроках своё представление о роли искусства и художественной деятельности человека в развитии культуры, о взаимоотношениях человека и архитектурных сооружений, расширив и закрепив знания и умения по перспективному построению городских или сельских пейзажей. Цель этих уроков — обращение к произведениям монументального искусства, посвящённым важным событиям в отечественной истории, как к достоянию национальной художественной культуры. Задача педагога в процессе диалогов об искусстве — помочь школьникам почувствовать своеобразие архитектурных и скульптурных монументальных памятников истории России, тесно связанных с обликом

города, понять их значение в национальном художественном наследии. Не менее важно развивать и зрительное восприятие восьмиклассниками художественно-эстетического облика архитектурно-пространственной среды как достояния национальной художественной культуры, которую необходимо беречь. Материал учебника нацеливает на создание педагогических условий для творческой работы учащихся в разных видах художественной деятельности с целью освоения образного языка искусства и средств художественной выразительности — графики, архитектуры, скульптуры, декоративно-прикладного искусства — на основе установления его связи с историей и понимания роли визуально-пространственных искусств в формировании образа Родины.

## **5—6. ПАМЯТНИКИ СКУЛЬПТУРЫ И МЕМОРИАЛЬНЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКИХ ПОБЕД РОССИИ**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности человека в развитии культуры. Пространственно-визуальное искусство разных исторических эпох и народов. Художественно-эстетическое значение исторических памятников. Роль визуально-пространственных искусств в формировании образа Родины. Архитектурный образ. Архитектура — летопись времён. Образ мира, тема защиты Отечества в жизни и искусстве. Изобразительные виды искусства. Живопись, графика, скульптура. Особенности художественного образа в разных видах искусства.

Урок 5 начинается с восприятия произведений монументального искусства, посвящённых эпохальным явлениям в жизни народа, историческим событиям и лицам в Санкт-Петербурге (с. 42—46). Традиция возводить в честь победителей триумфальные арки, столпы, колонны, обелиски существует с древнейших времён. Триумфальные арки и ворота возводились ещё во времена Киевской Руси. В 1037 г. князь Ярослав повелел возвести в Киеве монументальные Золотые ворота. Парадный въезд в Московский Кремль — Спасские ворота (1491) также выдержаны в духе монументальных триумфальных сооружений. Строительство триумфальных арок в России связано с победоносной борьбой против шведских захватчиков в Северной войне, длившейся с 1700 по 1721 г. В этот период в древней Москве и юном Петербурге не раз возводились отдельные триумфальные арки и даже ансамбли арок. Их пышное архитектурное оформление, скульптурный и живописный декор в стиле барокко, различные символы, эмблемы, батальные картины посвящались битвам Северной войны, важнейшим событиям того времени.

**Заметки историка:** триумфальные арки Санкт-Петербурга — застывшие в камне гимны в честь мужества и воинской доблести защитников Отечества.

Петровские ворота Петропавловской крепости напоминают о временах, когда в начале XVIII в. на освобождённых от шведов невыхских берегах был основан новый город-порт Петербург, когда над свинцовыми водами Невы развернули паруса корабли новорождённого российского флота.

Триумфальные ворота Адмиралтейства, увенчанные башней и сверкающей золотой иглой с корабликом, воспринимаются как символ побед российского флота, как маяк, напутствующий моряков, уходящих в дальние походы, и приветствующий их возвращение к родным берегам.

Нарвские триумфальные ворота, Триумфальная арка Главного штаба, ворота «Любезным моим сослуживцам» воскрешают в памяти одну из самых славных страниц отечественной истории — борьбу с Наполеоном, свидетельствуют о благородном мужестве русских воинов, изгнавших врага с родной земли, освободивших порабождённые народы Европы.

Московские триумфальные ворота — эпический архитектурный монумент, повествующий о самоотверженности и благородном самопожертвовании русских воинов, принёсших свободу Закавказью и безопасность славянским народам Балкан.

Сооружением триумфальных арок на берегу Невы, перед самым дворцом Меншикова, и на Троицкой площади в 1714 г. Россия ознаменовала «прехрабрые труды воинские» и «морскую викторию» при Гангуте. 9 сентября 1714 г. под звон колоколов и раскаты артиллерийских залпов, расправив паруса, по Неве прошла русская эскадра, ведя взятые в плен шведские корабли. Одновременно на Троицкой площади торжественно промаршировали пехотные части.

В середине XVIII в. традиция создания триумфальных арок продолжалась в творчестве петербургских зодчих. Архитекторы С. Чевачинский, М. Башмаков, И. Сляднев, А. Уваров разрабатывали проекты монументальных триумфальных арок, а крупнейший мастер русского барокко Б.-Ф. Растрелли выполнил модель триумфальных ворот, которые должны были служить главным въездом в Петербург. Однако первые въездные гранитные ворота, решённые по типу классических античных триумфальных арок, построили в 1785 г. невдалеке от Калинин моста по проекту А. Ринальди, который создал также Триумфальную арку в Царском Селе.

Триумфальные арки в XIX в. для Петербурга и его окрестностей проектировали Д. Кваренги, К. Росси, В. Стасов — признанные корифеи русского классицизма — и другие известные архитекторы.

Архитектура триумфальных ворот получила новое развитие с первых лет советской власти. В дни празднования первой годовщины Октября революционный Петроград украсили триумфальные арки, оформление которых отражало торжество идей освобождённого народа. Одна из арок была установлена вблизи Смольного, там, где ныне

находятся пропилены. В 1920 г. на Каменном острове по проекту И. А. Фомина была воздвигнута деревянная триумфальная арка в честь завоёванного трудящимися права на отдых. На арке было начертано: «Волею Петроградского Совета для отдыха трудящихся этот остров». (Подробнее см.: Триумфальные арки Ленинграда. Фотоальбом / сост. А. Г. Раскин. — Л., 1985.)

Рассматривая мемориальные памятники скульптуры и архитектуры, мемориальные ансамбли, которые являются бесценными свидетелями исторических событий, востокклассники называют известные архитектурные сооружения, скульптурные портреты и группы, посвящённые историческим событиям и лицам, их авторов.

В ходе диалога об искусстве побуждайте школьников к рассказу о знаменательных исторических событиях в истории России и стран мира, в честь которых воздвигались эти сооружения и скульптуры. Большую помощь в проведении этих уроков окажет опора на знания, полученные школьниками на уроках истории, взаимодействие с учителем истории.

*Заметки архитектора:* Петровские ворота Петропавловской крепости — первые триумфальные ворота Санкт-Петербурга, свидетели основания города.

16 (27) мая 1703 г. на маленьком Заячьем острове, в дельте Невы, освобождённой от шведских войск, состоялась церемония, ознаменовавшая торжественную закладку крепости, названной Санкт-Петербургом. 13 августа 1704 г. русская армия освободила Нарву — древний славянский город Ругодев, где четырьмя годами раньше молодые, неопытные полки Петра I испытали горечь поражения. В ознаменование «славной виктории» при въезде в Нарвскую крепость по проекту Д. Трезини построили триумфальные ворота. Д. Трезини в эти годы возглавил строительство Петропавловской крепости и собора. Именно ему и поручил Пётр I возвести триумфальные ворота, свидетельствующие о торжестве России над непобедимым до тех пор врагом. В 1708 г. деревянные триумфальные ворота заняли своё место в ансамбле Петропавловской крепости, а спустя шесть лет их перестроили в камне, придав облик, сохранившийся до наших дней. Д. Трезини, помимо архитектурного проекта, выдержанного в духе петровского барокко, принадлежат рисунки скульптурного убранства ворот, включавшего три барельефа, горельеф герба-орла и девять статуй. Над средней частью ворот высилась фигура апостола Павла, по сторонам от него — два трубящих гения Славы, на волотах — аллегорические статуи «Вера» и «Надежда», а в нишах — статуи Афины Полиады и Афины Паллады. Две последние статуи сохранились до наших дней и являются редчайшими образцами монументальной скульптуры первой четверти XVIII в. (См. словарь: Афина Полиада (от греч. *Poliadós* — городской) — покровительница города; Афина Паллада (от греч. *воительница*) — в этом случае её эпитет производят от греч. *Pallo* — потрясательница копья.)

Петровские триумфальные ворота не были единственными в молодой столице России. Важнейшие события того времени, и особенно победы в сухопутных и морских сражениях над шведскими войсками, отмечались возведением деревянных триумфальных арок, украшенных живописными картинами, эмблемами, резьбой и скульптурой, а также поясняющими надписями.

Не раз в первой четверти XVIII в. строились для торжественных въездов и триумфальных шествий великолепные триумфальные арки и в Москве.

Но из множества триумфальных арок обоих столичных городов сохранились только Петровские ворота Петропавловской крепости. Как свидетели основания города, Петровские ворота всегда оставались триумфальным памятником особого значения. В дни празднеств в честь Полтавской виктории, победоносных баталей при Гангуте и Гренгаме, заключения Ништадтского мира ворота нарядно иллюминировались. Однако в течение многих десятилетий они служили и въездом в крепость, где помещалась политическая тюрьма. Под сводами ворот проезжали полицейские кареты, в которых везли арестованных революционеров.

С первых лет советской власти Петровские ворота, взятые под государственную охрану как редчайший памятник архитектуры первой четверти XVIII в., стали входом в историко-художественный музей. Во время блокады Ленинграда осколки фашистских снарядов серьёзно повредили фасад триумфальных ворот, но барельефы и статуи сохранились. В 1951 г. ленинградские реставраторы по проекту архитекторов А. Л. Ротача и А. А. Кедринского воссоздали утраченные части архитектурного декора. (Подробнее см.: Триумфальные арки Ленинграда. Фотоальбом / сост. А. Г. Раскин. — Л., 1985. — С. 11—27.)

Обратите внимание учащихся на сочетание прекрасного найденного масштаба, лаконичность и строгость архитектуры, выразительность скульптурного декора в триумфальных арках, посвящённых разным событиям в жизни государства Российского. Всматриваясь в облик Петровских ворот Петропавловской крепости, вникая в значение аллегорического скульптурного убранства, мы словно перечитываем страницы истории.

**Заметки филолога:** слово — важный элемент композиции триумфальных ворот. Надписи, помещённые на аттике, фризе, пилонах и под сводом арки Нарвских триумфальных ворот, воспринимаются как краткая летопись Отечественной войны 1812 г. Эти лаконичные надписи увенчаны рельефными гирляндами и венками, подчёркивающими их торжественную и историческую значимость. На боковых фасадах пилонов указаны даты закладки и открытия триумфальных ворот, а под сводом арки начертано: «Сооружены с значительным денежным участием начальствовавшего гвардейским корпусом генерала Уварова». Эта надпись — дань признательности ветерану-полководцу, который помог воплотить первоначальные деревянные триумфальные ворота в камень и металл. Чуть ниже колесницы начертано на русском языке

и на латыни: «Победоносной Российской императорской гвардии. Признательное Отечество...»

На триумфальных воротах, созданных архитектором В. Стасовым на границе Екатерининского парка в городе Пушкине в 1817 г., посвящённых славной победе в Отечественной войне 1812 г. и задуманных как памятник в честь товарищей по оружию, размещена надпись: «Любезным моим сослуживцам».

Надпись на Гатчинских (орловских) воротах (проект Д. Кваренги, 1787) в городе Пушкине Ленинградской области гласит: «Орловым от беды избавлена Москва». Это строка из стихотворного послания графу Григорию Орлову поэта В. Майкова. Во время эпидемии 1787 г. в Москве от чумы погибало ежедневно более тысячи человек. Посланный Екатериной II и наделённый особыми полномочиями граф Орлов провёл целый комплекс мероприятий по ликвидации чумы, установив контроль над ввозом и вывозом товаров из города, усилив борьбу с грабежами и мародёрством. По окраинам Москвы строились дополнительные чумные больницы. Саму Москву разбили на санитарные зоны, каждую такую зону контролировал закреплённый за ней врач. Дома, в которые приходила болезнь, заколачивали и метили крестами. Благодаря мерам, предпринятым Орловым и врачами, эпидемия вскоре прекратилась. (Подробнее см.: Триумфальные арки Ленинграда. Фотоальбом / сост. А. Г. Раскин. — Л., 1985. — С. 11—27.)

Предложите восьмиклассникам объяснить смысл понятий *скульптура, монумент, монументальная скульптура, мемориальные сооружения, мемориальный ансамбль*. Способствуйте тому, чтобы школьники смогли сформулировать сами, насколько монументальная скульптура и мемориальные сооружения (арки, триумфальные ворота, колонны), воздвигнутые в XVIII—XIX вв. в крупных городах, оказали влияние на формирование их архитектурного облика. Результатом **диалога об искусстве** должно стать обращение восьмиклассников к памятным местам своего города (посёлка). Необходимо дать им возможность высказать своё мнение о том, как скульптурная группа, статуя, бюст, триумфальная арка, колонна или обелиск организуют общественное пространство города, выполняя роль его визуального центра. При этом не забывайте анализировать особенности композиционного и декоративного решения монументальных архитектурных сооружений в пространстве города.

**Заметки архитектора:** Московские триумфальные ворота — архитектурно-художественный образ, монумент, прославляющий выполнение воинского долга и служение Отечеству.

Силуэт Московских триумфальных ворот уже издавна виден в перспективе одной из самых оживлённых и протяжённых магистралей Санкт-Петербурга. На месте, где они стоят, находилась городская застава, как это было принято в XVIII—XIX вв. Отсюда начинался путь в Москву. Это обстоятельство и определило название дороги, а затем и ворот на заставе, отмечавших границу города.

Московские триумфальные ворота решены в духе античного портика — пропилеи. Это двенадцать пятнадцатиметровых каннелированных колонн диаметром более двух метров, поставленных двумя рядами. Мощная колоннада несёт классический антаблемент. Ворота венчают восемь декоративных композиций. Фриз ворот декорирован изображениями стройных девушек в пышных одеждах. Крылья за их плечами подсказывают, что фигуры олицетворяют гениев Победы. В руках девушек — различные по форме щиты с геральдическими изображениями гербов двадцати девяти губерний России, рекруты из которых принимали участие в сражениях с войсками Персии и Турции в 1826—1829 гг. Эта война навсегда оградила народы Закавказья от иноземных посягательств и закрепила за Россией устье Дуная и Черноморское побережье от устья Кубани до Анапы и Поти. Центральные образы фриза — геней Изобилия и геней Победоносный. Изобилие символизируется рогом с плодами, а Победа выделена щитом с гербом России и лавровым венком в руке. Ритм расстановки фигур, усиленный движением, жестами и драпировками, придаёт декору ворот особую величавость. Пронизанные богатырской силой, Московские триумфальные ворота, в которых гармонично слились патриотическое звучание и художественное совершенство, стали одним из символов воинской славы и красоты города.

В 1878 г. под Московскими триумфальными воротами прошли полки, освободившие от турецкого ига Болгарию, Сербию, Черногорию, Бессарабию, а также Аджарию и часть Армении.

Этот торжественный марш победоносных войск, вынесших непомерные тяготы позиционной войны в зимних заснеженных горах и прошедших под палящим солнцем сотни километров, запечатлён А. Блоком в строках поэмы «Возмездие»:

Перед Московскою заставой  
Стена народу, тьма карет,  
Пролётки, дрожки и коляски,  
Султаны, кивера и каски.  
В осенней солнечной пыли  
Войска проходят вереницей  
От рубежей чужой земли...  
За ними — снежные Балканы,  
Три Плевны, Шипка и Дубняк,  
Незаживающие раны  
И хитрый и неслабый враг...

(Подробнее см.: Триумфальные арки Ленинграда. Фотоальбом/ сост. А. Г. Раскин. — Л., 1985. — С. 143—151.)

**Творческое задание** урока 5 посвящено зарисовкам по памяти или с натуры расположенных фронтально скульптурных памятников и архитектурных монументов, пользуясь которыми восьмиклассники на уроке 6 выполняют эскиз композиции оформления памятного места в своём городе (посёлке), выражая своё эмоционально-ценностное отношение к красоте монументального сооружения.



Перед выполнением самостоятельных набросков и зарисовок предложите учащимся прочитать рубрику учебника «Советы мастера» (с. 60), содержащую конкретные рекомендации о выборе объекта изображения и соответствующих художественных материалов для выполнения поставленной задачи.

Практическая работа по изображению эскиза композиции оформления памятного места родного города (посёлка) на основе зарисовок предыдущего урока имеет большое значение в художественно-эстетическом развитии школьников. Изучая и рисуя скульптурные памятники и архитектурные монументы по памяти или с натуры, учащиеся познают стилевые особенности, конструктивно-художественную логику построения частей, деталей и целого архитектурного комплекса. При этом обращаем внимание восьмиклассников на конструктивные особенности архитектурных объектов, их форму, пропорции, светотень, цвет и фактуру, а также роль в общем облике города (посёлка). Таким образом происходит накопление художественных и технических способов и приёмов изображения.

Для творческой работы на уроке 6 можно предложить восьмиклассникам взять лист бумаги формата А3. Важным вопросом при рисовании архитектурных элементов является выбор изобразительного материала. Архитектурные рисунки выполняются в различной технике, но основным служит линейный способ изображения. Для этого используются карандаш, перо, кисть, т. е. такие материалы, которые обеспечивают точность в работе, что, например, очень важно в работе архитектора. Начавшееся в последние годы общественное движение за сохранение существующих и восстановление уничтоженных или разрушающихся памятников архитектуры может найти отклик на этом уроке. Работа по выполнению зарисовок должна быть вполне осознанной и направленной на конкретные архитектурные объекты своей местности, являясь подготовкой к их реконструкции. Уместно будет также предложить учащимся в качестве домашнего задания подготовку рассказа или сбор материалов о памятных местах родного края, о представителях семейных династий, прославивших Отечество.

## **7—8. ТВОЙ ВКЛАД В СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТУРЫ**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности человека в развитии культуры. Пространственно-визуальное искусство разных исторических памятников. Роль визуально-пространственных искусств в формировании образа Родины. Архитектурный образ. Архитектура — летопись времён. Искусство в современном мире.

Цель этих уроков — формирование мотивации школьников участвовать в сохранении памятников архитектуры как важной части национального культурного достояния России, разработка социально значимых проектов, связанных с сохранением памятников культуры родного края. Включение школьников в проблему сохранения культурного наследия — потребность времени и одна из главных задач в деятельности учителя изобразительного искусства.

Урок 7 начинается с обобщения полученных на уроках изобразительного искусства в 1—7 классах знаний учащихся об объектах культурного наследия нашей Родины. Предложите школьникам вспомнить, какие произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и архитектуры они бы отнесли к наиболее значимым в культуре нашего Отечества.

**Продолжение работы по теме:** организация восприятия изображённых на фотографиях в учебнике объектов культурного наследия народов Российской Федерации. Прочитайте вместе с учащимися перечень видов объектов культурного наследия на с. 63 учебника и предложите им назвать конкретный памятник культуры и архитектуры, принадлежащий каждому виду объектов культурного наследия. Посоветуйте рассказать, какие памятники архитектуры являются живым свидетельством развития градостроительства в России, составляя важную часть национального культурного достояния Российской Федерации.

В ходе диалога об искусстве выясняем, какую ценность представляют предметы материальной культуры с точки зрения истории, археологии, архитектуры, градостроительства, искусства, этнологии, социальной культуры, являясь подлинными источниками информации о зарождении и развитии культуры в России. Здесь можно рассмотреть любые памятники истории и культуры, размещённые по теме в учебнике, а также произведения народного декоративно-прикладного искусства, которые отражают древние русские традиции, имеют единые исторические корни у разных народов нашей страны, являются всемирно признанными центрами народных художественных промыслов России.

Отвечая на вопросы учебника, восьмиклассники называют музеи России, задачами которых является сохранение художественных ценностей для последующих поколений. Предложите учащимся определить, к какому виду культурного наследия в соответствии с принятой градацией относятся исторические объекты родного края, района, города (посёлка). Задача учителя на уроке — привести восьмиклассников к пониманию того, что любые потери наследия неизбежно отразятся на всех областях жизни нынешнего и

будущих поколений, приведут к духовному оскудению, разрывам исторической памяти, обеднению общества в целом. Утраченные памятники культуры не могут быть компенсированы ни развитием современной культуры, ни созданием новых значительных произведений. Накапливание и сохранение культурных ценностей — основа развития цивилизации.

В дополнение к перечисленным на с. 72—73 учебника достопримечательностям культурного наследия можно познакомить восьмиклассников с конкретным списком особо ценных объектов культурного наследия (на июль 2010 г. всего 68 объектов) с указанием даты принятия соответствующего Указа Президента РФ:

#### **Музеи-заповедники**

1. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» — 18 декабря 1991 г.

2. Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Киж» (Спасо-Кижский погост, Республика Карелия) — 6 ноября 1993 г.

3. Государственный мемориальный и природный заповедник «Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная поляна» (Тульская область) — 6 ноября 1993 г.

4. Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник (включая территорию с расположенными на ней памятниками истории и культуры) (Московская область) — 24 января 1995 г.

5. Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник (г. Ростов Великий Ярославской области) — 24 января 1995 г.

6. Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А. С. Пушкина «Михайловское» (включая территорию с расположенными на ней памятниками истории и культуры в границах, утверждённых постановлением Правительства Российской Федерации от 20 февраля 1995 г. № 165 «О мерах по сохранению и дальнейшему развитию Государственного музея-заповедника А. С. Пушкина в селе Михайловском Пушкиногорского района Псковской области») — 6 декабря 1995 г.

7. Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник — 6 декабря 1995 г.

8. Соловецкий государственный историко-архитектурный музей-заповедник (Соловецкий историко-культурный комплекс) — 6 декабря 1995 г.

9. Архангельский государственный музей деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы» — 30 июля 1996 г.

10. Государственный музей-заповедник «Петергоф» (г. Петродворец) — 30 июля 1996 г.

11. Государственный Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы» (Пензенская область) — 2 апреля 1997 г.

12. Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново», включая территорию с

расположенными на ней памятниками истории и культуры (Орловская область) — 2 апреля 1997 г.

13. Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село» (Санкт-Петербург) — 2 апреля 1997 г.

14. Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, за исключением переданной в бессрочное безвозмездное пользование Русской православной церкви части территории Кирилло-Белозерского монастыря в г. Кириллове, именуемой малым Ивановским монастырём, с расположенными на ней памятниками истории и культуры (Вологодская область) — 2 апреля 1997 г.

15. Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник — 15 января 1998 г.

16. Новгородский государственный объединённый музей-заповедник — 15 января 1998 г.

17. Государственный музей-заповедник М. А. Шолохова (станция Вёшенская Ростовской области) — 30 октября 2006 г.

18. Государственный военно-исторический и природный музей-заповедник «Куликово поле» (Тульская область) — 30 сентября 2009 г.

### **Музеи**

1. Государственный исторический музей (Москва) — 18 декабря 1991 г.

2. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) — 18 декабря 1991 г.

3. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва) — 18 декабря 1991 г.

4. Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея» (Москва) — 18 декабря 1991 г.

5. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва (Москва) — 18 декабря 1991 г.

6. Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) (Санкт-Петербург) — 18 декабря 1991 г.

7. Российский этнографический музей (Санкт-Петербург) — 18 декабря 1991 г.

8. Государственный музей искусств народов Востока (Москва) — 18 декабря 1991 г.

9. Политехнический музей (Москва) — 18 декабря 1991 г.

10. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург) — 5 июня 1992 г.

11. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева (Москва) — 24 января 1995 г.

12. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва) — 24 января 1995 г.

13. Всероссийский музей А. С. Пушкина (Санкт-Петербург) — 2 апреля 1997 г.

14. Государственный музей Л. Н. Толстого (Москва) — 2 апреля 1997 г.

15. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва) — 2 апреля 1997 г.

16. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева — 15 января 1998 г.

#### **Высшие учебные заведения**

1. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского — 18 декабря 1991 г.

2. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова — 18 декабря 1991 г.

3. Санкт-Петербургский государственный университет — 18 декабря 1991 г.

4. Академия русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург) — 24 января 1995 г.

5. Московский государственный технический университет им. Н. Э. Баумана — 24 января 1995 г.

6. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова — 6 декабря 1995 г.

7. Казанский государственный университет — 30 июля 1996 г.

8. Санкт-Петербургский государственный горный институт им. Г. В. Плеханова (Технический университет) — 30 июля 1996 г.

9. Томский политехнический университет — 2 апреля 1997 г.

10. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург) — 15 января 1998 г.

11. Томский государственный университет — 15 января 1998 г.

12. Военно-медицинская академия (Санкт-Петербург) — 17 декабря 1998 г.

13. Российский государственный аграрный университет (МСХА им. К. А. Тимирязева) (Москва) — 11 сентября 2008 г.

14. Московский педагогический государственный университет — 2 февраля 2009 г.

#### **Научные организации**

1. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) (Санкт-Петербург) — 24 января 1995 г.

2. Главная (Пулковская) астрономическая обсерватория Российской академии наук (Санкт-Петербург) — 2 апреля 1997 г.

#### **Библиотеки**

1. Российская государственная библиотека (Москва) — 18 декабря 1991 г.

2. Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург) — 27 марта 1992 г.

#### **Архивные учреждения**

1. Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации (Московская область) — 6 ноября 1993 г.

2. Российский государственный архив древних актов (Москва) — 6 ноября 1993 г.

3. Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург) — 6 ноября 1993 г.

4. Государственный архив Российской Федерации (Москва) — 24 января 1995 г.

5. Российский государственный военно-исторический архив (Москва) — 24 января 1995 г.

6. Российский государственный архив кинофотодокументов (Московская область) — 2 апреля 1997 г.

7. Российский государственный архив литературы и искусства (Москва) — 2 апреля 1997 г.

8. Государственный фонд телевизионных и радиопрограмм (Москва) — 15 января 1998 г.

#### **Театры и театрально-концертные организации**

1. Государственный Кремлёвский дворец (Москва) — 18 декабря 1991 г.

2. Государственный академический Большой театр России (Москва) — 18 декабря 1991 г.

3. Государственный академический Малый театр России (Москва) — 18 декабря 1991 г.

4. Государственный академический Мариинский театр (Санкт-Петербург) — 6 ноября 1993 г.

5. Московский художественный академический театр им. А. П. Чехова (Москва) — 6 июня 1996 г.

#### **Художественные организации**

1. Российская академия художеств (Москва) — 18 декабря 1991 г.

2. Жостовская ордена «Знак Почёта» фабрика декоративной росписи (Жостовский промысел) (Московская область) — 6 ноября 1993 г.

#### **Мемориалы**

Общенациональный мемориал воинской славы «Могила Неизвестного Солдата» (Москва, Александровский сад) — 17 ноября 2009 г.

Акцентируем внимание учащихся на том, что культурное наследие нашего Отечества — духовный, культурный, экономический и социальный капитал невозместимой ценности наравне с природными богатствами. В процессе обсуждения значения объектов культурного наследия в формировании облика российских городов как необходимого атрибута современных городов с богатым историческим и культурным прошлым обратите их внимание на критерии особо ценных объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) для современного города (посёлка) на с. 68 учебника.

Нацеливая восьмиклассников на исследовательскую и проектную деятельность в области сохранения памятников культуры и архитектуры, рекомендуем привести примеры деятельности тех, кто считает себя лично ответственным за сохранение национального достояния страны, — хранителей наследия. Среди них — археологи, архитекторы, реставраторы, учёные, работники музеев, известные люди и простые граждане, защищающие памятники культуры от сноса и разрушения.

Напомните школьникам слова известного учёного, литературоведа, академика Д. С. Лихачёва (1906—1999): *«В наше время Россия могла бы являть собой безликую серую страну, если бы не те, кто в любые времена оберегали историю, по крупицам возвращали утраченные реликвии. Люди, обеспечивающие сохранение и преемственность культурного пространства, не менее значимы для сильной страны, чем её обороноспособный потенциал».*

Россия богата примерами подвижнического труда простых людей, которые в силу внутренних убеждений являются хранителями памятников истории и культуры. С 2009 г. в России учреждена премия «Хранители наследия», которая позволит сделать имена и достижения этих людей достоянием общности, создаст прецедент значимости их деятельности и приобщит к их инициативе многих других. Учредителем премии «Хранители наследия» явилось Всероссийское общество охраны памятников и культуры (ВООПИиК).

**Заметки культуролога:** хранители истории и культуры — хранители наследия. Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры было создано в целях привлечения широкой общественности к активному участию в охране памятников истории и культуры. Усилиями Общества сохранены тысячи памятников истории и культуры, среди которых отдельные архитектурные шедевры, усадебные комплексы, духовные святыни, являющиеся бесценным достоянием страны. Сегодня ВООПИиК — одна из самых многочисленных организаций, которая объединяет людей в более чем половине субъектов Российской Федерации (52 отделения). Люди — бесценный капитал Общества. Таких людей называют совестью нации. Основателями ВООПИиК были писатель Леонов Леонид Максимович, художники Корин Павел Дмитриевич, Пластов Николай Аркадьевич и Глазунов Илья Сергеевич; академики Петрянов-Соколов Игорь Васильевич, Рыбаков Борис Александрович; композитор Свиридов Георгий Васильевич, директор Эрмитажа Пиотровский Борис Борисович. И сегодня Общество объединяет лучших людей страны, истинных подвижников, всех, кто на протяжении многих лет, зачастую в одиночку, сражается с корыстью, равнодушием, косностью, утверждая великую силу исторической памяти, которая и определяет культурную самоидентификацию нашей страны. Для них нет разницы — спасать уникальный храм в столице или деревянную усадьбу в провинции, портрет забытого всеми художника или слово на берестяной грамоте, затёртое временем. Всё это — наше наследие, наше достояние, которое для истинных хранителей являет непреложную ценность, связующую нить времён.

Всероссийская специальная премия ВООПИиК «Хранитель наследия» вручается в номинациях «Открытие», «Подвиг», «Возрождение», «Слово», «Возвращение», «Личность». Идея премии поддержана Государственной думой, Министерством культуры Российской Федерации, Общественной палатой России.

Номинанты премии представляют различные регионы России. Это люди разных профессий — архитекторы, учителя, научные работники; разных возрастов — от студента-пятикурсника до 94-летнего гражданина Суздаля; разного положения в обществе — рядовые работники культуры, представители творческой элиты и чиновники очень высокого ранга. Премия — это возможность сказать им спасибо на всю страну.

В течение трёх лет эксперты рассмотрели более 90 заявок из Москвы, Санкт-Петербурга, Калининграда, Ярославской, Орловской, Тверской, Псковской, Ивановской областей, а также Южной Осетии и Абхазии. Лауреатами 2009—2010 гг. были признаны: археолог Валентин Янин, реставратор Савелий Ямщиков, ректор МГУ им. М. В. Ломоносова Виктор Садовничий, вице-президент Фонда культуры Елена Чавчавадзе, кинорежиссёр Александр Сокуров, директор музея-заповедника А. С. Пушкина Георгий Василевич, писатель и публицист Валентин Курбатов, реставратор монументальной живописи Владимир Сарабьянов.

В 2011 г. было принято 27 заявок. В семи номинациях — «Открытие», «Возрождение», «Слово», «Историческая память», «Возвращение», «Личность», «Предприниматель» — были определены 11 лауреатов. Среди них наместник Псково-Печорского монастыря архимандрит Тихон (Секретарёв), археолог Леонид Беляев, генеральный директор ГМЗ «Царское Село» Ольга Таратынова, председатель Центрального совета ВООПИиК Галина Маланичева, учредитель дома-музея Муравьёва-Апостола Кристофер Муравьёв-Апостол, музейные работники, бизнесмены, меценаты.

Премия за 2011 г. была приурочена ко дню рождения Саввы Ямщикова и посвящена возрождению памятников истории и культуры, уникальных объектов, символов государства (Новоиерусалимский монастырь, собор Феодоровской иконы Божией Матери, Царское Село, Изборск). В рамках премии была отмечена деятельность ВООПИиК, которому исполнилось 45 лет.

С. В. Ямщиков писал: «...в провинции русской вижу я надежду и спасение Отечества. Провинциальным музеям, хранящим историко-культурное наследие и объединяющим вокруг себя современных художников, историков, археологов, могут позавидовать столичные собратья. Историко-художественные музеи в старых русских городах являются своеобразными центрами по изучению культурного наследия прошлого». Завершая тему, предложите восьмиклассникам ещё раз прочитать высказывание русского историка и реставратора А. И. Анисимова на с. 3 учебника. Поинтересуйтесь, согласны ли они с этими мыслями.

**Заметки историка:** Александр Иванович Анисимов (1877—1937) — историк и реставратор древнерусской живописи. А. И. Анисимов работал в Новгородской мужской учительской семинарии в 1904—1916 гг. Был также профессором в Новгородском народном университете. Принимал активное участие в исследовании и реставрации



древнерусских фресок, в том числе фресок XIV в. в церкви Феодора Стратилата. В 1916—1918 гг. преподавал в Петергофской гимназии. В 1918—1919 гг. работал в музейном отделе Народного комиссариата просвещения.

По приглашению И. Э. Грабаря стал сотрудником, а затем и научным руководителем Комиссии Наркомпроса по сохранению и раскрытию памятников искусства и по реставрации настенной живописи и древних икон. Возглавлял реставрационные работы в Новгороде, Ярославле, Ростове Великом, Угличе, Владимире. Среди отреставрированных под его руководством памятников: иконы и настенная живопись, связанные с именем Феофана Грека, в Москве и Новгороде; иконы «Троица» и «Звенигородский чин» Андрея Рублёва; Богородичные иконы «Владимирская», «Боголюбская», «Максимовская», «Знамение», «Оранта», «Толгская», «Феодоровская», «Донская». В 1920—1929 гг. работал в Государственном историческом музее заведующим отделом памятников религиозного быта. В начале 1920-х гг. руководил секцией древнерусского искусства в Институте историко-художественных изысканий и музееведения. Работал в Московском НИИ археологии и искусствознания, Государственной академии художественных наук. В 1926 г. вместе с Н. И. Брягиным создал выставку древнерусских икон. Участвовал в организации передвижной выставки русских икон в Европе и США.

Преподавал в Московском университете, в Высших художественно-технических мастерских. В Ярославском университете заведовал кабинетом изящных искусств, был профессором кафедры археологии и материальной культуры, деканом исторического отделения, читал курсы истории русского искусства, раннего христианского искусства, введения в искусство понимания русского искусства до XVIII в.

В 1929 г., в момент наивысшего творческого подъёма, Анисимов был арестован. Огромным планам на будущее не суждено было осуществиться: жизнь учёного оборвалась в застенках сталинских лагерей в 1937 г.

Его имя долго замалчивалось. Возродил А. И. Анисимова из небытия доктор искусствоведения Г. И. Вздорнов, который собрал и опубликовал наиболее интересные труды учёного и посвятил ему статью в журнале «Советское искусствознание».

Художник Б. М. Кустодиев в 1915 г. написал портрет А. И. Анисимова на фоне древнерусской архитектуры. Поэт Максимилиан Волошин посвятил ему, как другу, стихотворение «Владимирская Богоматерь».

**Посыл — А. И. Анисимову**

Верный страж и ревностный блюститель  
Матушки Владимирской, — тебе —  
Два ключа: златой — в Её обитель,  
Ржавый — к нашей горестной судьбе.

Исторические и архитектурные памятники, историческая среда, сложившаяся на протяжении нескольких столетий в городах России, определяют сегодня архитектур-

ный облик и особый национальный колорит российских городов. Участвуя в обсуждении архитектурных достопримечательностей и поэтической жизни российской провинции в пейзажах художников XIX—XXI вв., единства старины и современности в архитектурном пейзаже русских городов художников XXI в., образа современного города, в котором ощущается дыхание прошедших эпох, школьники обращаются к образу родного города или села.

**Творческое задание** предлагает учащимся разработку плана проекта на тему «Сохраним памятники культуры родного края и Отечества» и его оформление. На уроке 7 учитель может помочь восьмиклассникам выбрать памятник исторического прошлого родного города, нуждающийся в реставрации и сохранении, подсказать, в чём его ценность для современников с исторической, этнографической, эстетической или художественной точки зрения, рассказать о видах проектов.

Творческие проекты, как правило, не имеют детально проработанной структуры, она намечается и развивается, подчиняясь логике и интересам участников проекта. Это может быть стенгазета, видеofilm, выставка рисунков или фотографий о памятнике культуры или архитектуры.

Следуя условиям творческого задания и рекомендациям (советам) мастера на с. 78, ученики под руководством учителя могут выбрать тип проекта, определить, в чём его актуальность и цель, сформулировать основные задачи в работе над проектом, выяснить, кому проект принесёт пользу, какие ресурсы (временные, информационные, кадровые, материально-технические и др.) необходимы для реализации проекта. А вот сделать зарисовки, фотографии памятника культуры, составить его описание школьники могут самостоятельно, во внеурочное время.

Открытая защита проектов — итог проведённой работы и этап становления гражданина. Она проводится на последнем уроке или во внеурочное время в присутствии одноклассников, учителей-предметников, представителей администрации школы и других гостей, заинтересованных в реализации этих проектов.

Проектная деятельность учащихся в области изобразительного искусства, лучших культурно-исторических традиций народов России — одна из форм организации учебно-воспитательной работы. Эта деятельность интегрирует знания, полученные в ходе учебного процесса, приобщает школьников к решению конкретных проблем в области культуры и искусства, создаёт среду, благоприятствующую духовно-нравственному воспитанию и развитию учащихся.

## II ЧЕТВЕРТЬ. Монументально-декоративное искусство в пространстве культуры

### ТЕМА 3. ИДЕИ И ФОРМЫ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА (УРОКИ 9—16)

В 8 классе учащиеся продолжают знакомиться с такими видами монументально-декоративной живописи в архитектурной среде, как фреска, сграффито, мозаика, витраж.

В 5—6 классах дети получили представление об особенностях так называемого пейзажа настроения, национального пейзажа, пейзажа типа марина, исторического пейзажа. В 7 классе узнали о своеобразии архитектурного пейзажа, который гармонично соединяет в себе разные виды искусства (собственно искусство архитектуры и искусство изображения её в живописи или графике), проследили за тем, как менялось отношение людей к архитектуре, как появлялись различные стили и направления в искусстве. Учащиеся на примере конкретных произведений изобразительного искусства разного времени узнали об истории становления архитектурного пейзажа, который постепенно стал выразителем гармонии природы, человека и архитектуры.

Цель занятий по этой теме — углубление представлений учащихся о монументальной живописи, её функционировании в природной среде.

Восьмиклассникам предстоит понять, как ландшафт местности влияет на рождение архитектурного замысла и помогает художнику воплотить характер его образного звучания.

Учащиеся на примере конкретных произведений монументального искусства разного времени узнают об истории становления монументально-декоративной живописи в архитектурной среде; придут к пониманию того, что стиль каждой эпохи, даже отдельных исторических периодов проходит через все искусства, а также затрагивает религию, философию, науку.

#### *Ожидаемые результаты*

**Личностные** — формирование целостного мировоззрения через восприятие и понимание значения монументально-декоративного искусства в жизни человека; формирование этических норм в процессе освоения исторических, мифологических и библейских тем в изобразительном искусстве; развитие эстетического сознания через освоение визуально-пространственных искусств, организующих предметно-пространственную среду человека, а также в процессе постижения языка пластических искусств и средств художественной выразительности.

**Метапредметные** — умение создавать обобщения, устанавливать аналогии, классифицировать, самостоятельно устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение и делать выводы, самостоятельно планировать и осуществлять учебную деятельность и организацию учебного сотрудничества с педагогами и сверстниками, осуществлять построение индивидуальной образовательной траектории.

**Предметные** — развитие эстетического, эмоционально-ценностного видения окружающего мира; развитие наблюдательности, зрительной памяти; развитие визуально-пространственного мышления как формы эмоционально-ценностного освоения мира, самовыражения и ориентации в художественном и нравственном пространстве культуры; воспитание уважения к истории культуры своего Отечества и народов мира, выраженной в архитектуре, в национальных образах пространственной среды; овладение специальной терминологией, ключевыми понятиями (художник-монументалист, фреска, сграффито, высокий иконостас и др.).

## **9—10. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ. ФРЕСКА. СГРАФФИТО**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности человека в развитии культуры. Искусство и мировоззрение. Исторические эпохи и художественные стили. Роль искусства в организации предметно-пространственной среды человека. Исторические, мифологические и библейские темы в изобразительном искусстве. Язык пластических искусств и художественный образ. Средства художественной выразительности.

**Начало работы по теме.** На уроке 9 актуализируется художественный опыт прошедших занятий, связанных с архитектурой и скульптурой Отечества и родного края. Выясняется, что из материалов I четверти необходимо помнить и использовать на данном уроке, какие впечатления и опыт творческой деятельности помогут в освоении материала II четверти.

На данном уроке учащиеся погружаются в мир монументально-декоративной живописи. Восьмиклассники узнают, что в декоративно-монументальных работах мастера используют самые разнообразные техники (фреска, сграффито, мозаика, витраж), разные материалы. Благодаря стационарности и долговечности произведений монументальной живописи многочисленные её образцы остались практически от всех культур, создавших произведение архитектуры, и подчас служат единственным видом сохранившихся живописных произведений эпохи.

Важно активизировать интерес современных школьников к искусству прошлого, обратить внимание на темы и

сюжеты фресковых росписей христианских храмов (в том числе храмов родного края), помочь понять, как монументально-декоративная живопись влияет на духовный мир человека. Такое направление в работе может иметь продолжение в проекте, посвящённом монументально-декоративной живописи как в храмовой архитектуре, так и в современном архитектурном дизайне.

В ходе диалога об искусстве обсуждаются вопросы, связанные с появлением и развитием монументально-декоративной живописи в архитектурной среде. Монументальная живопись возникла на заре человеческой истории и искусства. Её «плоскостями» были неровные, шероховатые поверхности древних пещер, усыпальниц. В учебнике (с. 81) приведены древнейшие наскальные изображения эпохи палеолита. Одни изображения сделаны путём процарапывания (такую технику позднее стали называть «сграффито»), а другие выполнены красками. Простые, точные изображения быков, идущих чередой, выполнены самыми древними и самыми простыми на свете красками — земляными. Сажа, глины (красные, жёлтые), растёртые, разведённые на воде, уже много тысяч лет держатся на светлой пористой поверхности, впитавшей их. Гораздо позднее такая техника стала называться «фреска». Широко известны древние росписи в пещерах Альтамиры (Испания) и Фонде-Гом (Франция). Предложите восьмиклассникам рассмотреть рисунки, найти среди них те, что выполнены в технике сграффито или фрески, дать описание особенностей этих изображений, высказать свои впечатления.

В ходе диалога об искусстве уточняются понятия *фреска*, *сграффито*, рассматривается исторический аспект, происходит знакомство с темами и сюжетами, композицией, колоритом, материалами и техникой исполнения. Учащиеся узнают (из учебника, дополнительной литературы, интернет-источников) о творчестве художников-монументалистов разных стран и эпох, выясняют особенности плафонной живописи (техника фрески), осмысливают и обсуждают основные идеи цикла фресок Сикстинской капеллы, выполненных величайшим из мастеров эпохи Возрождения — Микеланджело Буонарроти (1475—1564).

**Заметки искусствоведа:** великий художник эпохи Возрождения. Микеланджело — скульптор и живописец, архитектор и поэт эпохи Возрождения. Одним из многочисленных и величественных его произведений по праву можно назвать Сикстинскую капеллу, роспись которой он начал в апреле 1508 г. в Риме по приглашению папы римского Юлия II.

Образы для «Страшного суда» Микеланджело черпал в стихах Данте. Мало кому из художников удалось подняться до такой почти Божественной силы творения, какая вот уже скоро пять столетий потрясает

каждого, кто в благоговении поднимает глаза к расписанному Микеланджело плафону Сикстинской капеллы и видит прорыв в самое небо.

Эту роспись площадью более 600 кв. м. он исполнил в труднейших условиях — лёжа на лесах. Микеланджело ещё не успел закончить работу, а роспись покрылась плесенью, так как наступила зима (римская зима сохнет медленно, потому что она очень жидкая и сильно пропитывает стены). Это обстоятельство привело его в отчаяние, тем не менее он вновь собрался с силами и работал.

Четыре с половиной года он расписывал потолок капеллы. Схему потолка Сикстинской капеллы Микеланджело составлял, продумывая каждый уголок, каждый метр. На центральной части потолка показаны сцены из Книги Бытия. С обеих сторон библейские пророки и сивиллы — они предсказали пришествие Иисуса. Среди пророков изображены все основные: Исайя, Иезекииль, Иеремия и Даниил. В люнетах над окнами показаны некоторые предки Иисуса, в том числе и Боаз. В углах потолка представлено спасение израильтян.

«...Папе не терпится, чтобы не сегодня-завтра я закончил расписывать этот огромный свод. Мне не менее, чем ему, хочется поскорее закончить работу. Если я и дальше буду смотреть только на потолок, то в конце концов лишусь возможности что-либо видеть у себя под ногами. Глаза у меня болят. Я чувствую, как они каменеют, и я уже с трудом вращаю зрачками. В затылке боль, словно на него давит ярмо, от которого я не в силах избавиться. Спина ноет, а ноги под вечер разламываются. Работать приходится в такой позе, которая становится для меня сущей пыткой. Лёжа под сводом Сикстинской капеллы, испытываю почти нечеловеческие муки...» — пишет в своём дневнике Микеланджело.

Все фигуры алтарной фрески «Страшный суд» обнажены. Здесь чувствуется глубочайшее знание анатомических форм человеческих тел, скорченных, дрожащих от боли, сплетающихся между собой, полных необычайной силы. Современники были возмущены, поражены этим реализмом. Церемониймейстер папы умолял автора от имени его святейшества прикрыть хоть чем-нибудь наготу фигур. «Передайте папе, — ответил Микеланджело, — что, если он исправит мир, я исправлю картину в несколько минут». Эта огромная фреска способна вызвать у зрителя головокружение, являясь олицетворением тревоги, страха и ужаса. Мертвецы, слыша звук труб архангела, поднимают надгробные камни, раздирают саваны, безжизненно всматриваются полусгнившими глазами. Одни полны отчаяния, другие — надежды, наверху группа освобождённых, радостных; посередине Христос, прогибающийся грешников и отвернувшийся от Богоматери, которая уговаривает Его спасти заблудших. А эти несчастные, чувствующие на себе всю тяжесть Божественного приговора, в порыве отчаяния извиваются и корчатся внизу, наводя невольный ужас своими адскими конвульсиями от боли. Здесь нет той чистоты духа, которая замечается в росписи плафона капеллы, но потрясающая энергия всей фрески, в особенности её нижней части, поднимает художника на недосягаемую высоту. Он понимает, что превзошёл себя.

18 февраля 1564 г. Микеланджело не стало.

(Подробнее см.: Кристофанелли Р. Дневник Микеланджело Нестового / Р. Кристофанелли. — М., 1980. — С. 163.)

Я словно б мёртв, но миру в утешенье  
Я тысячами душ живу в сердцах  
Всех любящих, и, значит, я не прах  
И смертное меня не тронет тленья.

*Микеланджело*

Знакомясь с фресковой живописью России, учащиеся выясняют, что её истоки относятся к храмовой живописи XI в. Рассматриваем примеры фресок Псковской и Новгородской иконописных школ. В ходе совместного обсуждения особенностей Ярославской, Ростовской и Московской живописи учащиеся узнают, что высокий иконостас в православных храмах России — одна из форм монументальной живописи.

**Заметки искусствоведа:** Феофан Грек в русском искусстве. Замечательным художником конца XIV в. был знаменитый Феофан Грек, приехавший на Русь из Константинополя. Принеся лучшие традиции византийского искусства, Феофан Грек органически соединил их с русским искусством, став крупнейшим мастером русской живописи и внеся большой вклад в её идейно-художественное развитие. Феофан работал в Новгороде и Москве. Живопись Феофана отличается свободой композиционного построения, художественной выразительностью, острыми индивидуальными характеристиками изображаемых персонажей. Проникнутая глубоким философским размышлением, живопись Феофана Грека — одно из самых ярких проявлений того экспрессивно-эмоционального стиля в русском искусстве конца XIV в., который сказался и в литературных произведениях. Феофан воплощал в своих фресковых росписях высокую одухотворённость человека в силу внутренней эмоциональности, страстную волю к возвышенному и прекрасному духовному состоянию человека. В русском периоде творчества Феофана Грека можно выделить два этапа: новгородский и московский. Сначала рассмотрим новгородский период. По заказу знатного боярина и жителей Ильиной улицы в Новгороде Феофан расписал в 1378 г. церковь Спаса Преображения, одну из самых стройных и самых гармоничных по своим пропорциям среди новопостроенных тогда в Новгороде. Если византийские художники обычно изображали святых успокоившимися, принявшими все догматы церкви, не испытывающими никаких терзаний и сомнений, откуда прористекала их душевная уравновешенность, то совсем по-иному трактует своих святых Феофан. В них всё бурлит и клокочет. Они непрестанно борются с охватывающими их страстями. И эта борьба даётся им дорогой ценой. Познав соблазны мира, они уже утратили наивную веру, для них обретение этой веры есть дело тяжких нравственных усилий. Им надо всходить на высокие столпы, чтобы удалиться от злого мира и приблизиться к небу, чтобы подавить свою плоть и греховные помыслы. Отсюда их страстность, их

полный драматизма пафос. Слишком гордые, чтобы поведать о своей внутренней жизни другим, они замкнулись в броню созерцательности.

Все фрески церкви Спаса Преображения написаны необычайно легко и уверенно. Жидкие краски нанесены тонким слоем, мазок отличается поразительной свободой и непринуждённостью. Колорит скупой, сдержанный. Доминирующий тон красновато-коричневый. Перед ним отступают на второй план зеленовато-жёлтые, бледно-фиолетовые, жёлто-коричневые, серовато-розовые, серовато-зелёные и белые тона. Некоторые из фигур целиком выполнены в одном красно-коричневом тоне, данном в различных градациях. Поверх этого основного красочного слоя широкими мазками наложены белые и голубоватые блики и чёрные и серые движки. Именно они и составляют главный нерв мастерства Феофана. Подобно привидениям, вырисовываются на серебристо-лиловом фоне изображённые им фронтальные фигуры святых, не имеющие ни реального объёма, ни реальной тяжести. Главный акцент поставлен на лицах, которые с предельной силой выражают созерцательный дух восточного христианства.

Московский период творчества Феофана Грека представлен иконами деисусного чина, входящего в состав иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле. Согласно летописному свидетельству, Благовещенский собор был расписан в 1405 г. Феофаном Греком, старцем Прохором с Городца и Андреем Рублёвым. Тогда же, вероятно, возник и деисусный чин. Идя навстречу русским запросам, Феофан заложил основы для высокого иконостаса. Он первым заменил привычные для византийцев полуфигурные чины полнофигурными. Высота написанных им икон превышает 2 м, что создавало совсем новый художественный эффект. Высокие, мощные фигуры чётко выделяются тёмными силуэтами на золотом фоне, вертикальные и горизонтальные членения даются в тонко продуманных ритмических сочетаниях, линии предельно лаконичны, колорит доведён до максимальной степени обобщения. Все одиннадцать фигур деисусного чина образуют неразрывную по своей цельности композицию, обладающую чётко выраженной центральной осью и рассчитанную на то, чтобы зритель мог охватить её единым взглядом. Так рождается та «построенность» иконостасной композиции, которая явилась новым словом в истории средневековой живописи.

Написанные Феофаном иконы Благовещенского собора очень близки по своему духу к фрескам церкви Спаса Преображения. Они дышат суровым пафосом отречения от мира, их густой драматический колорит лишён жизнерадостности. В своём деисусе Феофан подчёркивает не столько момент всепрощения, сколько мольбу святых за грешный человеческий род. Христос трактуется как страшный судия мира, а не как добрый Спас, готовый помочь ближнему. (Подробнее см.: Алпатов М. В. Феофан Грек / М. В. Алпатов. — М., 1990; Казовский М. Страсти по Феофану / М. Казовский. — М., 2006; Чёрный В. Д. Искусство средневековой Руси / В. Д. Чёрный. — М., 1997.)

Переходя к выполнению творческого задания на уроке 9, важно напомнить учащимся, что созданию любого произведения предшествует кропотливая подготовительная



работа: наблюдение, поиск подходящего материала, наброски и зарисовки, работа над композицией, выполнение её в задуманной технике (фреска или сграффито). Предварительно предложите учащимся рассказать о школьном интерьере, о разнообразии учебных кабинетов, рекреаций, залов и т. д. В ходе беседы выясните, какими бы хотелось видеть стены этих помещений, что по содержанию сюжетов для изображения могло бы соответствовать их назначению. При выполнении эскизов следует определить, какие размеры (пропорции) стены будут взяты для будущего художественного фрагмента, каких размеров на ней будут выполнены изображения.

Затем, выбрав технику исполнения, учащиеся приступают к разработке эскиза композиции. Предварительно предложите каждому школьнику решить, в каком из школьных помещений (кабинет истории, математики, изобразительного искусства или литературы, библиотека или спортивный зал и т. д.), по их замыслу, будет размещена их роспись в технике фрески или сграффито. После этого учащиеся выполняют поисковые наброски мотивов изображения, соответствующих выбранному помещению, и начинают работу над композицией. Следует обратить внимание, что само понятие *монументальное* говорит о наличии крупных (монументальных) изображений, а слово *декоративное* указывает на определённую условность, графичность изображений. При выполнении композиции восьмиклассникам следует вспомнить основные правила её построения: выделение главных мотивов, образов, элементов с использованием известных приёмов (выделение по масштабам — увеличение или уменьшение главных элементов); выделение по цвету (контраст, нюанс, тёплые или холодные цвета); выделение по освещённости (тёмное, светлое); выделение места на плоскости (размещение ближе к центру, вспомогательные элементы композиции зрительно направлены к сюжетно-композиционному центру). При изображении непосредственно мотивов, входящих в композицию, следует учитывать приёмы стилизации (декоративной переработки реалистических форм), а не буквальное соблюдение пропорций, упрощение форм, цвета, начертаний, деталей, приёмы декоративной организации композиции (плоскостность, условная передача пространства, многосюжетность и т. д.).

В конце урока 9 рассмотрите и обсудите эскизы учащихся и отметьте их достоинства, обратите внимание на недостатки, которые следует исправить. Посоветуйте учащимся в свободное время внимательно присматриваться к архитектурному облику родных мест не только с позиций архитектурного своеобразия, но и с точки зрения монументально-декоративного оформления знакомых зданий.

На уроке 10 речь пойдёт о новых эстетических концепциях монументальной живописи XX в., о распространении техники сграффито (в эпоху Ренессанса в Италии, в XIX в. в Бельгии (Г. Ван Дивут, А. Креспен, П. Ливемонт), в XX в. в России — оформление зданий, жилых домов, клубов).

В ходе совместного обсуждения используйте вопросы из учебника (с. 88, 90), а в качестве комментариев к изображениям в технике сграффито — выступления заранее подготовленных учеников. Предлагается индивидуальная и коллективная поисковая деятельность. Это могут быть подготовка и защита презентаций, деловые игры. Например: «Заочная экскурсия: монументально-декоративное искусство Санкт-Петербурга, Москвы», «Музей одной фрески» и т. п. Активизировать мышление учащихся поможет сравнение монументально-декоративного искусства разных эпох, разных стилей и т. п. Одной из тем для сообщений может быть тема «Подготовка экскурсии: монументально-декоративное искусство родного края», знакомящая с особенностями декоративно-монументальной живописи в интерьере или экстерьере местной архитектуры с включением имеющихся старинных фото или современных видео- и фотоматериалов с изображением фресок или сграффито на старинных или современных зданиях родного города или посёлка.

На уроке 10 учащиеся выполняют упражнение в технике сграффито.

Прежде чем начать урок, предложите учащимся рассмотреть работы мастеров-профессионалов и учебные работы в учебнике (с. 92—95). Возможно, школьники приведут примеры таких произведений, украшающих здания родного города (посёлка). Обратите их внимание на предельную лаконичность (декоративность) изображений в технике сграффито, условность цветового решения. В качестве мотивов для выполнения эскизов предстоящей работы можно воспользоваться стилизованными мотивами с рисунка, выполненного на предыдущем уроке, или придумать новый, несложный элемент. На это ориентируют рубрики учебника «До начала творческой работы» и «Советы мастера» (с. 91, 93).

Затем ребята приступают к подготовке основы для декоративного мотива. Для этого можно взять плотный картон (если основа будет из пластилина) или кусок фанеры (преимущественно для работы с глиной) и покрыть его в два-три цвета поочерёдно (например, терракотовый — цвет красной глины, серый и белый). Далее в последовательности, предложенной в учебнике, продолжается работа (нанесение рисунка, удаление в нужных местах то одного слоя, то другого).

В конце урока обсудите с учащимися выполненные панно в технике сграффито, отметьте их достоинства и

обратите внимание на недостатки, которые следует учесть и исправить.

## **СТРАНИЦА ДЛЯ ЛЮБОЗНАТЕЛЬНЫХ. ГРАФФИТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА 1960—1990-х гг.**

В учебнике представлены материалы с краткими историческими сведениями о развитии граффити за рубежом, о том, как оно получило широкое распространение во второй половине XX в. Предложите учащимся подумать, что роднит граффити со сграффито и фреской.

В России граффити распространилось в конце 80-х гг. XX в., но лишь спустя более 10 лет приобрело популярность, особенно в среде молодёжи, расписавшей невиданным доселе причудливым узором городские улицы. Прошли времена, когда практически о каждом новом рисунке можно было узнать от самих авторов задолго до его появления. Сегодня можно просто гулять по улицам и всё время встречать всё новые и новые работы. Надо признать: граффити в России перестало быть забавой немногих. На данный момент в стране существует порядка 100 команд, занимающихся граффити (из них около 70 в Москве и Санкт-Петербурге). Среди самых известных команд: Moby Crew, BFG Team, Uptown Moscow Crew, Depict Crew, SPP Crew, STC и GZ Crew.

Для тех, кто заинтересовался искусством граффити, предложите сайты в Интернете, на которых можно найти любую информацию, касающуюся этого искусства (историю развития, стили, техники, шрифты, краски, приёмы работы и т. д.):

<http://ru.wikipedia.org/wiki/%C3%F0%E0%F4%F4%E8%F2%E8>

[http://graffiti.sitecity.ru/stext\\_0711000045.phtml](http://graffiti.sitecity.ru/stext_0711000045.phtml)

[http://graffiti.sitecity.ru/stext\\_0711001056.phtml](http://graffiti.sitecity.ru/stext_0711001056.phtml)

Особо интересующимся посоветуйте создать презентации со систематизацией стилей граффити, с подбором образительных примеров по каждому стилю, фотоиллюстрациями своих работ (если такие имеются).

## **11—12. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ. МОЗАИКА**

*Основные содержательные линии.* Монуменально-декоративная живопись в архитектурной среде. Мозаика: исторический аспект, сюжеты, композиция, колорит, материалы и техники исполнения.

**Продолжение работы по теме.** На уроках 11—12 актуализируется художественный опыт прошедших занятий, связанных с монументально-декоративной живописью в архитектурной среде — фреской и сграффито. Выясняем, что из материалов уроков 9—10 восьмиклассники помнят и будут использовать на уроке 11, какие впечатления и опыт творческой деятельности помогут в освоении техники мозаики. Целесообразно заранее привлечь учащихся к подготовке к этим урокам, предложив им подобрать материалы и создать презентации по отдельным вопросам западноевропейского и отечественного искусства мозаики (основные этапы развития, подборка произведений по странам или историческому периоду, по творчеству известных мастеров, художников прошлого и современности и т. д.).

Уроки 11—12 углубляют представления восьмиклассников о монументально-декоративной живописи при рассмотрении памятников мозаичного искусства византийского периода, Древней Руси (собор Святой Софии Киевской), России XVIII—XX вв. (мозаичное наследие М. В. Ломоносова, Исаакиевский собор, церковь Воскресения Христова в Санкт-Петербурге, мозаичные панно станций метро в Москве, Санкт-Петербурге, Киеве, мозаичные формы современных дизайнеров).

Учащиеся вспоминают, что древнерусская живопись своими корнями уходит в языческую эпоху, но именно с принятием христианства в 988 г. Русь приобщилась к культурному наследию самой могущественной державы того времени — Византии, хранившей традиции далёкой Античности.

Прекрасные византийские мозаики из камня и смальты стали символом целой эпохи. Одним из самых значительных памятников мозаичного искусства византийского периода, сохранившимся до наших дней, является мозаичный ансамбль мавзолея Галлы Платидии (Равенна, V—IV вв.), мозаики его представлены в учебнике на с. 97.

Самостоятельная работа со словарём даёт возможность учащимся узнать более подробно о происхождении и значении понятия *мозаика*, характерных особенностях и типах мозаичных работ, об отличии мозаики от других видов искусства. Мозаика по своей природе обладает свойствами и живописи, и архитектуры. Мозаичист не пишет красками, как живописец, он как бы строит своё произведение, выкладывая его из кусочков твёрдого материала.

Визуальная информация учебника знакомит учащихся с основной тематикой мозаик Византии и Древней Руси, которые посвящены важнейшим для христианства библейским сюжетам.

*Заметки искусствоведа:* интерес М. В. Ломоносова к мозаичному искусству.

Пою перед тобой в восторге похвалу  
Не камням дорогим, не злату, но стеклу.

*М. В. Ломоносов*

Ещё в период обучения в Германии М. В. Ломоносову и его товарищам, как известно, были предписаны занятия рисованием. В течение двух лет Михаил Васильевич систематически упражнялся в рисовании, заложив тем самым прочную основу для дальнейшего развития своих способностей в изобразительном искусстве. М. В. Ломоносов обладал незаурядным художественным дарованием. Систематические уроки рисования он начал брать ещё в Марбурге. Подлинный талант Ломоносова-художника раскрылся в мозаичном искусстве, где слились воедино его естественно-научные и художественные дарования.

М. В. Ломоносов обратил внимание на мозаику — древнее искусство составлять из цветных стеклянных сплавов (смальт) немеркнущие картины и портреты. Несколько мозаичных работ в 1746 г. из Рима привёз граф М. И. Воронцов, в доме которого часто бывал Ломоносов. Его живо заинтересовала искусная работа итальянских мастеров, доведших свою смальтовую «палитру» до нескольких тысяч оттенков, что позволяло им виртуозно копировать масляную живопись. М. В. Ломоносов хорошо знал, что мозаика была известна ещё в Киевской Руси, и он воодушевляется мыслью не только возродить это древнее искусство в России, но и снабдить его новым, совершенным материалом.

Изготовление смальт хранилось в строгой тайне итальянскими мозаичистами. Ломоносова-химика привлекала задача раскрыть этот секрет и самостоятельно разработать рецептуру для получения смальт. Живой художественный и практический интерес к мозаике, овладевший им, сочетался с давно волновавшими его вопросами теоретической физики и химии.

М. В. Ломоносов разрабатывал теорию трёх цветов, исходя из своего понимания физической природы света. Он полагал, что белый свет состоит из трёх основных цветов — красного, жёлтого и голубого. Учёный стал на эту точку зрения, ибо не мог и не хотел создавать громоздкой теории эфира для семи цветов и потому, что хорошо видел, что на практике можно получать всё бесконечное разнообразие цветов, исходя из трёх основных. Ломоносовская теория трёх цветов хорошо увязывалась с тогдашними химическими представлениями о соляной, серной и ртутной материях, с которыми сопрягает Ломоносов частицы эфира. Он полагает, что от «совмещения» с соляной материей происходит красный цвет, с серной — жёлтый, а с ртутной — голубой. Волновое движение эфира приводит в движение «частицы первоначальных материй, тела составляющих». Это и является, по мнению М. В. Ломоносова, физической основой дальнейшего цветового эффекта. Таким образом, он искал зависимость между составом вещества и цветовым эффектом от него. Разрабатываемая М. В. Ломоно-

совым теория трёх цветов имела, несомненно, значение для развития цветоведения. Установив трёхмерность многообразия цветов, учёный указывал пути решения практических задач цветотехники, нашедшей в наше время такое широкое применение в цветной фотографии, печати, кино. Он трудится над созданием приборов для получения любых цветов путём сложения или вычитания трёх основных. (Подробнее см.: Кирилин В. А. Страницы истории науки и техники / В. А. Кирилин. — М., 1986; Самин Д. К. 100 великих учёных / Д. К. Самин. — М., 2000; Шилинский А. Ю. М. В. Ломоносов — великий русский учёный / А. Ю. Шилинский, Г. Е. Павлова. — М., 1986.)

На уроке 11 учащиеся узнают, что на левом берегу канала Грибоедова в Санкт-Петербурге возвышаются нарядные главы церкви Воскресения Христова, названной в народе храмом Спаса на Крови. Храм был возведён на том месте, где 1 марта 1881 г. бомба народовольца Гриневецкого смертельно ранила царя Александра II. В наружном оформлении храма наиболее удачно проявилась взаимосвязь мозаики с архитектурными формами. На фасадах мозаики акцентируют главные композиционные узлы архитектурной формы: на западном это трёхчастная композиция М. В. Нестерова «Спас Нерукотворный с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом», на северном его же «Воскресение», на южном «Христос во Славе» Н. А. Кошелева (<http://www.isaac.spb.ru/Pictures/big7155631437416.jpg>, [http://www.isaac.spb.ru/Pictures/big\\_668571117921946.jpg](http://www.isaac.spb.ru/Pictures/big_668571117921946.jpg)).

Живописные эскизы для мозаик храма Спаса на Крови создавали 32 художника: Н. Н. Харламов, В. В. Беляев, А. П. Рябушкин, В. М. Васнецов и др.

Сам мастер — Александр Фролов разделит судьбу многих ленинградцев, которые остались жить в блокадном Ленинграде. Он умер от голода в 1942 г. и был захоронен на Смоленском кладбище.

**В диалоге об искусстве** выясняем, согласны ли учащиеся с утверждением мозаичистов о том, что они работают с вечностью. Как это понимают восьмиклассники? В чём заключается римский метод создания мозаик, освоенный русскими мастерами? Обсуждение презентаций, разработанных учащимися, активизирует их участие в сопоставлении сюжетов, композиций, колорита древних и современных мозаик. Выясняем, как используется мозаичное искусство в городском дизайне в наши дни: в оформлении современных фасадов зданий, интерьеров, парков города (посёлка). В итоге приходим к выводу, что современные города требуют высокого мастерства архитекторов, художников-монументалистов, дизайнеров. Отмечаем, что каждое творение мастера созвучно эпохе, в нём как в зеркале отражаются вкусы, мода, исторические и культурные события.

Переходя к выполнению **творческого задания**, напомните восьмиклассникам, что созданию любого произведения предшествует кропотливая подготовительная работа: наблюдение, поиск подходящего материала, наброски и зарисовки, работа над композицией, выполнение её в задуманной живописной или графической технике. Следует обсудить также с учащимися примеры мозаичных работ местной архитектуры (рассмотрите имеющиеся фото- или видеоматериалы с изображением памятников истории, старинных или современных зданий вашего города (посёлка).

На уроке 11 учащимся предстоит сбор подготовительного материала и выполнение эскиза декоративной композиции (орнаментальной или сюжетной) для техники мозаики. Прежде чем вы предложите им вновь обратиться к рубрикам учебника «До начала творческой работы» и «Советы мастера» (с. 108), напомните, что работу лучше выполнять в паре. Поэтому решение о месте, сюжете, материалах и технике исполнения принимается в ходе совместного обсуждения. В качестве материала для эскиза можно воспользоваться цветной бумагой (лучше — цветные обложки или фотокладки из старых журналов или цветных газет, картон), сюжет для мозаики следует соотносить с тем помещением (с его основным назначением), где она может находиться.

На уроке 12 учащиеся выполняют мозаики в материале. Важно определить технику, применяемую для создания данной мозаики (варианты техники — обрывная или разрезная мозаика). Порядок выполнения мозаики (из бумаги) несложен. Начинать выклеивать изображение лучше с главного элемента сюжета, постоянно помня, что оно должно выделяться из всего остального. Поэтому, подбирая оттенки цветной бумаги для соседних участков мозаики, следует их сравнивать по тону и цвету, учитывая цветовую гамму замысла (сближенная или контрастная, тёплая или холодная и т. д.).

В конце урока — обсуждение представленных в классе на вернисаже творческих работ восьмиклассников, подведение итогов с уточнением того, с чем они познакомились на уроке, что нового узнали, с высказыванием ими своего отношения к происходящему на уроке.

## **13—14. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ. ВИТРАЖ**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности человека в развитии культуры. Искусство и мировоззрение. Исторические эпохи и художественные стили. Художественный диалог искусств. Особенности средств выразитель-

ности в художественных культурах Западной Европы и Востока. Роль искусства в организации предметно-пространственной среды человека. Исторические, мифологические и библейские темы в изобразительном искусстве. Язык пластических искусств и художественный образ. Средства художественной выразительности.

**Продолжение работы по теме.** Первый из двух уроков посвящается рассмотрению одного из видов монументально-декоративного искусства — витража и наиболее значимых и интересных фактов в истории искусства витража в западноевропейских странах. В ходе обсуждения учебного материала важно обратить внимание учащихся на то, что в наши дни усиливается интерес людей к искусству витража — яркому, мажорному, завораживающему своей чистотой и звучностью, многообразием мотивов и сюжетов. Для беседы важно также уточнить, в чём состоят особенности этого искусства. При осуждении данного вопроса будут полезны дополнительные материалы.

**Заметки искусствоведа:** из истории витража. Для обозначения расписных оконных стёкол в европейских языках нет единого по форме и однозначного по содержанию термина. Французский термин *vitrail*, от которого происходит современное название «витраж», содержит в своей основе латинское слово *vitrum*, указывающее на предысторию этого вида искусства.

Первые упоминания об использовании стекла в отделке общественных зданий можно найти в трактате Плиния Старшего «Естественная история» (последняя четверть I в. до н. э). Позднее в литературе имеются лишь отдельные упоминания об использовании цветного стекла в оконных переплётах. Они относятся к IV—VII вв. и происходят из Византии. Первые прототипы средневекового витража, обнаруженные в церквях монастырей Джарроу и Монкуирмот на северо-востоке Англии, датируются VII в. Здесь уже использованы орнаментальные и фигурные стёкла, хотя и неокрашенные. Одним из старейших дошедших до нашего времени фрагментов витражей с полноценной росписью является голова из Лоршского монастыря (ныне она хранится в музее земли Гессен в Дармштадте). Датируют этот фрагмент по-разному, однако, вероятно всего, он был создан во второй половине IX в.

Вплоть до начала XII столетия витражи встречались редко, хотя в письменных источниках сообщается, что церкви уже украшали выполненными из цветного стекла сценами из Библии и житий святых, а также монументальными портретами отдельных исторических и легендарных лиц. В Средние века сведения о живописных стёклах встречаются в источниках XI столетия.

Наиболее ранние из сохранившихся витражей, созданные в середине XI в., находятся в Германии. Они вставлены в оконные проёмы центрального нефа Аугсбургского собора. Известно, что аугсбургские витражи были изготовлены в монастыре Тегернзее, расположенном неподалёку от Аугсбурга, где в XI в. были витражные мастерские.



К 1140—1144 гг. относятся сохранившиеся до наших дней лишь фрагменты витражей церкви Сен-Дени близ Парижа. Прозрачность строений готической архитектуры привела к практически полному исчезновению сплошного пространства стен, а тем самым и главного носителя живописных изображений, использовавшихся в романском искусстве. Компактное стеновое пространство романской эпохи преобразовалось в готическую просвечивающую систему колонн и окон. Первыми соборами, построенными в готическом стиле, были Нотр-Дам в Париже и Кентерберийский собор.

Наивысшего подъёма витражное искусство Франции достигло в XIII в. Главный центр производства расписных стёкол переместился в Шартр, где образовалась самостоятельная школа мастеров. Известно, что только за первую половину XIII в. художниками этой школы были изготовлены витражи более чем для 200 готических окон. Эти данные свидетельствуют о размахе деятельности и популярности шартрских мастеров.

Во второй половине XIII—XIV вв. с историческим нисхождением готики предпосылки для дальнейшего продуктивного развития витража оказываются утраченными. Весь дальнейший путь живописи (ответвлением которой в своём существе явился в ту пору витраж как вид искусства, оперирующий фигуративными красочными изображениями на плоскости) во времена поздней готики, в особенности с наступлением Раннего Ренессанса, был направлен на нарастающее объективирование зримых образов, на всё более тесное их соотношение с реальной жизнью. А с наступлением Ренессанса, с исчезновением каркасных форм готической архитектуры витраж лишается естественной среды своего существования и утрачивает статус эпохально-значимой художественной отрасли, равноправной с другими видами искусства. (Подробнее см.: *Лясковская О. А. Французская готика XII—XIV вв.: архитектура. Скульптура. Витраж* / О. А. Лясковская. — М., 1973; *Рагин В. Искусство витража. От истоков к современности* / В. Рагин, М. Хиггинс. — М., 2006; *Аль Нуман Л. Витраж в архитектуре* / Л. Аль Нуман, В. Глазков. — М., 2006.)

Такой исторический экскурс в мир искусства витража поможет учащимся связать процесс его расцвета с развитием готического стиля в архитектуре ряда европейских стран, и в первую очередь Франции. В учебнике (с. 110—111) представлены фрагменты готических соборов Франции и Испании. Дополнительные материалы о некоторых витражах могут существенно обогатить представление восьмиклассников об этом удивительном искусстве, расширить их познания о готической культуре. Витражи готических соборов по содержанию обычно представляют собой религиозные картины, которые точно так же, как и мозаичные росписи византийских храмов, должны были оказывать влияние на верующих, ограждая их от воздействия внешнего мира и создавая особое, мистическое настроение. Однако в витражах нередко находили своё место и реалистические сюжеты, отражавшие действительность.

**Заметки искусствоведа:** витражи соборов Шартра. Католический кафедральный собор, расположенный в городе Шартр, который находится в 90 км к юго-западу от Парижа, является одним из шедевров готической архитектуры. В 1979 г. собор был внесён в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО. Практически все витражи средневековых европейских храмов являются подражаниями знаменитым витражам Шартрского собора. Вот что написал об этих произведениях знаменитый искусствовед, автор специальной работы о витражах Жан Вийет: «Когда солнце горячо, плиты пола и поверхность столбов покрываются огненными, ультрамариновыми и цвета граната пятнами, растушёванными на зернистой поверхности камня, как от прикосновения пастели. В серую погоду вся церковь наполняется голубоватыми мерцаниями, придающими большую глубину перспективе, а сводам — больше таинственности».

Шартрский собор построен на месте языческого капища. Вместо первого кафедрального собора, сгоревшего в 1020 г., был возведён романский собор с огромной криптой. Его бесценные витражи из цветного стекла — одно из величайших сокровищ мирового искусства. Витражному делу, в частности изготовлению шартрского голубого стекла, посвящён целый музей. Общая площадь витражей составляет около 2000 кв. м. Шартрская коллекция средневековых витражей является абсолютно уникальной: более 150 окон, наиболее древние из которых были созданы в XII в. Помимо больших витражных роз на западном фасаде, южном и северном трансептах, наиболее известными являются витражное окно 1150 г. «Богородица из красивого стекла» и композиция «Древо Иисеево». Отличительной особенностью витражей Шартрского собора является чрезвычайная насыщенность и чистота красок, секрет получения которых был утерян. Для изображений характерна необыкновенная широта тематики: сцены из Ветхого и Нового Завета, сюжеты из жизни пророков, королей, рыцарей, ремесленников и даже крестьян. Недаром витражи Шартра называют стеклянной Библией. (Подробнее см.: Ротенберг Е. И. Витраж // Искусство готической эпохи. Система художественных видов / Е. И. Ротенберг. — М., 2001; Курманн-Шварц Б. Готические витражи / Б. Курманн-Шварц // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись/под ред. Р. Томана. — М., 2000; <http://chartresvitr.narod.ru/proect.html>; [http://itm.k.it/orbis\\_terrarum/-svid/fr/chartres/](http://itm.k.it/orbis_terrarum/-svid/fr/chartres/))

**Заметки искусствоведа:** собор Парижской Богоматери. Заслуженной славой пользуются уцелевшие с XIII в. витражи собора Нотр-Дам-де-Пари (собор Парижской Богоматери). Этот собор — географическое и духовное сердце Парижа, он построен в западной части острова Сите, на месте, где в I в. н. э. находился древнеримский алтарь, посвящённый Юпитеру. Среди готических храмов Франции собор Парижской Богоматери выделяется строгим величием своего облика. По красоте, пропорциям, по степени воплощения идеи готического искусства этот собор представляет собой уникальное явление, целостный и гармоничный ансамбль. Его строительство велось почти двести лет, а впоследствии он многократно перестраивался и капитально реставрировался.

Все витражи собора Парижской Богоматери поражают своими великолепными красками. Магическую красоту круглых витражных окон собора Парижской Богоматери воспевали в своих произведениях многие талантливые писатели, художники, искусствоведы.

Южное окно-роза — огромный витраж на южном фасаде трансепта, его диаметр составляет 13 м. Часть этого витража XIII в. сохранилась в первоизданном виде. Южная розетка была установлена приблизительно в 1260 г. Общее число витражных фрагментов розы — 84; розетка состоит из четырёх концентрических кругов (12 медальонов, 24 медальона, затем четырёхдольные и трёхдольные панели). Некоторые части розетки были заменены во время реставрации сначала в XVIII в., а затем и в XIX в. На витраже изображены Христос в окружении апостолов, а также почитаемые во Франции святые, мученики, мудрые девы.

Розетка покоится на поясе витражных просветов — 16 высоких стрельчатых витражных окнах-ланцетах, в сумме с которыми высота витража достигает 19 м. Все эти узкие витражи, изображающие пророков, были созданы в 1861 г. художником Альфредом Жерентом (или на английский манер Джерентом) под руководством Виолле-ле-Дюка. По образцу Шартрского собора в центре представлены великие библейские пророки Исайя, Иеремия, Даниил и Иезекииль, которые на своих плечах несут евангелистов Матфея, Марка, Луку и Иоанна, что символизирует связь Ветхого и Нового Завета.

Северное окно-роза (ок. 1250 г.) представляет собой витраж XIII в., расположенный на высоте 21 м (диаметр, как и у южного витража, составляет 13 м). Витраж изображает Богоматерь в окружении персонажей Ветхого Завета. Это истинный шедевр высокой (зрелой) готики. В отличие от розетки в южной части трансепта, этот витраж сохранился практически в первоизданном виде с XIII в.

Композиция северной розетки очень динамична, здесь нет строго вертикальных или горизонтальных элементов, чем создаётся образ как будто вращающегося колеса. Этот витраж посвящён Ветхому Завету. Преобладание лиловых и фиолетовых оттенков символизирует долгую ночь в ожидании Мессии. В центре изображены Богоматерь с Младенцем, в медальонах вокруг — судьи, пророки, короли и жрецы.

Великолепный ажурный переплёт этих окон искусно вырезан из камня. Весь комплекс бесчисленных кусков цветного стекла поражает необыкновенным богатством сверкающих красок. (Подробнее см.: <http://smallbay.ru/architec042.html> (дата обращения 26.02.2013); <http://lifeglobe.net/blogs/details?id=592>; Лясковская О. А. Французская готика. XII—XIV вв. / О. А. Лясковская. — М., 1973; Муратов К. М. Мастера французской готики XII—XIII вв. / К. М. Муратов. — М., 1988; Фулканелли. Тайны готических соборов / Фулканелли. — М., 1996; Искусство Средних веков. Искусство готики: электронный альбом на CD. — М., 2008.)

*Заметки искусствоведа:* собор Нотр-Дам в Реймсе. ПерIOD зрелой готики отмечен дальнейшим совершенствованием каркасной конструкции, нарастанием вертикальности линий и динамичной устремлённости ввысь. Обилие скульптуры и витражей усугубляет изобра-

зительно-зрелищный характер соборов. Реймский собор (заложен в 1211 г., закончен в XV в.) — место коронавания французских правителей — воплотил национальный творческий гений Франции. Он воспринимался народом как символ национального объединения. Гигантский храм 150-метровой длины с высокими 80-метровыми башнями — одно из самых цельных созданий готики, замечательное воплощение синтеза архитектуры и скульптуры. По сравнению с собором Парижской Богоматери все формы западного фасада реймского собора стройнее, пропорции фиалов, порталов удлинены, стрельчатые арки заострены.

Неудержимый поток линий и масс, устремлённых вверх, лишь слегка задерживается горизонтальными членениями. Основная тема выражена в энергии нарастающего ввысь движения гигантских стрельчатых порталов и примыкающих к ним контрфорсов. Движение замедляется, успокаивается в центре второго этажа огромной розой и стремительно нарастает в боковых частях в фиалах, острых стрельчатых арках галерей, завершаясь мощным взлётом башен. Переходы между отдельными формами, ярусами смягчаются игрой живописной светотени. Многочисленные скульптуры собора как бы перекликаются с шумной городской толпой, заполняющей в праздник площадь. Фигуры святых то выступают стройными рядами, образуя фризы, то собираются в группы, то стоят в одиночку на фоне порталов или в нишах, как бы встречая посетителей. Статуи сплетаются в орнаментальные ряды, подчиняются основным архитектурным линиям. Архитектурно-скульптурные декорации собора пронизаны единым ритмом и воспринимаются как завершённое целое, как выражение высшего порядка, как некий идеальный, поражающий многосложностью мир. Внутреннее пространство реймского собора отличает та же ясность структуры и стройности пропорций как целого, так и отдельных деталей. Всё внутри подчинено общему движению вперёд, к алтарю, и устремлённости вверх, к небу. Пучки тонких колонн убегают вверх, соединяясь со стрельчатыми арками и нервюрами сводов. Над арками боковых нефов тянется трифорий — фальшивая галерея, открывающаяся в центральное пространство короткими перебежками небольших аркад, дробящих своим ритмом мощные аккорды нижних аркад и готовящих восприятие. Стрельчатые окна украшают огромные витражи, выполненные Марком Шагалом в 1984 г. Витражи были заказаны Марку Шагалу для восстанавливаемой после войны древней церкви (первый вариант был построен в 990 г.). К работе над эскизами художник приступил в возрасте 91 года — в 1978 г. Последний эскиз был закончен Шагалом незадолго до смерти — в 1985 г. Центральный витраж состоит из двух сюжетов: на левом окне — жертва Исаака, на правом — распятие Иисуса. Эти две фигуры преднамеренно соединены наклонной линией, представленной как лестница Якова, символизирующая снятие с креста. Правый витраж включает одно из главных событий реймского собора — крещение Хлодвиги. В присутствии только Марку Шагалу стили современный творец хотел сохранить свою исключительную гармонию и интегрировать свою композицию в этот вечный ансамбль собора. Осевая часть галереи, окружающей хоры, получила в подарок в 1974 г. витраж Марка Шагала. Дерево жизни

и различные эпизоды из жизни королей Франции окружают изображение мёртвого и воскресшего Христа. (Подробнее см.: Недошивин Г. А. Реймский собор / Г. А. Недошивин. — М.; Л., 1946; <http://blog.europerails.ru/2011/03/04/katedralnyj-sobor-v-rejmse-neobychnoe-edinstvo-stilya/> (дата обращения 26.02.2013); <http://bit.ly/eKBAUy>; Искусство Средних веков. Искусство готики: электронный альбом на CD. — М., 2008.)

В учебнике (с. 110) представлено изображение витражного окна — камарийи великолепного дворца Альгамбра в испанском городе Гранаде.

*Заметки искусствоведа:* Альгамбра — яркий образец арабско-персидской архитектуры, сохранившейся в Южной Европе. Эта цитадель обязана своей громкой славой маврам-мусульманам, под господством и влиянием которых Испания находилась на протяжении нескольких веков. В 711 г. арабо-берберские племена вторглись в Испанию, и в течение 7 лет большая часть полуострова находилась под властью мусульман.

Альгамбра представляет собой обширный дворцовый комплекс. Крепость выглядит особенно величественно, так как построена на 150-метровом лесистом холме Сабика, она словно господствует над городом.

Главный, Посольский зал находится в могучей башне с трёхметровыми стенами. Он замыкает перспективу Миртового двора. Зал внутри богато украшен затейливым орнаментом. Цветные витражи окон в глубоких нишах, сталактитовый потолок, утончённая мебель, покрытая резьбой, — всё это создаёт атмосферу особой торжественности и величия. (Подробнее см.: Курманн-Шварц Б. Готические витражи / Б. Курманн-Шварц // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана. — М., 2000; Мартиндейл Э. Готика / Э. Мартиндейл. — М., 2001; Ротенберг Е. И. Витраж / Е. И. Ротенберг // Искусство готической эпохи: система художественных видов. — М., 2001; <http://www.seetheworld.ru/-dostoprimechatelnosti-mira/ispaniya/algambra-granada-ispaniya>; <http://euguide.ru/221.html> (дата обращения 26.02.2013).)

В учебнике представлен достаточно содержательный материал об искусстве витража в России, который всесторонне раскрывает и исторические и искусствоведческие аспекты этого вида искусства. В ходе диалога об искусстве отмечаем, что в России витраж хоть и был известен с древности, но вплоть до начала XIX в. не был столь популярным, как в Европе. А те витражи, что были установлены в России (здание арсенала в царском дворце, витражи Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге, алтарные окна в других храмах и церквях России), выполнялись за границей. С развитием производства на Императорском стекольном заводе расписного стекла с росписями во второй половине XIX в. витражи из российского стекла получают достаточно широкое распространение в декоре культовых и гражданских зданий. К концу XIX — началу XX в. по-

является множество своих витражных мастерских. Этот период можно считать периодом возрождения витража как вида монументально-декоративного искусства в России. На протяжении XX в. мода на витраж подвергалась изменениям. В настоящее время можно вновь наблюдать всплеск интереса к этому виду искусства.

Для вовлечения учащихся в активный диалог об искусстве витража целесообразно заранее нацелить их на разработку презентаций (индивидуальных или выполняемых в парах), а также виртуальных экскурсий, значительно расширяющих зрительный ряд по изучаемой теме. В тематику таких презентаций можно включить экскурсии по западноевропейским храмам, по памятникам витражного искусства Санкт-Петербурга, Москвы, других городов России и, может быть, своего города (посёлка). Использование соответствующей музыки значительно обогатит эмоциональное восприятие храмовых произведений. Предлагаем примерный перечень музыкальных произведений (фрагменты):

- И. С. Бах. Прелюдия и fuga ми минор; прелюдия и fuga ре мажор; токката и fuga ре минор; хоральные прелюдии ми минор, фа минор, ля минор.
- С. Шайдт. Псалом ля минор.
- М. Регер. Токката ре минор.
- Русская музыка XVI—XVIII вв.
- Русская духовная хоровая музыка: С. Рахманинов. «Благослови, душе моя, Господа»; П. Чесноков. «Да исправится молитва моя»; Г. Давидовский. Ныне отпущаеши».
- Э. Л. Уэббер. «Иисус Христос — суперзвезда», рок-опера на слова Т. Райса.
- Иеромонах Роман. «Молитва» (исп. Жанна Бичевская).
- П. И. Чайковский. «Детский альбом» («Утренняя молитва»).

В ходе диалога об искусстве на этих уроках учащиеся выступают со своими сообщениями-презентациями, рассматривают витражи в храмовом зодчестве Западной Европы и России.

(Подробнее см.: Волобаева Т. В. Петербургский витраж эпохи модерна: эстетика, производство, памятники / Т. В. Волобаева // 100 лет петербургскому модерну. — СПб., 2000. — С. 187—204; Иванов Е. Ю. Каталог-путеводитель по витражам Санкт-Петербурга / Е. Ю. Иванов. — СПб., 2001; Княжицкая Т. В. Витражи Петербурга / Т. В. Княжицкая. — СПб., 2006; Кириков Б. А. Витражи Петербурга / Б. А. Кириков, А. Зорина // Наше наследие. — 1990. — № 4; Вильчковский С. Царское Село / С. Вильчковский. — СПб., 1992 (1911). — С. 154; Аль Нуман Л. Витраж в архитектуре / Л. Аль Нуман, А. Глазков. — М., 2006.)

Восьмиклассники высказывают суждения о сюжетах, композиции и колорите древних и современных витражей,

находят в них сходство и различия, совместно обсуждают их художественные особенности и отвечают на вопросы учебника (с. 118).

В качестве **творческой работы** учащимся предстоит на уроке 13 выполнить эскиз декоративной композиции (орнаментальной или сюжетной) в технике витража для оформления окна в классе, а на уроке 14 по разработанному эскизу выполнить упражнение (витраж) в материале. Такую работу лучше выполнять коллективно (малыми группами — парами).

Возможно, учащимся потребуется помощь учителя при выборе типа витража (классический, накладной (фьюзинг), расписной, плёночный, комбинированный) или мотивов для его рисунка. Обсуждая эти вопросы, обратите внимание школьников на особенности помещения, где будут располагаться эти витражные вставки, какую форму и пропорции они должны иметь и какое изображение наиболее соответствует назначению этого помещения.

Порядок выполнения работы достаточно подробно описан в учебнике в рубриках «До начала творческой работы» и «Советы мастера» (с. 119—120). Наиболее сложный этап работы над витражом — это создание сетки (каркаса). На с. 120 учебника показаны варианты таких сеток (в негативном изображении), в действительности сетка должна быть чёрного цвета.

В конце урока — подведение итогов, выставка и обсуждение творческих работ учащихся, высказывание впечатлений о проделанной работе, разговор о том, что нового они узнали на этих уроках.

## **15—16. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ ВОКРУГ НАС**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности человека в развитии культуры. Искусство и мировоззрение. Исторические эпохи и художественные стили. Художественный диалог искусств. Особенности средств выразительности в художественных культурах Западной Европы и Востока. Роль искусства в организации предметно-пространственной среды человека. Исторические, мифологические и библейские темы в изобразительном искусстве. Язык пластических искусств и художественный образ. Средства художественной выразительности.

**Завершение работы по теме.** Уроки 15—16 посвящены актуализации и обобщению опыта уроков 9—14 в осознании восьмиклассниками значения монументально-декоративной живописи в жизни современного человека. Практика художественного творчества, организованная в соответствии с возрастными, психологическими возможно-

стями и личностными художественными предпочтениями каждого подростка, — это и условие, и способ самореализации его духовного потенциала. Важно учитывать, что такой подход актуальнее, чем обучение отдельным видам искусства.

В начале урока 15 следует организовать повторное восприятие работ современных мастеров фрески, сграффито и граффити, мозаики и витража (визуальный ряд темы 3). Учащиеся должны различать образцы монументальной живописи по видам и техникам и высказывать суждение об их темах и сюжетах, композиции и колорите, технике выполнения. Каждая техника выполнения предполагает наличие определённых материалов и инструментов. Предложите учащимся самостоятельно систематизировать (соединить стрелочками) материалы и инструменты и соответствующие им техники монументальной живописи.

Название техники	Материалы и инструменты
Фреска, сграффито	Плотная бумага или картон для основы, цветные полимерные плёнки, скотч
Граффити	Цветной картон, бумага (по выбору); пуговицы и т. п.
Мозаика	Аэрозольные баллончики
Витраж	Древплита, глина, гуашь двух-трёх цветов или цветной пластилин (белый, коричневый, терракотовый), стека или скребок

Свой выбор они должны обосновать высказываниями об особенностях художественного метода создания фресок, сграффито, граффити, мозаики, витража.

Учащимся предлагается включиться в процесс работы над дизайнерским проектом, актуальным для современной школы, — оформлением интерьера школы с использованием монументально-декоративной живописи.

Выбор вида монументально-декоративной живописи должен определяться личностными художественными предпочтениями каждого учащегося. Это позволит создать творческие группы по интересам (количество групп может быть и меньше):

- группа мастеров сграффито;
- группа мастеров граффити;
- группа мастеров-мозаичистов;
- группа мастеров-витражистов.



Работа в творческих группах предполагает выполнение творческого задания по эскизам, разработанным на предыдущих уроках. Предварительно следует обсудить (вспомнить) этапы работы над проектом (с. 122).

Значительный объём творческой работы на уроке 15 может вызвать необходимость привлечения к работе учащихся других классов, родителей, специалистов в данных видах искусства и т. п., а также переноса работы во внеурочную деятельность.

На уроке 16 творческие группы продолжают работу по намеченному плану.

В подведении итогов работы учащиеся должны самостоятельно проводить презентацию групповой работы, обсуждать творческие работы одноклассников и давать оценку результатам своей и их творческо-художественной деятельности. Такая работа может быть организована через диалог, анализ, сравнение и общественный смотр умений (привлечение учащихся других классов, родителей, учителей разных дисциплин).

### **III ЧЕТВЕРТЬ. Дизайн в России. Художественное проектирование предметной среды: от функции к форме и от формы к функции**

#### **ТЕМА 4. ДИЗАЙН В ПРОМЫШЛЕННОМ ПРОИЗВОДСТВЕ. ДИЗАЙН СРЕДЫ (УРОКИ 17–18)**

В 7 классе учащиеся получили представление об особенностях организации предметно-пространственной среды, о роли художественной деятельности человека в освоении мира. В 8 классе учащиеся продолжают знакомиться с искусством художественного проектирования предметной среды.

**Цель занятий** — углубление представлений учащихся об интеграции различных явлений в искусстве и действительности, о том, как гармонично соединяются в создаваемых человеком в промышленном производстве вещах их утилитарные функции и красота форм, о роли дизайна в промышленности и жизни.

Дизайн — определение функции предмета и установление всех фаз его изготовления. Промышленный дизайн — это отрасль, связанная с проектированием и выпуском унифицированных серийных предметов. В задачу дизайнера входит: размещение, соотношение и контуры элементов, которые облачают конкретную функцию в оригинальную и выразительную форму. (Подробнее см.: Художественно-педагогический словарь / сост. Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова и др. — М., 2005. — С. 335.)

Уроки 17—24 посвящены становлению дизайна в сфере автомобилестроения (создание современных легковых автомобилей и промышленных транспортных средств), производства мебели, а также развитию моделирования одежды в 20—90-х гг. XX в.

#### *Ожидаемые результаты*

**Личностные** — формирование эстетического сознания учащихся через освоение визуально-пространственных искусств в процессе творческой деятельности; формирование интереса и уважительно-го отношения к художественно-творческой деятельности человека в промышленном производстве предметов быта и среды.

**Метапредметные** — формирование умений делать обобщения, классифицировать, самостоятельно устанавливать причинно-следственные связи, строить логические рассуждения, умозаключения и делать выводы.

**Предметные** — развитие эстетического, эмоционально-ценностного видения окружающего мира; развитие наблюдательности, зрительной памяти; развитие визуально-пространственного мышления как формы эмоционально-ценностного освоения мира, самовыражения и ориентации в процессе создания художественно-пространственной предметной среды; воспитание уважения к истории своего Отечества.

## **17. ТРАНСПОРТНЫЕ СРЕДСТВА. МАССОВОЕ ПРОИЗВОДСТВО В РОССИИ ЛЕГКОВЫХ АВТОМОБИЛЕЙ ПО ПРОЕКТАМ ХУДОЖНИКОВ-ДИЗАЙНЕРОВ, КОНСТРУКТОРОВ**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства в организации предметно-пространственной среды в жизни человека. Изобразительное искусство, архитектура, дизайн в современном мире. Конструктивные виды искусства. Единство художественного и функционального в архитектуре и дизайне. Виды дизайна. Промышленный дизайн. Проектирование предметно-пространственной среды.

**Начало работы по теме.** На уроке 17 учащиеся знакомятся с разнообразными моделями легковых автомобилей, создаваемых в мире и России конструкторами, художниками, инженерами. При восприятии моделей отечественных и зарубежных автомобилей важно активизировать интерес школьников к деятельности дизайнеров, инженеров и конструкторов.

Обратите внимание учащихся на представленные в учебнике модели легковых автомобилей: ГАЗ-А, ЗИС-5, ЗИС-10 «НАМИ-1», ГАЗ М-20 «Победа», ГАЗ-13 «Чайка», созданных в 1924—1968 гг. на Горьковском и Московском автомобильных заводах. Обсудите технические и внешние харак-

теристики этих моделей автомобилей, отметьте характерные особенности и эксплуатационные качества (с. 129—133).

Предложите учащимся подумать о том, что побуждает дизайнеров обращаться к истории дизайна при проектировании легковых автомобилей. Отметьте при этом, что дизайн в проектировании играет едва ли не самую главную роль при создании новой модели промышленных транспортных средств. Создание разнообразных современных легковых автомобилей отражает представление о конкретном историческом времени.

Дизайн связывает потребительские и эстетические качества предметов с их оптимальной структурой и технологией изготовления.

В каждом предмете и композиции предметов совмещаются два основных свойства: утилитарность и художественность. (Подробнее см.: *Брызгов Н. В.* Проектная графика / Н. В. Брызгов, В. С. Воронежцев, В. Б. Логинов. — М., 2010. — С. 5. Далее цитируется это издание.)

В ходе диалога с учащимися подчеркните, что дизайнер не просто рационально обустроивает среду обитания человека, но и с помощью формы, композиции, цвета может наполнить окружающий мир смыслами, символами и ценностями, выраженными в художественном образе.

Отметьте, что при создании современных автомобилей применяются технические изобретения, над которыми долгое время работают дизайнеры, конструкторы, инженеры.

Творческое задание для учащихся связано с выполнением рисунка легкового автомобиля в технике проектной графики и использованием разных видов материалов (карандаш, уголь, сангина, тушь и др.).

Напомните учащимся последовательность выполнения рисунка легкового автомобиля:

- сделать на листе бумаги набросок задуманной модели легкового автомобиля;
- обозначить контурной линией форму автомобиля, учитывая пластику, пропорции, конструкцию.

Объясните учащимся, что проектная графика понимается как искусство изображения предметов контурными линиями и штрихами. Иногда в графике допускается применение цветных пятен. Штрихи в зависимости от их направления, толщины и очертания могут выглядеть как отдельные линии или сливаться в сплошное пятно. Различными сочетаниями выразительных графических средств могут быть переданы объёмно-пластические и пространственные свойства объектов.

В процессе выполнения творческого задания напомните восьмиклассникам, что рисунок надо начинать с подготовительного наброска, учитывая основные пропор-

пии автомобиля. Задание связано с поисками целостности, объединяющей отдельные составные части объекта, и формированием в самых общих чертах его художественно-пластического образа. Рисунок должен с максимальной точностью воспроизводить пропорции, пластику и детали выбранных объектов. Ракурс, максимально выражающий образ предмета, может быть выбран произвольно.

При подведении итогов творческой работы учащиеся отмечают её достоинства и недостатки. Восьмиклассникам предлагается в свободное время рассмотреть виды транспорта и по памяти нарисовать любую модель легкового автомобиля.

## 18. ОБЩЕСТВЕННЫЙ ТРАНСПОРТ

*Основные содержательные линии.* Роль искусства в организации предметно-пространственной среды в жизни человека. Изобразительное искусство, архитектура, дизайн в современном мире. Конструктивные виды искусства. Единство художественного и функционального в архитектуре и дизайне. Виды дизайна. Промышленный дизайн. Проектирование пространственной и предметной среды.

**Продолжение работы по теме и её завершение.** Урок 18 знакомит восьмиклассников с видами общественного транспорта, моделями грузовиков и автобусов, созданных в 1924—1970-х гг. Предложите учащимся рассмотреть их в учебнике (с. 136—137) или самостоятельно собрать материал из каталогов автомобилей и журналов. При сравнении различных моделей грузовых автомобилей попросите учащихся отметить их характеристики: общий силуэт, конструкцию, основные части автомобиля.

Продолжая беседу с учащимися, обратите их внимание на значение профессий специалистов, которые участвуют в разработке проектов транспортных средств: художник-дизайнер, технолог, конструктор-дизайнер, скульптор-моделист. Отметьте, что «произведения дизайна своей эстетической выразительностью форм украшают и облагораживают жизнь, становясь новой художественной реальностью, обладающей материальной и духовной ценностью для человека и общества. Формировать общественные вкусы, реализовывать возрастающую социальную роль дизайна может только яркая творческая личность, не зависящая от моды, вкусов публики, пристрастий заказчика, способная вести за собой». (Там же, с. 6.)

В ходе диалога о дизайне — проектировании транспорта подчёркиваем соотношение пластики, пропорций, декора и делаем вывод о том, что художники-дизайнеры при проектировании автомобиля учитывают все его характеристики.

**Творческое задание** к уроку 18 связано с выполнением учащимися эскиза грузовика в технике проектной графики. Восьмиклассники должны:

- наметить тонкой линией на листе бумаги задуманный эскиз грузовика;
- обозначить контуром силуэт, основные части грузовика;
- выделить основную конструкцию грузовика тёмным цветом, используя уголь, сангину, тушь и др.

Урок завершается обсуждением с учащимися рисунков грузового автомобиля.

Следует заслушать рассказы школьников о своих творческих работах и дать эстетическую оценку совместной творческой деятельности учащихся.

## **ТЕМА 5. ДИЗАЙН СРЕДЫ: ИНТЕРЬЕР И ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ЧЕЛОВЕКА (УРОКИ 19–20)**

Дизайн интерьера — искусство преобразования среды обитания человека. Комплексный подход к дизайну среды обитания человека подразумевает гармонизацию его предметного мира. При этом «синтез искусств является одним из важных средств создания среды, отвечающей идейно-эстетическим запросам общества». (Там же, с. 378.)

В культуре общества исторически складывалась система отношений к вещам, к предметному миру. Эти отношения строятся внутри известной модели «человек — вещь — человек». Предметный мир наполняется изделиями промышленного дизайна, они целесообразны, просты, технологичны.

### *Ожидаемые результаты*

**Личностные** — формирование эстетического сознания учащихся через освоение визуально-пространственных искусств в процессе творческой деятельности; формирование интереса и уважительного отношения к художественно-творческой деятельности человека при создании интерьера жилого помещения.

**Метапредметные** — формирование умений делать обобщения, классифицировать, самостоятельно устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение и делать выводы.

**Предметные** — развитие эстетического, эмоционально-ценностного видения окружающего мира; развитие наблюдательности, зрительной памяти; развитие визуально-пространственного мышления как формы эмоционально-ценностного освоения мира, самовыражения в процессе создания художественно-пространственной предметной среды; воспитание уважения к истории своего Отечества и развития интереса к его промышленному производству и дизайну среды.

## 19—20. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ КАЧЕСТВА ИНТЕРЬЕРА И ЕГО ПРОЕКТИРОВАНИЕ

*Основные содержательные линии.* Роль искусства в организации предметно-пространственной среды в жизни человека. Изобразительное искусство, архитектура, дизайн в современном мире. Конструктивные виды искусства. Единство художественного и функционального в архитектуре и дизайне. Виды дизайна. Промышленный дизайн. Проектирование пространственной и предметной среды.

**Начало работы по теме.** На уроке 19 учащиеся знакомятся с дизайнерскими изобретениями, функциональным назначением предметов интерьера и их декоративным решением. Отмечаем, что «интерьер — архитектурно и художественно оформленное внутреннее помещение здания; в изобразительном искусстве — специфический жанр, предполагающий изображение внутреннего пространства (собора, комнаты, анфилады залов), служащего фоном для портретных изображений или происходящего в пространстве действия». (Художественно-педагогический словарь / сост. Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова и др. — М., 2005. — С. 159.)

В ходе диалога с учащимися обращаем внимание на то, что дизайнер не просто рационально обустроивает среду обитания человека. «Произведения дизайна приобретают самостоятельную художественную ценность, так как дизайн как творческая деятельность синтезирует в себе и технические и художественно-эстетические аспекты. Взаимодействие художественного и утилитарного — один из главных вопросов дизайна». (*Брызгов Н. В.* Творческая лаборатория дизайна. Проектная графика / Н. В. Брызгов, В. С. Воронежцев, В. Б. Логинов. — М., 2010. — С. 5. Далее цитируется это издание.)

Восьмиклассники рассматривают интерьеры и предметный мир человека на картине художника С. Ю. Жуковского «Большая гостиная в Брасове». Художник изображает не праздничную, а повседневную, будничную обстановку усадьбы. В ней передано ощущение поэзии в обыденном, та внутренняя гармония, которая отражает красоту слияния архитектуры и природы, а интерьер является образом прошлого. С. Ю. Жуковский подчёркивает материальность, осязаемость предметов обстановки и убранства интерьеров.

Продолжая беседу с учащимися о творчестве художника С. Ю. Жуковского, желательно прочитать стихотворение поэта И. Есаулкова, посвящённое картине «Большая гостиная в Брасове»:

На картине — три окна,  
И аллея в них видна,  
Также клумба и цветы  
Несравненной красоты!  
Богатейший барский дом,  
Зелень парка за окном,  
И листвою затенены  
Окна: деревья видны.  
В них и каждое окно  
Оживляет полотно!

Как чудесен задний план!  
Полукругом дан диван,  
Перед ним же стол стоит,  
Белой скатертью накрыт.  
На столе — большой букет,  
Тщательно подобран цвет!  
Привлекают также взор  
Стулья лёгкие, ковёр,  
Люстры, у окна часы —  
Всё невиданной красоты!

Обобщая высказывание учащихся о картине художника С. Ю. Жуковского и впечатления от стихотворения И. Есаулкова, отмечаем важность организации предметно-пространственной среды в жизни человека.

Обращаем внимание восьмиклассников на то, что «экономической целью промышленного производства товаров широкого потребления является выпуск предметов и создание обстановки, привлекательной для множества людей. Эта цель и вызывает необходимость профессиональной деятельности, направленной на создание и преобразование предметного окружения людей, чтобы вызвать ощущение эстетической удовлетворённости многих из них от своего приобретения или пребывания в среде обитания». (Там же, с. 5.)

Обсудите с учащимися, что производимые человеком вещи приобретают необходимую прочность и устойчивость, если они соответствуют законам природы. Изучение природных форм предметов обогащается знанием и пониманием конструктивных построений, структуры, пластики объекта. Мир человека — это мир дизайна.

Предлагаем учащимся рассмотреть один из классических образцов дизайна мебели — модель стула «Тоне» (с. 141), изобретённого в середине XIX в. Мишелем Тоне. Этот стул стал примером единства технологии и новейших принципов формообразования, первым в мире образцом настоящего фирменного стиля в истории дизайна мебели. Эта превосходная мебель была награждена почётной бронзовой медалью на Всемирной мебельной выставке, которая проходила в столице Великобритании — Лондоне.

Объясняем учащимся, что для решения дизайнерских задач знание, определённый опыт и навыки художника-конструктора имеют решающее значение. Художник-конструктор должен вступать в процесс проектирования изделий уже на стадии разработки технического задания, в котором формулируются требования к будущему изделию и ставятся конкретные условия, связанные с его производством.

От того, как понимаются основные задачи дизайна, какие его наиболее распространённые формы художник-

конструктор считает основными, зависят и те творческие задачи, которые он ставит перед собой в процессе проектной деятельности.

В учебнике представлен образец стеллажа (с. 142) как простейшей конструкции, предназначенной для хранения книг в музеях, для создания экспозиции на выставках и в магазинах, для расположения (распределения) журналов, газет и книг в жилых помещениях. При его проектировании дизайнер работает над оптимальным сочетанием многофункциональности, универсальности, практичности и эстетики. Мобильный стеллаж, имеющий художественные и функциональные качества, различную конфигурацию, можно перемещать в любом направлении, что даёт возможность максимально организовать и разделить на зоны пространство, сохранить визуальное единство помещения.

В диалоге с учащимися о дизайне оформления интерьера отмечаем, что существует множество его вариантов, связанных с различными видами деятельности человека.

Обращаем их внимание на дизайнерскую разработку уголка школьника, представленного в учебнике (с. 144). Он компактный, стильный, многофункциональный и может выпускаться с разнообразными видами декора. Отмечаем, что дизайнеры постоянно модернизируют интерьер уголка школьника, считая, что это пространство, в котором школьник постепенно формируется как личность и взрослеет. Правильно продуманный и спроектированный интерьер может создать комфортную для занятий школьника обстановку. Оригинальное оформление, необычный дизайн и вместе с тем практичность, многофункциональность интерьера могут преобразовать для подростка то место, где он захочет выразить себя, принимая непосредственное участие в формировании его обстановки.

В продолжение беседы с учащимися учитель может спросить, что бы они хотели поменять у себя дома в уголке школьника, чтобы он был функциональным, комфортным и современным.

Обсудите с восьмиклассниками перед выполнением эскиза проекта «Уголок школьника», как организовано рабочее пространство, расставлена мебель (письменный стол, стеллаж для книг, рабочее кресло).

Напомните им, что эскиз — это «подготовительный рисунок, отражающий поиски наилучшей передачи творческого замысла, что в дизайне эскиз связан с темой, образом и является первым решением композиционных задач. Эскиз отличается лаконизмом изобразительных средств и обобщённой трактовкой модели. Его задача — дать цельный, без детализировки выразительный образ». (Там же, с. 14.)



Выполнение **творческой работы** — эскиза проекта «Уголок школьника» — осуществляется учащимися коллективно. Одной из эффективных форм коллективной познавательной деятельности является работа в парах.

Желательно использовать следующую структуру занятия с учащимися:

- постановка задачи, проблемы (создание проблемной ситуации);
- объяснение последовательности работы;
- раздача дидактического материала по группам;
- обсуждение результатов совместной работы;
- общий вывод о совместной работе и достижении цели, поставленной в начале занятия.

Каждый ученик при выполнении задания должен иметь представление об общей композиции эскиза проекта, уметь начертить план с обозначением размеров предметов, которые будут присутствовать в будущем макете. Для работы используется бумага или картон.

Последовательность выполнения эскиза проекта «Уголок школьника» такова:

- наметить тонкой линией на листе бумаги задуманную композицию эскиза;
- обозначить условно контуром на чертеже объекты интерьера (письменный стол, стеллаж для книг, рабочее кресло, освещение).

В конце урока учащиеся подводят итоги выполнения коллективного эскиза проекта.

**Завершение работы по теме.** На уроке 20 учитель объясняет восьмиклассникам, что «макет — это модель, воспроизводящая в масштабе 1 : 20, 1 : 25 сценографическое решение спектакля — декорации, мебель, обстановку, фигуры действующих лиц; наглядно показывающая композицию пространства и планировку мизансцен». (Художественно-педагогический словарь / сост. Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова и др. — М., 2005. — С. 223—224.)

Учащиеся выполняют макет мебели для уголка школьника из бумаги в парах. Бумага — лёгкий в обработке материал, поэтому работа спорится быстро. Комбинируя различные варианты, можно быстро выклеить композицию макета, изменить форму, пропорции составляющих её элементов, заменить один элемент на другой. Конструирование из бумаги предполагает аналитический характер деятельности, прививает практические навыки в конструировании, формирует способность нестандартного мышления, включает такие понятия, как *время на размышление*, *взаимодействие в парах*, *подумай и обсуди в паре*, которые являются принципиально важными составляющими сотворчества учащихся.

Выполнение макета включает определённые этапы:

- выполнение выкройки макета интерьера уголка школьника (письменный стол, стеллаж для книг, рабочее кресло);
- уточнение пропорций, размеров и расположения деталей согласно общей композиции;
- последовательность склейки деталей макета мебели;
- обобщающую корректировку композиции в целом и проверку решения на рабочем макете.

При подведении итогов урока рассмотрите коллективный проект — макет «Уголок школьника» и организуйте экспресс-выставку. Обсудите результаты творчества учащихся, ориентируя их на высказывание собственных суждений при оценке результатов работы в коллективе.

## **ТЕМА 6. МОДА И ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И СОВРЕМЕННЫЕ СТИЛИ (УРОКИ 21–24)**

«Мода — непродолжительное господство определённых предпочтений и вкуса в какой-либо сфере жизни или культуры. В отличие от стиля моде свойственны более быстрые и неожиданные изменения внешних форм». (Художественно-педагогический словарь / сост. Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова и др. — М., 2005. — С. 238.)

Беседуя с учащимися о моде и дизайне одежды, отмечаем, что мода распространяется на мир вещей, создаваемых человеком. И в настоящее время, в эпоху промышленного производства и массовости, она непосредственно связана с дизайном, проектной деятельностью модельеров, нацеленной на создание новой, модной, стильной вещи или совокупности вещей для комфортного сосуществования людей в окружающей среде, созданном ими мире.

Стиль — устойчивое единство художественно-образной системы, выразительных средств искусства. В современном мире существует множество стилей в одежде, в учебнике рассматриваются лишь молодёжный, фольклорный и спортивный, каждый из которых имеет свои особые разновидности.

### *Ожидаемые результаты*

**Личностные** — формирование эстетического сознания учащихся через освоение визуально-пространственных искусств в процессе творческой деятельности; формирование интереса и уважительного отношения к художественно-творческой деятельности человека при создании и проектировании модели одежды.

**Метапредметные** — формирование умений делать обобщения, классифицировать, самостоятельно устанавливать причинно-следствен-

ные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение и делать выводы.

**Предметные** — развитие эстетического, эмоционально-ценностного видения окружающего мира, наблюдательности, зрительной памяти; развитие визуально-пространственного мышления как формы эмоционально-ценностного освоения мира, самовыражения и ориентации в процессе создания художественно-пространственной предметной среды; воспитание уважения к истории своего Отечества, выраженного в промышленном производстве и дизайне одежды.

## 21. РОССИЙСКАЯ МОДА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ XVIII — НАЧАЛА XX в.

*Основные содержательные линии.* Роль искусства в организации предметно-пространственной среды в жизни человека. Изобразительное искусство, архитектура, дизайн в современном мире. Конструктивные виды искусства. Единство художественного и функционального в архитектуре и дизайне. Виды дизайна. Промышленный дизайн. Проектирование пространственной и предметной среды. Индустрия моды.

**Начало работы по теме.** На уроке 21 учащиеся знакомятся с разнообразными видами одежды XVIII — начала XX в., с художественными стилями и их частными проявлениями в моде. По мнению дизайнера Ф. М. Пармона, «мода — это и новизна, и подражание, не всегда новому, но обязательно необычному. Во взаимодействии личности и общества наряду с подражанием имеет место обратное явление — проявление индивидуальности». (Подробнее см.: *Пармон Ф. М. Композиция костюма / Ф. М. Пармон. — М., 1997. — С. 125.* Далее цитируется это издание.)

В ходе диалога о дизайне одежды отметим, что эстетический идеал человека и костюма отражён в портретной живописи XVIII–XIX вв. знаменитых русских художников.

При рассматривании произведения В. Л. Боровиковского «Портрет князя Б. А. Куракина» обращаем внимание учащихся на художественное исполнение одежды князя. Художник тщательно прописывает парчовую ткань костюма, которая соткана из золотых нитей и расшита драгоценными камнями.

Отмечаем, что подробное изображение деталей костюма отличало и живописные произведения И. П. Аргунова, и предлагаем восьмиклассникам обсудить «Портрет неизвестной в русском костюме». В нём художник воплотил спокойствие, величавость и достоинство русской женщины. Одежда героини — нарядный кокошник, богато украшенный бисером и жемчугом, расшитый яркими узорами вышивки сарафан — он этнографически повторяет праздничный крестьянский костюм Московской губернии.

При знакомстве учащихся с творчеством знаменитого русского художника-портретиста И. Я. Вишнякова обратим их внимание на «Портрет молодого человека» и расскажем, что художник детально, тонко прописывал богато расшитый костюм молодого человека, его сложный узор на ткани, тончайшую вышивку, кружева и нагрудное украшение, выявляя декоративную роскошь парадных нарядов, их театральность и праздничность.

Напомним восьмиклассникам о том, что XVIII—XIX вв., время интенсивного развития культуры и науки, стали знаковыми и для мира моды. С понятием *мода* были связаны нововведения в костюме российских горожан. С указом Петра I происходит замена народной одежды на общеевропейскую, особенно среди дворянства и городского населения. Купцы и мещане сохраняли традиционную русскую одежду с учётом региональных особенностей традиционного народного костюма, но вносили изменения в её крой, декорирование.

**Заметки дизайнера:** стиль модерн. В конце XIX — начале XX в. появился совершенно новый, современный стиль — модерн.

Он завоевал все европейские страны, но в каждой стране назывался по-своему: в Германии — югендстиль (молодой стиль), во Франции — арт-нуво (новое искусство), в России и Англии — модерн (современный стиль). Модерн действительно был современным стилем, который сумел соединить достижения древнейшей культуры с утончённой декоративностью Востока, прекрасные образы из мира живой природы с новыми материалами и возможностями. В архитектуре модерн — это стремление к использованию новых материалов, конструкций и технологий, свободная планировка помещений, декоративное убранство фасадов, в котором широко использовался растительный орнамент, который подчёркивал романтический облик зданий. (Подробнее см.: История костюма. Эпоха. Стиль. Мода / сост. А. Ю. Андреева, Г. И. Богомолов. — СПб., 2005. — С. 112—115.)

Обращаем внимание учеников на модели в стиле модерн и подчёркиваем их основные признаки (декоративность, главный мотив — вьющееся растение) и принцип (рукотворная форма уподобляется природной).

Художники-модернисты в своих моделях органично соединяли конструкцию и декоративное решение костюма. Например, «стиль модерн в костюме характеризовался новой цветовой гаммой — бледно-серые, зелёные, болотные, белые, бледно-жёлтые и тепло-травяные тона...». (Там же, с. 125.)

Российские модельеры критически отнеслись к нововведению в моделировании одежды — стилю модерн и придерживались основных принципов: простоты, удобства, скромности. Художники-модельеры использовали в своих

моделях традиции народного костюма: конструкцию, декоративное решение и украшения.

Из учебника (с. 148—149) восьмиклассники узнают, что большой вклад в развитие русской школы моделирования внесла модельер Н. П. Ламанова. Вместе с творческим коллективом модельеров М. Орловой, Н. Оршанской, В. Мухиной, А. Экстер и др. она открыла творческую экспериментальную лабораторию одежды. Отражение народных традиций в костюме, отказ от копирования западных моделей, соответствие одежды духовному облику человека являлись основными принципами деятельности первых российских художников-модельеров. Одежда, созданная Н. П. Ламановой, отличалась хорошим кроем, богатым спектром использованных фактур и отделок и редкой выразительностью. Являясь произведениями высочайшего искусства, модели Н. П. Ламановой подчёркивали красоту и индивидуальность того, кому они предназначались.

Одна из моделей Н. П. Ламановой была удостоена в Париже на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности Гран-при за национальную самобытность в сочетании с современным модным направлением.

20 апреля 2012 г. состоялся XIX конкурс профессиональных модельеров им. Н. П. Ламановой в Театре моды Вячеслава Зайцева. На конкурс были представлены 39 коллекций, разработанных в разных стилях: этническом, фольклорном, романтическом, спортивном, авангардном и др.

**Творческое задание** на уроке 21 связано с выполнением учащимися коллективной работы — зарисовки образцов одежды отечественных модельеров. Рекомендуем использовать издание Н. М. Калашниковой «Народный костюм» (М., 2002. — С. 271—278).

Справиться с творческим заданием ребятам помогут советы дизайнера:

- начать эскизы надо с подготовительного рисунка тонким карандашом;
- следует прорисовывать детали фигуры человека и модели одежды;
- надо выполнять набросок, передавая в нём характерные особенности модели одежды;
- эскиз надо выполнять в графике или в цвете.

## **22. МОДА И ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ: МОЛОДЁЖНЫЙ СТИЛЬ 60-х гг. XX в.**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства в организации предметно-пространственной среды в жизни человека. Изобразительное искусство, архитектура, дизайн в современном мире. Конструктивные виды искусства. Единство художественного и

функционального в архитектуре и дизайне. Виды дизайна. Промышленный дизайн. Проектирование пространственной и предметной среды. Индустрия моды.

**Продолжение работы по теме.** Учащиеся знакомятся с разнообразными видами одежды молодёжного стиля 60-х гг. XX в.

В ходе диалога о дизайне одежды отмечаем, что стиль одежды того времени был смелым и новаторским, он не навязывал жёстких правил, молодёжь проявляла свою индивидуальность. Не случайно стиль 1960-х гг. называют «гимн молодости», его отличают динамизм, оптимизм, независимость, яркая палитра красок и новые силуэты. Впервые в истории костюма появилась молодёжная мода, захватившая подиумы и мысли дизайнеров. В тот период смелых дизайнерских разработок в моде начали свою деятельность французские модельеры А. Курреж, П. Карден, П. Рабанн, Ив Сен-Лоран и др. Характерный стиль одежды 60-х гг. XX в. — прямые геометрические формы, минимум отделки и укороченная до колен длина.

Вдохновлённые космическим полётом Юрия Гагарина, модельеры А. Курреж, П. Карден, Ив Сен-Лоран и др. создавали из серебристых и необычных синтетических материалов одежду для астронавтов — покорителей космоса.

Натуральные ткани (хлопок, шёлк, шерсть) не использовались, нужны были необычные материалы для человека космической эры, поэтому актуальность приобрели всевозможные синтетические ткани и кожзаменители. Эпоху 1960-х гг. назвали эрой искусственных и синтетических материалов. Синтетические ткани были практичными, дешёвыми, удобными, имели яркие, сочные цвета — фиолетовый, жёлтый, красный, зелёный. В то время в моду вошла разработанная дизайнерами одежда с укороченной до колен длиной — так называемые мини-юбки. Считается, что первую модель такой юбки предложил в своих коллекциях молодой парижский кутюрье А. Курреж, коллекция заняла прочные позиции в моде последующих десятилетий. Позднее модельер разработал уникальный ансамбль, состоящий из прямых брюк и короткого жакета.

В 1961 г. открылся Дом моды Ив Сен-Лорана — выдающегося дизайнера XX в. При создании своих моделей он обращался к искусству как к источнику творчества, стремясь совместить новаторство в костюме с классикой. В созданных моделях Ив Сен-Лоран использовал силуэт «трапеция», который стал чрезвычайно популярным.

В ходе диалога о дизайне одежды необходимо подчеркнуть, что модные тенденции, подобно зеркалу, отражают состояние времени и моды. Для каждой эпохи характерны свои особенности.

Предложите учащимся совершить путешествие во времени и попытаться почувствовать развитие моды 1960-х гг. в России.

Отметьте, что это время считается переломным в российской моде. В стране всё чаще проходили международные выставки стран Западной Европы и Америки, на которых дизайнеры обсуждали веяния последних модных тенденций.

Огромный вклад внёс в российскую моду Вячеслав Зайцев, пришедший работать модельером во Всесоюзный дом моделей в 1965 г.

Тогда был открыт экспериментальный цех, где создавались шедевры моды, которым рукоплескал Париж, а год спустя и Рио-де-Жанейро. Талантливый художник, нестандартный дизайнер, интересующийся современными западными модными тенденциями, В. Зайцев воплотил прогрессивные идеи западной моды в оригинальном стиле, адаптированном под отечественную действительность. Зайцев стал первым и главным модельером в России.

Во Всесоюзном доме моделей проводились показы мод, по подиуму дефилировали манекенщицы Янина Черепкова, Мила Романовская, Лилиана Баскакова, Регина Збарская, Галина Миловская.

Тенденции моды той эпохи стали фундаментом, на котором и сейчас стоит вся индустрия моды. Именно тогда возникли коллекции русских модельеров, ставшие той классической основой, из которой черпают вдохновение многие современные дизайнеры.

**Творческое задание** к уроку 22 предлагает выполнение наброска или эскиза ансамбля молодёжного стиля одежды (по выбору), этапы этого выполнения подробно описаны в учебнике (с. 167—168).

Рекомендуем восьмиклассникам к уроку 23 подготовить исследование о спортивном стиле одежды на основе произведений искусства спортивной тематики и фотографий спортсменов второй половины XX в.

## **23. ФОЛЬКЛОРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В МОДЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства в организации предметно-пространственной среды жизни человека. Изобразительное искусство, архитектура, дизайн в современном мире. Конструктивные виды искусства. Единство художественного и функционального в архитектуре и дизайне. Виды дизайна. Промышленный дизайн. Проектирование пространственной и предметной среды. Индустрия моды.

**Продолжение работы по теме.** На уроке 23 учащиеся знакомятся с фольклорным направлением в моде второй

половины XX в. — с элементами стилизации национальных костюмов. Для этого времени всё в большей степени в направляющих модных коллекциях современного костюма заметно обращение к богатому народному (национальному) наследию. Модели, созданные на его основе, относятся к модели фольклорного стиля.

*Фольк-стиль* означает «стиль в современной одежде, использующий элементы народного костюма».

В ходе диалога о дизайне одежды необходимо отметить, что фольклорный стиль является одним из звеньев, которые связывают прошлое и настоящее нашего народа. Он предполагает создание образа, ассоциирующегося с народным костюмом, либо оформление одежды с использованием элементов, деталей, приёмов, конструктивных решений, отделки национального (народного) костюма. «При создании современного костюма идёт процесс творческого переосмысления традиций народного костюма с учётом развития искусства, науки, промышленности, новых форм быта». (Подробнее см.: *Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества / Ф. М. Пармон — М., 1994. — С. 272.*)

Акцентируем внимание восьмиклассников на том, что народный костюм — это постоянный источник творческой фантазии художников-модельеров. Национальный костюм обладает необычайной силой долговечности. В своей творческой работе модельеры постоянно обращаются к народному костюму. Ни одна международная выставка модного костюма не обходится без моделей, разработанных по мотивам русской народной одежды.

*Заметки дизайнера:* народный костюм. Коллекции русского народного костюма, хранящиеся в фондах музеев, открывают перед специалистами прекрасное народное искусство, являются свидетельством неиссякаемой фантазии русских людей, их тонкого художественного вкуса, изобретательности и высокого мастерства. Пожалуй, ни одна страна в мире, ни один народ не располагает таким богатством традиций в области национального народного искусства, как Россия. Многообразие форм и образов, необычность конструктивно-композиционных решений, красочность элементов и всего костюма в целом, изящество и неповторимость декора, и особенно вышивки, — это большой и увлекательный мир, своеобразная академия знаний и творческих идей для специалистов современного костюма. (Подробнее см.: *Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества / Ф. М. Пармон. — М., 1994. — С. 264.*)

Сохранить народный костюм можно, лишь дав ему новую жизнь. Обращение к тайнам народной мудрости, глубокое проникновение в суть предмета и привнесение в нашу действительность, в наш костюм по крупицам элементов фольклора дают возможность современному худож-



нику-модельеру постоянно оставаться художником своей страны, своего народа...» (Подробнее см.: *Козлова Н. Б. Магия русского стиля / Н. Б. Козлова. — М., 2008.*)

Эмоциональная выразительность одежды фольклорного стиля достигается с помощью конструктивного решения, отделки, применения тканей, напоминающих по рисунку, фактуре, структуре народное творчество, способов ношения и сочетания элементов в костюме.

Особо следует отметить работы модельера В. Зайцева, который создал серию моделей сарафанов, современных по крою и методам обработки. Важно подчеркнуть, что источником вдохновения был не только народный костюм в его этнографическом виде, но и стилизованные изображения русских крестьянок в иллюстрациях И. Я. Билибина или историческая живопись А. П. Рябушкина. (Подробнее см.: *Калашникова Н. М. Народный костюм / Н. М. Калашникова. — М., 2002. — С. 227.*)

Обсуждаем с учащимися их взгляды на фольклорный стиль. Знакомим учащихся с материалом публикации, ставшей откликом на празднование 75-летия В. Зайцева:

Одним из самых важных событий 2 марта 2013 г. является празднование 75-летия модельера В. Зайцева — юбилейная программа «75 лет радости бытия» с участием Театра моды В. Зайцева и звёзд отечественной культуры в Государственном центральном концертном зале «Россия».

Вячеслав Зайцев ответил на вопросы журналиста.

— Вячеслав Михайлович, юбилейное шоу в честь дня рождения Вы назвали «75 лет радости бытия». Вам можно только позавидовать!

— Для меня мода — это жизнь. Это целый мир, потому что я занимаюсь ею уже пятьдесят лет. И из года в год познаю в себе всё больше скрытых возможностей дарить людям радость сопричастности к красоте. Для меня самого огромное счастье, что я делаю кому-то приятное.

— Как вы считаете, современная мода интернациональна или национальна?

— Интернациональна. Благодаря современным средствам коммуникации, Интернету информация поступает мгновенно. В таких условиях трудно сохранить свою самобытность. Массовая мода в большей степени влияет на сознание людей, чем эксклюзивная. К сожалению, люди предпочитают не выделяться из толпы, боятся быть непохожими. Джинсы, майки, кроссовки — лидеры продаж. А высокая мода как была, так и осталась элитарной. Я всё-таки художник-романтик. Стараюсь создавать одежду, которая была бы стильной, радовала глаз и помогала человеку уверенно себя чувствовать.

— Если бы была возможность начать жизнь заново, что бы вы изменили?

— Ничего. Испытания пошли мне только на пользу — они ограничили мой талант, как алмаз. (Подробнее см.: *Московский комсомолец. — 2013 г. — 2 марта.*)

В ходе диалога о дизайне следует отметить, что безмерная любовь к людям, уважение к труду и трудолюбие В. Зайцева позволили создать творческий багаж Дома моды, которого хватит на ближайший век.

Вячеслав Зайцев сегодня помогает огромному количеству молодых людей, избравших путь художника-модельера. Кому как не ему знакомы все тяготы и проблемы этого сложного пути. В Театре моды работает целая программа по поддержке талантливой молодёжи, которую возглавляет и финансирует маэстро:

- конкурс профессиональных дизайнеров им. Надежды Ламановой;
- конкурс детских театров моды «Золотая игла»;
- авторская школа «Лаборатория моды Вячеслава Зайцева», где готовят художников-модельеров высшего класса.

Под руководством В. Зайцева начинали свою деятельность теперь уже состоявшиеся художники Валентин Юдашкин, Дмитрий Винокуров, Сергей Сысоев, Елена Макашова, Султана Французова и многие другие.

Объясняя **творческое задание** и особенности выполнения эскиза одежды в фольклорном стиле, рекомендуем учащимся использовать рисунки дизайнеров из книги Н. М. Калашниковой «Народный костюм» (М., 2002. — С. 271—278) и следовать советам мастера:

- использовать различные художественно-выразительные средства для выполнения эскиза одежды в фольклорном стиле;
- выполнять эскиз, начиная с лёгкого наброска тонким карандашом;
- рисовать контуром силуэт и модель одежды;
- распределять на модели одежды места декоративного узора;
- выполнять в цвете своё дизайнерское решение одежды.

## 24. СПОРТИВНЫЙ СТИЛЬ ОДЕЖДЫ

*Основные содержательные линии.* Роль искусства в организации предметно-пространственной среды в жизни человека. Изобразительное искусство, архитектура, дизайн в современном мире. Конструктивные виды искусства. Единство художественного и функционального в архитектуре и дизайне. Виды дизайна. Промышленный дизайн. Проектирование пространственной и предметной среды. Индустрия моды.

**Завершение работы по теме.** На уроке 24 учащиеся знакомятся с разнообразными видами одежды спортивного стиля.

*Спортивный стиль* — это стиль одежды, характеризующийся преобладанием или полным доминированием одежды, предназначенной для занятий спортом. Наряду с классикой его можно считать самым популярным стилем из всех существующих на сегодняшний день.

Необходимо отметить, что на рубеже XIX—XX вв. в формировании спортивного стиля ведущую роль в костюме сыграло развитие спорта. Спорт и мода — понятия, неразрывно связанные друг с другом. Стало возможным говорить о зарождении спортивного стиля в костюме. Это был своего рода символ наступления новой эпохи в истории костюма, символ моды века техники, перевернувшего все существовавшие доньше представления об одежде.

Сегодня спортивный стиль стал повседневной одеждой, его любят за простоту и удобство, за яркость красок и доступность.

В ходе диалога о дизайне предложите учащимся подумать о том, что привлекает дизайнеров в одежде спортивного стиля, которая становится всё более практичной и не обязывает заниматься спортом. Дизайнеры хорошо потрудились над созданием красивого и стильного спортивного костюма.

Для спортивного стиля одежды присущи свободные формы, облегчающие активные движения. Новый взгляд на спорт открыл новые перспективы для развития спортивной индустрии. Дизайнеры из года в год предлагают стильные решения для создания спортивного образа.

Если взглянуть на тенденции в развитии данного стиля, то можно увидеть, что дизайнеры уходят от использования специальной спортивной формы и создают спортивную одежду, которая становится более функциональной и удобной для ежедневного пользования.

«Художник-конструктор должен создавать модели и коллекции, в которых отражается действительность, — отмечает Ф. М. Пармон. — Принципы композиционного построения народного костюма — чёткость форм и линий, логичность конструкции, подчинение декора форме, функции, материалу, конструкции, что для специалиста сегодня является примером дизайнерского подхода к созданию современных образцов». (Подробнее см.: *Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества* / Ф. М. Пармон. — М., 1994. — С. 264.)

Бурное развитие техники, спорта, новых видов транспорта, изменившийся темп жизни — всё это требовало создания новых форм и видов удобной, лишённой излишней многослойности одежды.

Спортивный стиль стал основным в деловой и повседневной одежде и позволил создавать большое её разнообразие путём конструктивного решения. «Он — один из

главенствующих стилей; понятия *мода* и *спортивность* становятся неотрывны друг от друга. Меняются формы, пропорции, ведущие силуэты одежды, а спортивный стиль остаётся, развивается, и ему принадлежит будущее». (Подробнее см.: Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества / Ф. М. Пармон. — М., 1994. — С. 264.)

При выполнении коллективного проекта «Спортивная одежда по мотивам разных видов спорта (спортивные костюмы лыжников, фигуристов, футболистов, хоккеистов и др.)» в технике аппликации с дорисовкой учащиеся обращаются к советам мастера:

- правильно передать характер движений и пластику фигуры в предварительной зарисовке;
- передать пропорции фигуры и характер движений;
- определить и наметить особенности и пропорции костюма в целом и составных его элементов на фигуре;
- условно, образно выявить фактуру материала, из которого изготовлен костюм, в технике аппликации с дорисовкой.

Восьмиклассники должны найти на листе бумаги композиционный центр, расположить отдельно выполненные модели спортивной одежды и объединить их между собой общим композиционным замыслом.

«Автор должен суметь так расположить и объединить между собой отдельные его части, чтобы они создали единое, целостное впечатление... Необходимо объединить элементы рисунка в единое неразрывное целое общим композиционным замыслом. Для этого надо найти центр композиции, тот отправной момент, участок, элемент, деталь и т. п., от которых строит автор всю свою дальнейшую работу». (Подробнее см.: Рисунок и графика костюма / под ред. Ф. М. Пармона. — М., 1987. — С. 189.)

#### **IV ЧЕТВЕРТЬ. Искусство конца XIX — начала XX в. Поиск новых художественных форм изображения действительности. Утверждение принципов социалистического реализма в искусстве 30-х гг. XX в. и дальнейшее его развитие**

### **ТЕМА 7. ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА К АВАНГАРДНОЙ ЖИВОПИСИ XX в. (УРОКИ 25–32)**

#### *Ожидаемые результаты*

**Личностные** — осознание своей этнической принадлежности, знание истории, языка, культуры своего народа, края, основ культурного наследия народов России и человечества; формирование

уважительного и доброжелательного отношения к родной художественной культуре; формирование интереса и уважительного отношения к истории, культуре, ценностям народов России и народов мира, историческим объектам искусства (произведениям авангардной и реалистической живописи, агитационного фарфора, прикладной графики, соцреализма и т. д.); формирование основ художественно-эстетической культуры, соответствующей современному уровню эстетического мышления; развитие эстетического сознания через освоение технологий создания творческих работ; формирование коммуникативной компетентности в общении и сотрудничестве со сверстниками, взрослыми в процессе образовательной, общественно полезной, учебно-исследовательской, творческой и других видов деятельности.

**Метапредметные** — умение создавать обобщения, устанавливать аналогии, классифицировать, самостоятельно устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение и делать выводы.

**Предметные** — развитие эстетического, художественного, социокультурного видения окружающего мира; развитие наблюдательности, зрительной памяти; развитие образного мышления как формы художественно-эстетического освоения мира, самовыражения и ориентации в художественном и нравственном пространстве культуры; воспитание уважения к истории культуры своего Отечества, выраженной в объектах искусства прошлого и современности; формирование и развитие компетентности в области использования информационно-коммуникационных технологий.

## **25—26. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ СВОБОДЫ В ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в. ОТНОШЕНИЕ ИСКУССТВА К ДЕЙТЕЛЬНОСТИ: СУБЪЕКТИВНОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПРЕДМЕТНОМУ МИРУ**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности в жизни общества. Искусство и мировоззрение. Основные художественные стили и направления в искусстве. Великие мастера русского и европейского искусства. Специфика художественного изображения. Средства художественной выразительности. Портрет, пейзаж, натюрморт. Роль и значение изобразительного искусства в синтетических видах творчества.

**Начало работы по теме.** Для урока 25 рекомендуем педагогу подготовить презентацию, в которую следует включить ряд наиболее интересных работ русских художников XVIII — начала XIX в. — мастеров реалистического искусства, и презентацию, посвящённую зарубежным и русским художникам-импрессионистам (П. Сезанн, Р. Р. Фальк, К. А. Коровин, В. А. Серов), пуантилистам (Ж. Сёра, П. Синьяк, Л. и К. Писсарро и др.).

Просмотр заранее подготовленных презентаций позволяет провести сравнение произведений русских художников XVIII — начала XIX в. — мастеров реалистического искусства с творчеством отечественных (М. А. Врубель, В. В. Кандинский, Р. Р. Фальк, А. В. Лентулов, К. О. Сомов, К. С. Малевич, Л. С. Бакст) и зарубежных (Ж. Моне, К. Писсарро, П. Сезанн, А. Матисс, Г. Климт, П. Гоген, П. Пикассо) художников-импрессионистов, являвшихся зачинателями новых форм, идей, техник в искусстве. Учащиеся убеждаются в том, что стремление к максимальной непосредственности и точности в изображении окружающего художника мира возможно передать и новаторскими средствами — открытым, сочным цветом, яркими, динамичными мазками различной величины и формы, выразительными ракурсами, демократизмом сюжетов. В процессе **восприятия** этих произведений учащиеся отвечают на вопросы учебника (с. 181). В ходе **диалога об искусстве** предложите учащимся вспомнить то, что им известно об импрессионистах на основе материала, изученного в 6—7 классах. В беседе целесообразно использовать дополнительные справочные сведения о художниках-импрессионистах.

**Заметки об искусстве:** импрессионизм. Когда художники этого направления впервые выставили свои картины на выставке «Анонимного кооперативного товарищества» в 1874 г., им дали язвительное прозвище «печатленцы», которое они после некоторых колебаний стали носить с гордостью.

Это французские художники О. Ренуар (1841—1919), А. Сислей (1839—1899), К. Писсарро (1830—1903), П. Сезанн (1839—1906), Э. Дега (1834—1917), Б. Моризо (1841—1895), А. Гийоме (1841—1927). Они совершили прорыв в искусстве, пытались посмотреть на окружающий мир свежим взглядом и изобразить на полотне только то, что они действительно видят, а не то, что они знают о предмете. Например, листву импрессионисты изображают нерасчленённой массой, тогда как старые мастера часто старательно выписывали отдельные листики. А вода? Можно ли и как показать её текучесть, её движение? Основным методом импрессионистов было пристальное, тщательное вглядывание в натуру. А что видит человеческий глаз? Свет, световые волны, световые лучи. Вот свет и стал главным объектом импрессионистской живописи. Художники создавали законченные произведения на пленэре (от франц. *plein air* — открытый воздух), а не в студии, потому что в студии нельзя написать то, что видишь, а только то, что знаешь или помнишь.

Русский импрессионизм имеет ярко выраженную национальную специфику. Работы русских импрессионистов — И. Э. Грабаря (1871—1960), К. А. Коровина (1861—1939), В. А. Серова (1865—1911) и др. — сегодня пользуются заслуженной любовью зрителей. Однако многие наверняка не помнят или не знают о мрачном периоде советской истории середины XX в., когда импрессионизм был объявлен

«формалистическим течением», что в то время было небезопасно. Работа в таком стиле, с интересом к цвету и фактурной живописи, расценивалась как уход от действительности, как восприятие буржуазной идеологии.

Стремление художников запечатлеть на холсте неуловимое мгновение привело к выработке новой техники письма: лёгким динамичным мазкам, прозрачным и вибрирующим, как сама световоздушная среда. В результате красочная поверхность наполнялась тонкими рефlekсами и мягкими — тёплыми тенями. На первый взгляд казалось, что работы выполнены наспех, неумелой рукой.

Упрощение техники импрессионисты предпринимали осознанно ради решения новых художественных задач. Они так внимательно и напряжённо вглядывались в мимолётное мгновение, что зачастую о предмете можно было только догадываться или рассмотреть его с большого расстояния.

Так художники впервые «потеряли» предмет, они превратили натуру в игру света и тени. Истинный импрессионист мог найти повод для написания картины где угодно: в стоге сена, в бликующей глади воды, в зыбком узоре облаков, в единственном балетном па, в бликах на цветах. Мотив, предмет, объект становились уже не важны, а на первый план выходило видение художника. Импрессионизм в своём крайнем развитии вплотную подошёл к абстракции, к беспредметной живописи, но эту грань ещё не перешёл. (Подробнее см.: <http://www.impressionism.ru/history.html> (дата обращения 10.03.2013); <http://www.la-fa.ru/history/history395.html> (дата обращения 10.03.2013); Андреев Л. А. Импрессионизм / Л. А. Андреев. — М., 1998; Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь импрессионистов / Ж.-П. Креспель. 1863—1883. — М., 1999; Серюль М. Энциклопедия импрессионизма / М. Серюль, А. Серюль. — М., 2005; Бродская Н. В. Импрессионизм / Н. В. Бродская. — СПб., 2002.)

На уроке 25 восьмиклассники знакомятся с одной из новаторских техник неоимпрессионизма — пуантилизмом (Ж. Писсарро, с. 181), это техника разложения сложного цветового тона на чистые цвета. Рекомендуется привлечь ресурсы Интернета, чтобы познакомиться с творчеством основоположника пуантилизма Ж. Сёра, его преемника художника П. Синьяка и других представителей данного направления. В процессе обсуждения их работ учащиеся выявляют особенности данной техники, выражающейся в нанесении на холст точек различной конфигурации по смыслу изображения, которые при восприятии картины зрителем с определённого положения оптически сливаются в сетчатке глаза в цвет, задуманный художником.

*Заметки искусствоведа:* основоположники пуантилизма. Ж. Сёра (1859—1891), французский живописец и график. Учился в Парижской школе изящных искусств, работал в основном в Париже. Ж. Сёра писал большие фигурные композиции и пейзажи. Изучая за-

коны цвета и света, оптические эффекты, Сёра пытался создать научную основу для решения колористических, световоздушных и пространственных задач. Он изучал научные аспекты восприятия света и цвета и стал основателем течения неоимпрессионизма (дивизионизма, пуантилизма). Его метод состоял в следующем. На полотно наносится множество разноцветных точек. По-французски слово «точка» — пуант. Поэтому и стиль этот стали называть пуантилизмом. Этот метод используется в расчёте на оптический эффект слияния мелких точек (своего рода пикселей) при рассматривании работы на расстоянии. Для пейзажей Сёра характерны чёткое построение композиции, тонкая по цветовым сочетаниям живопись с её мозаически дробной структурой, светлая, мерцающая цветовая гамма, орнаментальная плоскостность, близкая стилю модерн.

На этом методе основана работа современных электронных рас-  
тровых дисплеев компьютеров, телевизоров, мобильных телефонов  
и т. д. (Подробнее см.: <http://smallbay.ru/seurat.html>; Дюхтинг Х. Жорж Сёра / Х. Дюхтинг. — М., 2000.)

П. Синьяк (1863—1935) — французский живописец, график, те-  
оретик искусства, общественный деятель, один из основоположников  
неоимпрессионизма. Творческая манера сформировалась в основном  
под влиянием импрессионистов, в особенности К. Моне. Знакомство  
П. Синьяка с Ж. Сёра привело его к увлечению трудами Гельмголь-  
ца, Швереля. Благодаря этим работам художник постигает тайны цве-  
тового и светового оформления. Удостоверившись на практике, что  
звучание цвета усиливается, если краски не смешивать на палитре,  
а наносить их на холст мелкими мазками, П. Синьяк начинает писать  
раздельными точками чистого цвета и становится активным пропаган-  
дистом и теоретиком нового художественного метода — дивизионизма,  
или пуантилизма. В целом П. Синьяк в своём творчестве ориентируется  
на манеру Ж. Сёра, но вносит в неё свои дополнения. Так, художник  
отказывается от космического видения окружающего. Природа на кар-  
тинах Синьяка изображена с точки зрения обычного земного человека,  
соответственно и сами пейзажи выглядят обыденнее и проще. Главное  
место среди пейзажных работ П. Синьяка занимают марины с изобра-  
жением средиземноморского побережья Франции. (Подробнее см.:  
Жорж Сёра. Поль Синьяк: письма. Дневники. Литературное наследие.  
Воспоминания современников. — М., 1976; Энциклопедия импресси-  
онизма и постимпрессионизма / сост. Т. Г. Петровец. — М., 2000;  
[http://impressionnisme.narod.ru/SINYAK/biograph\\_sinyak.htm](http://impressionnisme.narod.ru/SINYAK/biograph_sinyak.htm) (дата об-  
ращения 10.03.2013) и др.)

Как примеры пуантилизма в учебнике представлены  
работы А. Дерена (с. 190), В. В. Кандинского (с. 191). Зри-  
тельный ряд из произведений, в которых техника пуан-  
тилизма нашла широкое применение, можно существенно  
расширить, воспользовавшись ресурсами Интернета.

**Творческую работу** на данном уроке восьмиклассни-  
ки выполняют в технике пуантилизма, поэтому непосред-  
ственно перед началом творческой работы и в процессе



диалога об искусстве стоит обсудить стилистические особенности произведений художников, использовавших технику пуантилизма (с. 190—191), — цветовую гамму, многообразие оттенков, способы создания образа раздельными мазками в виде точек.

Рубрика «Советы мастера» направляет творческую деятельность учащихся, изображающих в технике пуантилизма листья и соцветия сирени, мака, пионов и других цветов. В качестве фона предложите им использовать цветную бумагу неярких тонов или тёмного цвета. Для создания зрительного ряда можно предложить учащимся рассмотреть фотоизображения (открытки, таблицы) или слайд-шоу с изображениями различных цветов.

Работу можно спланировать таким образом: выбрать цветочный мотив, мысленно представить его в определённой цветовой гамме, подобрать бумагу-основу соответствующего замыслу цветового тона. Перед тем как начать выполнять задуманное, следует сделать рисунок-эскиз выбранного цветка, определив его характерные особенности, способ размещения на листе, основные цветовые пятна. При написании работы чистым разноцветным мазком не следует забывать, что мазки могут быть разными по тону (светлее или темнее) и выявлять в рисунке главное (цветы, листья).

После завершения творческой работы можно организовать экспресс-выставку, оценить свою работу и работы одноклассников, выразить своё отношение к такому виду искусства, как пуантилизм.

В конце урока 25 восьмиклассникам предлагается в свободное время подготовить материалы для участия на следующем уроке в коллективном проекте-исследовании «Живопись конца XIX — начала XX в.». Для этого класс делится на группы, каждая из которых готовит небольшие доклады с презентациями о творчестве художников-новаторов, используя ресурсы Интернета. В зависимости от численности групп можно предложить подготовить доклады о творчестве отдельных представителей кубизма, модерна, сюрреализма, экспрессионизма.

Материал урока 26 во многом обобщает, сводит в единую картину те сведения о различных художественных течениях конца XIX — начала XX в., с которыми учащиеся первоначально знакомились в 6—7 классах.

Так, на этом уроке проводится коллективное обсуждение одного из интересных течений в искусстве рубежа XIX — начала XX в. — постимпрессионизма. Работа со словарём (с. 262), анализ произведений русского постимпрессиониста Р. Р. Фалька и французского — П. Сезанна, под влиянием которого творил Р. Р. Фальк (с. 181—183), помогает восьмиклассникам понять сущность этого тече-

ния в искусстве, а также процессы взаимовлияния и взаимообогащения разных культур.

В учебнике (с. 183—185) размещены начальные сведения о кубизме. На уроке 27 продолжается изучение этого направления на материале подготовленных учащимися докладов и обсуждения их в классе и в результате выполнения творческой работы «Натюрморт» в кубистической манере.

В ходе диалога об искусстве начала XX в. обратите внимание учащихся, что для этого периода культуры характерны непрерывные исторические перипетии (войны, политические противостояния, революционные настроения и т. д.), что оказало существенное влияние на характер развития искусства как за рубежом, так и в России. В учебнике (с. 186) даётся достаточно полная характеристика искусства этого периода как явления, взаимодействия нового и старого, полного экспериментаторских идей, находок, разнообразия направлений и течений. Обсуждение этого материала помогает учащимся представить обобщённую картину художественной жизни данного периода в русле поисков нового стиля модерн. Здесь уместно заслушать доклад, подготовленный группой модернистов, и посмотреть презентацию. В ходе обсуждения этого материала следует уточнить смысл понятий *модернизм* и *модерн*.

Модернизм (от франц. *modernisme*) — общее название для целого ряда разнородных художественных явлений XX в., опирающихся на принципиально новую систему художественных ценностей по сравнению со старым традиционным искусством.

К модернистским течениям относятся кубизм, импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм, абстрактное искусство и т. п. Отрицая обязательную изобразительность в искусстве, сосредоточиваясь на формальных художественных проблемах, модернизм стремится к созданию посредством искусства новой реальности, не имеющей прямых аналогов в окружающей действительности.

Следует обратить внимание восьмиклассников на причины появления модерна (с. 186) и специально подчеркнуть особенность художественных произведений модерна — обращение к природе как противостояние рационализму и прагматичности времени технического прогресса.

Словарная статья о модерне (с. 253—254) и статья о символизме (с. 265), а также рассмотрение произведений в стиле модерн (иллюстрации на с. 188 и подготовленная группой учеников презентация) и выявление их особенностей позволят ученикам в процессе диалога об искусстве сопоставлять произведения художников, называть приёмы и средства художественной выразительности, которыми

пользовались авторы работ: волнообразная, изогнутая линия, плоскостность и орнаментальность изображения, работа с большими цветовыми плоскостями, динамика форм, погружение в природу. Материалом для диалога станут картины европейских художников — Г. Климта, П. Боннара (с. 187—188) и российских — М. А. Врубеля, Л. С. Бакста, К. А. Сомова (с. 185, 186, 189).

Далее восьмиклассники рассматривают экспрессионизм (работа со словарём, с. 266—267) в русле модерна. В ходе диалога об искусстве обсуждаем произведение норвежского художника Э. Мунка «Крик». В этом произведении воплотились основные черты экспрессионизма — жёсткий вихреобразный контурный рисунок, повышенная динамика композиции, диссонирующий цвет, которые усиливают трагическое звучание образа. В технике экспрессионизма выполнена работа и русского художника В. В. Кандинского «Рок». Сравнение работ этих художников помогает выявить некоторые черты сходства (композиционные, колористические), что убеждает учащихся в том, что художники разных стран не ограничиваются собственным творчеством и ближайшим художественно-культурным окружением. Проводится просмотр и обсуждение презентации, в которую включены разные работы данных художников и произведения других представителей изучаемого направления (Э. Л. Кирхнер, Э. Шиле, А. Марке и др.).

Динамичность мазка, яркий колорит, чистота и резкость, контрастность цветов, интенсивно открытые локальные цвета, сопоставление контрастных хроматических плоскостей характерны и для другого модернистского течения — фовизма. На с. 190 представлена репродукция картины французского художника А. Дерена, представителя этого течения. На примере его произведения и в ходе просмотра подготовленной восьмиклассниками презентации следует сопоставить манеру письма фовистов с манерой письма пуантилистов и найти черты сходства и различий.

На уроке 26 восьмиклассники знакомятся с ещё одним модернистским течением — сюрреализмом.

*Заметки искусствоведа:* сюрреализм — это «сверхреализм», «над-реализм». Сюрреальность — совмещение сна и реальности. Сюрреалисты считали, что творческая энергия исходит из сферы подсознания, которая проявляет себя во время сна, гипноза, болезненного бреда, внезапных озарений, автоматических действий (случайное блуждание карандаша по бумаге и другие вариации). То, что сюрреализм предложил зрителю, не может быть узнано, потому что не существует в реальности.

Само искусство сюрреалисты рассматривали как мифологическое, для этого направления характерно стремление к созданию собственных мифов.

Сюрреалисты проявляли большой интерес к примитивному искусству: многие из них коллекционировали «первобытные объекты», созданные коренными жителями Америки, Индонезии, Океании.

Работы сюрреалистов отличаются абсурдными, нелогичными сочетаниями разнородных форм, преобладанием биоморфизма и антропоморфизма, изощрённостью фантазии и, как правило, профессионализмом: высокая живописная культура, умело построенные композиции, точный рисунок, превосходная фактура, лепка формы, чувство линейного и пространственного ритма; нередко — талантливые цветовые решения, которые наглядно демонстрирует произведение С. Дали «Мягкие часы. Постоянство памяти» (с. 190). Данные особенности творчества художников-сюрреалистов можно продемонстрировать с помощью презентации, в которую следует включить работы Р. Магритта, М. Эрнста, С. Дали, А. Джакометти, Р. Витрак, М. Оппенгейма, В. Браунера, Р. Матта и многих других. (Подробнее см.: *Вирмо А. Мэтры сюрреализма / А. Вирмо, О. Вирмо. — М.; СПб., 1996.*)

**Творческая работа** на уроке 26 включает составление коллективной композиции на основе гармоничного расположения элементов — цветочных мотивов в технике пуантилизма, выполненных на уроке 25. До составления самостоятельной композиции ученики анализируют композиционные решения художников М. А. Врубеля, К. С. Малевича, В. В. Кандинского. При выполнении задания можно воспользоваться известными приёмами составления композиции: фривовым расположением имеющихся изображений (чередование светлых рисунков с тёмными рисунками или чередование с усилением тона, если это возможно) или размещением их на заданном формате (например, как на многоклеимовой иконе или просто чередование одинаковых по формату рисунков на ватмане). Предлагается предварительно подвигать или поменять местами имеющийся избирательный материал, затем склеить и оформить рамку.

В конце урока 26 учащиеся анализируют, обсуждают творческие работы каждого одноклассника и панно, выполненное коллективно; подводят итог изучения темы (с. 191—192), выражают своё отношение к творчеству художников различных течений и своему собственному.

## **27. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ СВОБОДЫ В ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в. ОТНОШЕНИЕ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ: АНАЛИЗ И ОТКАЗ ОТ ПРЕДМЕТНОГО МИРА**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности в жизни общества. Искусство и мировоззрение. Основные художественные стили и направления в искусстве. Великие мастера русского и европейского искусства. Специфика

художественного изображения. Средства художественной выразительности. Портрет, пейзаж, натюрморт. Роль и значение изобразительного искусства в синтетических видах творчества.

**Продолжение работы по теме.** Урок 27 посвящён одному из интереснейших художественных течений начала XX в. — кубизму. Прежде чем приступить к непосредственному обсуждению нового материала, следует предложить восьмиклассникам вспомнить содержание уроков 25—26, ответить на вопросы учебника (с. 192) и охарактеризовать состояние изобразительного искусства в начале XX в. В ходе беседы выясняем, почему это время можно назвать своего рода эстетической революцией.

**Диалог об искусстве** строится на основе анализа картин представителей кубизма Западной Европы (Ж. Брака, П. Пикассо, Ф. Леже, Р. Делоне, Х. Гриса и др.) и России (А. В. Лентулова, К. С. Малевича, М. З. Шагала и др.), чьи работы даны в учебнике (с. 183—185), а также просмотра проекта с презентацией на тему «Кубизм» и доклада, подготовленного группой одноклассников. Важно, чтобы в выступлениях учащиеся анализировали произведения художников, выявляя особенности кубизма как одного из новых способов и средств отображения окружающей действительности, как искусства конструирования объёмной формы на плоскости путём расчленения объёма на геометризированные тела. Доклад учащихся при необходимости можно дополнить, используя справочные сведения.

**Заметки искусствоведа:** искусство кубизма, его истоки, этапы развития и особенности художественного языка. Основателями кубизма считают Ж. Брака и П. Пикассо. Позднее к ним прикнули Ф. Леже, Р. Делоне, Х. Грис и др. Термин *кубизм* впервые применил критик Л. Восель в 1908 г., описывая картины Ж. Брака, в которых дом был изображён в виде куба, а дерево — в виде цилиндра. Кубизм был попыткой разработки нового пластического языка, созвучного эпохе урбанизации и научно-технического прогресса. Представители этого течения считали высшим воплощением красоты не человеческое тело, а машины и самолёты. Кубисты геометризировали, упрощали формы предметов и живых существ, делали их подобными частям машин и механизмов, а неживые предметы, напротив, наделяли человеческими чувствами и поведением. Период 1907—1912 гг. — период аналитического кубизма (называемого также стереометрическим или объёмным). В это время происходит сенсационное преобразование художественной реальности, невиданное доселе, — разложение формы на чёткие мелкие части (кубы). Художественная практика кубистов: отказ от перспективы, сокращение фигур в ракурсах, показ их одновременно с нескольких сторон, тяготение к обратной перспективе.

В 1912—1914 гг. начался период так называемого «синтетического кубизма», именуемого также «кубизмом представления». Принцип

создания художественного пространства теперь заключался в наполнении изобразительной плоскости элементами расчленённого предмета, которые сталкиваются между собой, ложатся рядом, перекрывают друг друга или проникают друг в друга. Таким образом, картина создаётся как нарисованный коллаж из отдельных аспектов формы, как бы разрезанная на мелкие части. Форма у кубистов предстаёт в виде плоского отпечатка, одновременно показанного с разных сторон. (Подробнее см.: Шевалье Д. Пикассо. Голубой и розовый периоды / Д. Шевалье. — М., 1986; Крючкова В. А. Кубизм. Орфизм. Пуризм / В. А. Крючкова. — М., 2000; Лифшиц М. Кубизм / М. Лифшиц, Л. Рейнгардт // Модернизм. — М., 1980; <http://traditio-ru.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%B1%D0%B8%D0%B7%D0%BC> (дата обращения 10.03.2013.) и др.)

**Заметки искусствоведа:** кубизм в России. В 1900-х гг. в русской периодической печати господствовало глубоко пессимистическое настроение, ощущение надвигающегося кризиса в искусстве. Выполненные по всем правилам громоздкие академические композиции на библейские и исторические сюжеты отвергались критикой и публикой так же единодушно, как и сверхноваторские, ещё незрелые опыты молодёжи.

В докубистский период в русском искусстве ощущается потребность в новой научной основе. Многие русские художники работают в то время в Париже; среди них М. З. Шагал, А. В. Лентулов, К. С. Петров-Водкин, скульптор А. П. Архипенко. Большинство их работ созданы под влиянием появившихся течений, в первую очередь кубизма. Новейшее французское искусство, включая ранние кубистские работы Ж. Брака, П. Пикассо, А. Дерена и др., было хорошо известно в Москве и Петербурге благодаря многочисленным выставкам и частным коллекциям. Влияние французской живописи на формирование новейших течений в русском искусстве бесспорно, однако бесспорно и другое: кубизм складывался в России под воздействием различных факторов.

В России, где в начале XX в., в отличие от западноевропейских стран, было широко распространено народное искусство, где отдельные школы иконописи сохраняли верность древним византийским традициям, где продолжали существовать и ещё более древние, дохристианские традиции местного культового искусства, интерес и обращение к истокам искусства было, естественно, обращением не к примитивному (в том числе африканскому), а к местному народному творчеству.

К середине 1910-х гг. ведущую роль в развитии авангарда в искусстве играет Россия. С этого времени всё самое смелое, новаторское создаётся в России или выходцами из России. Ещё за несколько лет до этого ничто в русском искусстве не предвещало столь резкого поворота: в конце XIX — начале XX в. русская официальная живопись оставалась в академических рамках. Вероятно, поэтому творчество традиционных по западным меркам художников В. Э. Борисова-Мусатова, В. А. Серова, К. А. Коровина рассматривается как новаторское.

Общим для русского авангарда был радикальный отказ от культурного наследия, полное отрицание преемственности в художественном творчестве и сочетание деструктивного и созидательного начал: духа нигилизма и революционного напора с творческой энергией, направленной на создание принципиально нового в искусстве и в иных сферах жизни. К началу 1920-х гг. кубизм исчерпал себя, однако продолжал оказывать влияние на развитие искусства, в том числе русского. К. С. Малевич говорил о кубизме как об истоке своего творчества в книге «От кубизма к супрематизму». Одушевление неживых предметов и механизмов стало излюбленным приёмом изобразительного искусства, мультипликации, рекламы XX—XXI вв. Элементы пластического языка кубизма продолжают использоваться современными мастерами. (Подробнее см.: *Крючкова В. Кубизм, орфизм, пуризм. 1906—1920. История искусства XX в. / В. Крючкова. — М., 2000; Левин С. Феномен «Чёрного квадрата» / С. Левин. — М., 1990; Дмитриева Н. Пикассо / Н. Дмитриева. — М., 1971; Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А. П. Горкина. — М., 2007.)*

В ходе диалога об искусстве учащиеся отвечают на вопросы учебника (с. 194), воспринимают произведения наиболее распространённого и любимого художниками жанра — натюрморта, отмечают, что каждый художник обладает собственным художественным языком и выражает в натюрморте многообразие чувств и переживаний.

В качестве творческого задания восьмиклассникам предлагается выполнить натюрморт на основе натурной зарисовки с последующим преобразованием изображения в стилистике кубизма и завершить работу в цвете.

Перед началом практической работы предложите учащимся вновь рассмотреть в учебнике произведения в жанре натюрморта художников-кубистов П. Пикассо, Ж. Брака, Р. Р. Фалька, Н. И. Альтмана, П. П. Кончаловского, Н. А. Удальцовой (с. 193—195) и их более поздних последователей — А. Е. Овсенюка, М. Родионова (с. 194). При этом посоветуйте школьникам найти в этих работах нечто индивидуальное, что отличает одного художника от другого, словами описать, в чём состоит это своеобразие, перечислить (мысленно), какие приёмы использует каждый в решении композиции, в заполнении рабочего поля, как составляет цветовую гамму, затем попробовать применить эти приёмы в собственной работе. Решению поставленной задачи помогут и рекомендации рубрики «Советы мастера», а также примеры учебных работ (с. 196), выполненных в сближенной и контрастной цветовой гамме. Для создания натюрморта можно предложить учащимся воспользоваться тонированной бумагой (неярких, пастельных оттенков), а также при необходимости применить разнообразные материалы для коллажа.

В конце урока 27 обсудите с восьмиклассниками получившиеся работы, подведите итоги урока с высказыванием своего отношения к изучаемой теме, к собственному творчеству.

Для продолжения изучения темы на уроке 28 рекомендуем создать в классе творческие группы для подготовки презентаций (слайд-шоу), включающих репродукции картин русских художников-модернистов, входивших в объединения «Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновы валет», Абрамцевский кружок, Союз русских художников. При подготовке можно использовать интернет-ресурсы. Предложите учащимся списки художников, которые могут войти в презентацию по каждому художественному объединению.

Для ознакомления учащихся с новым материалом можно также подготовить презентацию, посвящённую творчеству художников-лучистов М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой и В. В. Кандинского как наиболее яркого представителя русского абстракционизма.

## 28. ОТ ПРИМИТИВИЗМА К АБСТРАКЦИИ

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности в жизни общества. Искусство и мировоззрение. Основные художественные стили и направления в искусстве. Великие мастера русского и европейского искусства. Специфика художественного изображения. Средства художественной выразительности. Портрет, пейзаж, натюрморт. Роль и значение изобразительного искусства в синтетических видах творчества. Основоположники абстракционизма. Лучизм — предшественник абстрактной живописи.

**Продолжение работы по теме.** На данном уроке восьмиклассники знакомятся с произведениями русского искусства начала XX в., с огромным разнообразием художественной жизни в России, с зарождением русского авангарда. Частично эти проблемы были рассмотрены на предыдущих уроках, поэтому учащиеся могут ответить на вопрос, в чём причина зарождения в начале XX в. многочисленных новаторских художественных концепций, формирования авангардистских художественных течений. В ходе обсуждения необходимо выявить, как научный прогресс, события социальной и политической жизни преломляются в художественной жизни общества, стимулируют развитие новых художественных течений и направлений.

В ходе диалога об искусстве внимание учащихся следует направить на значение деятельности творческих объединений художников, таких, как «Голубая роза», Союз русских художников, Союз молодёжи, «Бубновы валет», в развитии изобразительного искусства XX в. Харак-



терная особенность мировоззрения художников этих направлений — обращение к народной культуре, к наивному искусству, к чистому народному сознанию, не испорченному цивилизацией. Проводится просмотр презентаций, подготовленных группами учащихся, которые могут быть дополнены справочными материалами.

*Заметки искусствоведа:* «Мир искусства». В конце XIX в. в Петербурге на основе кружка молодых художников и любителей искусства во главе с А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым образовалось объединение «Мир искусства».

В «Мир искусства» в разные годы входили многие художники различных убеждений и взглядов, разных творческих методов и стилей — И. Я. Билибин, А. М. Васнецов, М. А. Врубель, А. Я. Головин, М. В. Добужинский, Д. Н. Кардовский, К. А. Коровин, Е. Е. Лансере, И. И. Левитан, С. В. Малютин, М. В. Нестеров, А. П. Остроумова-Лебедева, Л. О. Пастернак, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, Н. К. Рерих, А. П. Рябушкин, В. А. Серов, К. Ф. Юон и др.

Всех объединял протест против официального академического искусства, уничтожающего творческие индивидуальности, и неодобрительное отношение к натурализму в искусстве в лице поздних передвижников. Теоретики «Мира искусства» выдвигали принцип эстетизации действительности, отводя искусству роль преобразователя жизни, утверждая, что искусство само должно предписывать нормы общественной жизни. Просветительская деятельность мастеров «Мира искусства» проявилась в их стремлении пробудить всеобщий интерес к искусству прошлого (особенно к искусству XVIII — начала XIX в.), постоянной заботе об охране памятников старины, а также желании шире ознакомить публику с новейшими течениями современного искусства.

Художники «Мира искусства» обращались не только к историческому, но и к сочинённому (подчас фантастическому) пейзажу, широко использовали приёмы гротеска, элементы игры, карнавала и театра, мотивы масок и кукол-марионеток, сна и видений, сказочную символику. (Подробнее см.: Хмелёва Н. Художники «Мира искусства» в Большом драматическом театре / Н. Хмелёва // Наше наследие. — 2005. — № 73; Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства» / А. Н. Бенуа. — Л., 1928; Лапшина Н. «Мир искусства» / Н. А. Лапшина // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907). — Кн. 2. — М., 1969; Гусарова А. П. «Мир искусства» / А. П. Гусарова. — Л., 1972.)

*Заметки об искусстве:* Абрамцевский кружок — объединение русских художников конца XIX в. Начало Абрамцевскому кружку было положено в 1872—1873 гг. в Италии, в Риме, где встретились и подружился московский купец, фабрикант и меценат С. И. Мамонтов, скульптор М. М. Антокольский, живописец В. Д. Поленов, историк искусства А. В. Прахов и его брат М. В. Прахов, историк, филолог, переводчик.

Главная причина возникновения кружка — отрицание пошлости обыденной жизни, российской отсталости, «духовной пустыни» купе-

ческой Москвы. Эти чувства были присущи всем участникам кружка, несмотря на различие вкусов и взглядов.

В Абрамцеве задумали вернуть профессиональному искусству народные традиции, совместить крестьянское ремесло и высокое творчество. Стремление к красоте и справедливости вылилось в поиски национального русского стиля, особенно в творчестве В. Д. Поленова и В. М. Васнецова.

В имении Мамонтова сложилась особая творческая атмосфера. И. Е. Репин называл Абрамцево «лучшей в мире дачей», а В. Д. Поленов нашёл там то, что искал давно: типично русский пейзаж. В чудных абрамцевских лесах В. М. Васнецов увидел свои картины на темы русских народных сказок, а вместе с В. Д. Поленовым выстроил в усадьбе миниатюрную церковь в русском стиле. Всех тогда объединяла восторженная атмосфера и мечта о «новом типе жизни». В. А. Серов позднее вспоминал, что именно в Абрамцеве он решил «изображать только отрадное...». В усадьбе построили школу и лечебницу для крестьянских детей, а Е. Д. Поленова, сестра живописца, возглавила столярную мастерскую, в которой по эскизам художников кружка изготавливали мебель в русском стиле. В изделиях мастерской причудливо соединялись традиционная русская резьба и роспись по дереву, вышивка и веяния европейского модерна.

Деятельностью художников Абрамцевского кружка во многом были подготовлены идеи творческого объединения «Мир искусства». (Подробнее см.: Пахомов Н. Музей Абрамцево. Альбом / Н. Пахомов; оформл. Н. Перовой. — М., 1968; Нащокина М. В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии / М. В. Нащокина, О. И. Арзуманова, В. А. Любартрович. — М., 2000.)

**Заметки об искусстве:** Союз русских художников. Это одно из самых крупных объединений художников России первой четверти XX в. Оно возникло в феврале 1903 г. В него вошли члены двух выставочных групп — «36 художников» и «Мир искусства».

Своей главной целью Союз русских художников считал содействие распространению произведений русского искусства и обеспечение членам Союза сбыта их художественных произведений. Основным направлением деятельности была объявлена организация ежегодных выставок.

Творчеству многих художников, входивших в объединение, была свойственна демократическая направленность, интерес к родной природе и самобытным чертам русской народной жизни, декоративность живописной манеры, основанной на конкретно наблюдаемых пленэрных эффектах световоздушной среды, порой тяготение к импрессионизму. Эти особенности можно проследить в любимых жанрах — бытовом и пейзаже.

В тематике и стилистическом решении произведений художников московской и петербургской школ были серьёзные эстетические различия. Москвичи выставляли лирические пейзажи, выполненные на пленэре, которые отличались широтой и свободой письма, основанного на приёмах импрессионистической живописи. Петербуржцы, напротив,

выступали как продолжатели традиций «Мира искусства». Наряду с живописью и книжной графикой петербуржцы экспонировали мелкую пластику, театральные костюмы и декорации, эскизы декоративных панно.

Расцвет выставочной деятельности союза пришёлся на середину 1900-х — 1910-е гг. В это время в Москве, Петербурге, Киеве, Казани прошло 18 выставок.

В 1923 г. состоялась последняя весенняя выставка Союза русских художников. (Подробнее см.: *Лапшин В. П.* Союз русских художников / В. П. Лапшин. — Л., 1974; Популярная художественная энциклопедия / под ред. В. М. Полевого. — М., 1986; *Ленкова Е. В.* Реалистические традиции в творчестве мастеров Союза русских художников / Е. В. Ленкова // Художник. — 2009. — № 1—2.)

*Заметки об искусстве:* объединение «Голубая роза». Его составляли выходцы из простых слоёв общества, которые приехали в Москву из разных городов и поступили в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Там и начала образовываться группа художников, в которую вошли М. С. Сарьян, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, К. С. Петров-Водкин и др. во главе с П. В. Кузнецовым, П. С. Уткиным, А. Т. Матвеевым.

Московское училище представляло собой довольно заурядное учебное заведение, пока туда не пришёл преподавать В. А. Серов, а впоследствии К. А. Коровин, И. И. Левитан, П. Е. Трубецкой, оказавшие несомненное влияние на будущих голуборозовцев в начале творческого пути. Они приобщились к так называемому московскому импрессионизму К. А. Коровина и одновременно к поискам остроты и характерности В. А. Серова.

Название «Голубая роза» хорошо передавало главное устремление молодых художников — поиск нереальной, фантастической мечты о красоте, потому что голубой цветок был символом немецкого романтизма XVIII в.

К. С. Малевич писал: «В произведениях не было видно краски, материала. Здесь были пятна разных форм, которые издавали, подобно цветам, ароматы, которые можно было обонять...» В творчестве большинства голуборозовцев ярко видны принципы модерна. В основе живописи лежат ритм и мелодическое развитие линии, лишённой изобразительных задач. Исчезает понятие глубины, перспективы.

Первостепенное значение в творчестве этих художников имеют эмоциональные и психические факторы. Голуборозовцы пытались передать тончайшие, порой трудноуловимые оттенки чувств посредством чисто живописных приёмов: пятен цвета, ритма, линий. Отсюда стремление сблизить музыку и живопись. Главной задачей они считали выражение эстетическими средствами пограничных состояний человеческой психики, находящейся между сном и явью.

«Голубая роза» явилась вершиной русского символизма 1900-х гг. и одновременно стала его тупиком. Дальше в этом направлении двигаться было некуда. Молодые голуборозовцы оказались перед дилеммой — идти вслед за авангардом или искать свой особый путь возрождения живописной пластики. Они выбрали второе.

«Голубая роза» явилась началом нового утопического движения в России, которое искало выход из сложной общественной и политической ситуации в обновлении искусства, обретении им свободы от материальных оков, а через него и нравственных, социальных и экономических изменений в жизни общества. Так начиналась эпоха великой утопии в русском искусстве. (Подробнее см.: Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900—1910-х гг. / Г. Ю. Стернин. — М., 1988; Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А. П. Горкина. — М., 2007.)

Предложите учащимся на уроке 28 рассмотреть произведения отечественных живописцев — представителей разных художественных объединений, обратившихся к исторической теме, к искусству городского фольклора и ставших основателями русского авангарда (А. П. Рябушкина, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере и М. В. Нестерова), вошедшие в учебник (с. 197—198), и ответить на вопрос (с. 197).

Беседа о творчестве русских художников конца XIX — начала XX в. подготавливает восьмиклассников к восприятию произведений художников-экспериментаторов М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой. Ученики сопоставляют их работы (с. 198—199) с произведениями художников-реалистов, импрессионистов, кубистов (с. 192—196); находят различия в средствах художественной выразительности; рассказывают о своих впечатлениях от восприятия произведений разных живописцев.

В процессе анализа внимание восьмиклассников следует акцентировать на своеобразии тематики произведений Н. С. Гончаровой — обращении к жизни деревни в буднях и праздниках, близости её работ к народному лубку, к примитиву. В работах М. Ф. Ларионова также прослеживается обращение к лубку, но в его городском варианте — балаганном, театральном. Привлекали его также старинные городские вывески. Художники из объединения «Бубновый валет», созданного М. Ф. Ларионовым, вообще взяли русские живописные вывески за основу своего стиля.

**Заметки искусствоведа:** «Бубновый валет». Это художественное объединение выросло из одноимённой выставки, прошедшей в 1910 г. в Москве. Выставка вызвала огромный интерес у публики и сопровождалась шумихой в прессе, публиковавшей множество карикатур, фельетонов и язвительных репортажей.

Ядро объединения составляли Р. Р. Фальк, А. В. Лентулов, И. Я. Машков, А. В. Куприн, П. П. Кончаловский, членами его были Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, В. и Д. Бурлюки, Н. Кульбин, К. С. Малевич и др.

Название объединения (старинное французское толкование карты бубновый валет — мошенник, плут) придумал М. Ф. Ларионов в противовес претенциозным и утончённым названиям, характерным для художественной жизни того времени. Вся деятельность этой группы,

близкой по духу к футуризму, также во многом являлась реакцией на повышенный эстетизм и многозначность смыслов в модерне и символизме — главных художественных направлениях первого десятилетия XX в. в России.

В художественной манере бубнововалетовцев соединились кубизм, фовизм и традиции русского народного творчества, прежде всего лубка, в передаче объёмности форм на плоскости с помощью цвета.

Члены «Бубнового валета» считали, что картины предназначаются не для тонких ценителей и критиков, а для всех. Поэтому преобладающими жанрами в их творчестве являлись натюрморты, простые, как вывески в продуктовых лавках, а также портреты, пейзажи, народные картинки. Всё это — в противовес академическим жанрам: историческим полотнам, разным аллегорическим и литературным сюжетам, а также произведениям на социальные темы.

Члены «Бубнового валета» надолго стали персонажами светской и бульварной хроники. Когда в Политехническом музее проводились диспуты о новом искусстве с участием бубнововалетовцев, количество желающих попасть на них было столь велико, что требовались усиленные наряды конной полиции для наведения порядка.

На выставках «Бубнового валета», помимо картин членов объединения, экспонировались работы живших в Мюнхене В. В. Кандинского и А. Г. Явленского, а также зарубежных художников Ж. Брака, К. Ван Донгена, Р. Делоне, А. Дерена, А. Матисса, П. Пикассо, А. Руссо, П. Синьяка и др.

О необыкновенном творческом потенциале членов объединения можно судить хотя бы по количеству уникальных художественных направлений, принципы которых были сформированы ими в дальнейшем. Это и теория лучизма М. Ф. Ларионова, и абстракционизм В. В. Кандинского, и супрематизм К. С. Малевича, и многие другие, возможно, не столь глобальные, но весьма значительные концепции.

Вероятно, именно яркость и одарённость участников группы привели к тому, что уже в 1911 г. часть её членов (Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, К. С. Малевич и др.), тяготивших к кубофутуризму, примитивизму и абстрактному искусству, организовали самостоятельное объединение «Ослиный хвост». После перехода в 1916—1917 гг. наиболее значительных художников из числа умеренных (П. П. Кончаловский, И. Я. Машков, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк и др.) в объединение «Мир искусства» «Бубновый валет» прекратил своё существование, оставив заметный след в истории не только русского авангарда, но и мирового художественного искусства. (Подробнее см.: Лебедев А. К. Искусство «Бубнового валета» и проблема художественного наследия / А. К. Лебедев // Вопросы искусства в свете борьбы идеологий. — М., 1966; Поспелов Г. Г. Бубновый валет / Г. Г. Поспелов. — М., 1990; Северюхин Д. Я. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932): справочник / Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. — СПб., 1992, и др.)

На уроке 28 восьмиклассники работают со словарём в учебнике (с. 263), знакомятся с понятием *примитивизм* и

выявляют черты примитивизма в картинах художников, входивших в объединение «Бубновый валет», объясняют причины обращения художников «Бубнового валета» к лубку и детскому творчеству, раскрывают признаки близости работ художников к произведениям народного искусства (праздничность, зрелищность, простота).

На основе восприятия произведений М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой в учебнике (с. 201), работы со словарём (с. 250—251) и просмотра презентации, заранее подготовленной учащимися к данному уроку, восьмиклассники в процессе **диалога об искусстве** выявляют средства художественной выразительности, применённые лучистами для создания абстрактной композиции, рассказывают об эмоциональной выразительности произведений, делятся собственными впечатлениями от восприятия картин.

Учащиеся прослеживают развитие абстракционизма на примере творчества В. В. Кандинского — открывателя нового художественного языка XX столетия, развившего принципы абстракционизма в книге «О духовном в искусстве».

В процессе восприятия и последующего обмена впечатлениями от произведений В. В. Кандинского, помещённых в учебнике (с. 201—202) и просмотренных на презентации, необходимо обратить внимание восьмиклассников на использованные им в картинах выразительные возможности пятна и линии, эмоциональное звучание цвета и ритма в абстрактных композициях, побудить школьников к высказыванию мыслей, вызванных картинами, и осознанию тех ассоциаций, которые возникают при восприятии произведений художников.

Переходя к выполнению творческого задания — беспредметной композиции в технике абстракционизма или лучизма, следует посоветовать ученикам познакомиться с содержанием рубрик «До начала творческой работы» и «Советы мастера» (с. 203), а затем ещё раз обсудить с ними особенности использования художниками-авангардистами средств художественной выразительности на основе анализа учебных работ, включённых в учебник (с. 203). В конце урока ученики организуют экспресс-выставку своих творческих работ, рассказывают об ассоциациях, на основе которых они созданы, о приёмах воплощения собственного замысла.

## **29—30. РУССКИЙ АВАНГАРД В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ. АГИТАЦИОННЫЙ ФАРФОР**

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности в жизни человека и общества. Искусство и мировоззрение. Основные художественные стили и направления

в искусстве. Великие мастера русского и европейского искусства. Специфика художественного изображения. Средства художественной выразительности. Портрет, пейзаж, натюрморт. Роль и значение изобразительного искусства в синтетических видах творчества.

**Продолжение работы по теме.** На уроках 29—30 продолжается ознакомление восьмиклассников с художественными тенденциями развития искусства и культуры начала XX в. Учащиеся узнают о том, что 1920-е гг. — период поисков нового художественного стиля, созвучного эпохе, происходящих не только в изобразительном (живописи, графике), но и в декоративно-прикладном искусстве. Особенно явно эти поиски отразились в искусстве советского фарфора, который часто называют «красным» агитационным фарфором («красный» применительно к сюжету).

*Заметки об искусстве:* агитационный фарфор. Скучное официальное слово «пропаганда» и лёгкое звонкое «фарфор» кажутся взаимоисключающими. Но это только на первый взгляд. Не одно столетие шли они рука об руку: Великая французская революция, Крымская война, Первая мировая война, а также коронации, юбилеи и многие другие исторические и культурные события находили своё отражение в хрупких формах фарфора. И то, что в первые годы большевистской революции в России именно фарфор стал одним из действенных средств агитации и пропаганды, видится логичным и естественным.

Народным комиссариатом просвещения была поставлена задача: выпускать «агитационный фарфор в высоком смысле этого слова — революционный по содержанию, совершенный по форме, безупречный по техническому исполнению».

Пропагандистское содержание (индустриализация, аграрные реформы, Красная армия, иконография лидеров партии, советская символика), облечённое в авангардные визуальные формы, нередко подкреплялось революционными лозунгами. Начертанные на фарфоре цитаты из произведений К. Маркса, Т. Мора, Нового Завета вторили призывам на панно и плакатах, украшавших улицы и площади городов, вагоны агитационных поездов, мчавшихся по стране. Яркие примеры такого агитфарфора — тарелка художницы М. Лебедевой с лозунгом «Кто не работает, тот не ест», красно-зелёная тарелка Н. Альтмана с девизом «Земля рабочим».

Инициаторам этого начинания представлялось, видимо, как тарелки и чашки агитационного фарфора, обосновавшись в домах граждан, смогут неусыпно нести свою службу во время завтраков, обедов, ужинов, напоминая, разъясняя и призывая.

Осуществлять выпуск агитационного фарфора было поручено высшему Императорскому фарфоровому заводу, основанному императрицей Елизаветой Петровной в 1744 г., национализированному после революции и переименованному в Государственный фарфоровый завод (ГФЗ). Авангардный фарфор снискал признание уже в 1920-е гг., став одним из важных предметов экспорта советской художественной про-

мышленности. В 1925 г. на Всемирной выставке в Париже завод представил 300 произведений из фарфора и был удостоен золотой медали. (Подробнее см.: Самецкая Э. Советский агитационный фарфор / Э. Самецкая. — М., 2004; Самецкая Э. Советский фарфор 1920 — 1930-х гг. в частных собраниях Санкт-Петербурга / Э. Самецкая. — М., 2005; Шатских А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922 / А. С. Шатских. — М., 2001; В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 1920—1950-х гг. — [Б.м.], 2000; <http://keramika.peterlife.ru/enckeramiki/index.php?link=84136#.UTrbaRJF1U0> (дата обращения 09.03.2013); Лондоская Н. Тарелки-пропагандистики — [http://www.russianuk.com/archive/art\\_gallery/224\\_12a.htm](http://www.russianuk.com/archive/art_gallery/224_12a.htm) (дата обращения 09.03.2013).)

На основе **восприятия** произведений фарфора дооктябрьского периода и фотоизображений произведений агитационного фарфора художников 20-х гг. XX в. (С. В. Чехонина, Н. И. Альтмана, И. А. Пуни, В. В. Лебедева, М. Моха, К. С. Петрова-Водкина, Р. Ф. Вильде, А. Н. Самохвалова, М. М. Адамовича, К. С. Малевича, Н. М. Суегина; мелкой пластики — Н. Данько) проводим обсуждение особенностей агитационного фарфора. Сравнивая произведения разных авторов, выявляя своеобразие содержания их росписей, характер композиции, колорита, обратите внимание восьмиклассников на отражение в агитационном фарфоре важнейших событий, новых тем, новой символики и новых приёмов композиции, а также на место и роль шрифта и орнамента в росписи. При этом важно подчеркнуть, что развитие агитационного фарфора происходило на основе лучших традиций искусства прошлого, и в то же время на основе смелых экспериментов в поиске форм посуды, новых выразительных пластических и живописных изобразительных средств.

В ходе **диалога об искусстве** учащиеся узнают, что в начале 1920-х гг. рядом с «красным» появился «белый», бессюжетный агитационный фарфор супрематистов. Предложите учащимся поработать со словарём учебника (с. 266). Трактовку понятия *супрематизм*, данную в учебнике, можно расширить, отметив, что в этом фарфоре доминировало «бесконечное белое» пространство фарфора, в котором в абстрактной графике геометрии зашифрованы динамизм и драматизм революционной эпохи.

На уроке 29 начинается знакомство с творчеством выдающегося художника той эпохи, родоначальника супрематизма — К. Малевича. Здесь можно остановиться на главных этапах его творчества, непосредственно связанных с изучаемой темой.

**Заметки об искусстве:** Казимир Северинович Малевич (1878—1935).



Русский художник, теоретик искусства и философ родился в Киеве 11 (23) февраля 1878 г. в семье выходцев из Польши, учился в Киевской рисовальной школе Н. И. Мурашко; приехав в 1905 г. в Москву, занимался в студии Ф. И. Рерберга, прошёл путь практически через все стили того времени — от живописи в духе передвижников к импрессионизму и мистическому символизму, а затем к постимпрессионистическому примитиву.

Своими работами первой половины 1910-х гг., задорно-новаторскими, полуабстрактными, в которых определился стиль кубофутуризма, соединивший кубистическую пластику форм с футуристической динамикой, он противопоставлял себя академическим художественным стереотипам («Точильщик», 1912; «Лесоруб», 1912—1913). Важное значение в эти годы имели у Малевича метод «заумного реализма», поэтика абсурда, алогичного гротеска («Англичанин в Москве», 1914; «Авиатор», 1914). После начала войны исполнил цикл патриотических агитлисток (с текстами В. В. Маяковского) для издательства «Современный лубок».

Ключевой смысл для мастера имела работа над оформлением оперы «Победа над Солнцем»; из работы о крушении старого и рождении нового миров возник замысел знаменитого «Чёрного квадрата», впервые показанного на выставке «0, 10». Мотив всесильного художника-строителя, начинающего с нуля, доминирует и в супрематизме — новом методе, призванном, по замыслу Малевича, увенчать собой все предыдущие течения авангарда. Теорию иллюстрирует большой цикл беспредметно-геометрических композиций, который завершается в 1918 г. «белым» супрематизмом, где краски и формы, парящие в космической пустоте, сведены к минимуму, почти к абсолютной белизне. Изобретённому направлению — регулярным геометрическим фигурам, написанным чистыми локальными цветами и погружённым в некую «белую бездну», где господствовали законы динамики и статики, — К. С. Малевич дал наименование «супрематизм». Сочинённый им термин восходил к латинскому корню «супрем», образовавшему в родном языке художника, польском, слово «супрематия», что в переводе означало «превосходство», «главенство», «доминирование». На первом этапе существования новой художественной системы Малевич этим словом стремился зафиксировать главенство, доминирование цвета надо всеми остальными компонентами живописи. «Самое главное в супрематизме — два основания — энергия чёрного и белого, служащие раскрытию формы действия», — писал художник.

С 1923 г. К. С. Малевич возглавил Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК), выдвинув идеи, радикально обновившие современный дизайн и архитектуру (объёмный, трёхмерный супрематизм, воплощённый в бытовых вещах (изделиях из фарфора) и строительных моделях, так называемых архитектонках). (Подробнее см.: Андреева Е. Казимир Малевич. «Чёрный квадрат» / Е. Андреева. — СПб., 2010; В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 1920—1950 х гг. — [Б.м.], 2000; Казимир Малевич в Русском музее. — [Б.м.], 2000; Шатских А. С. Казимир Малевич и общество

«Супремус»/ А. С. Шатских. — М., 2009; Хан-Магомедов С. О. Казимир Малевич / С. О. Хан-Магомедов. — М., 2009; Art-каталог: энциклопедия живописи и графики — <http://www.art-catalog.ru> (дата обращения 04.03.2013) и др.)

На уроке 29 следует остановиться на анализе супрематических форм и росписи фарфора. Представленные в учебнике фотоизображения изделий из фарфора (с. 206—207) достаточно хорошо отражают своеобразие и оригинальность привычных сосудов в супрематическом прочтении, а вопросы учебника (с. 206) помогают акцентировать внимание учащихся на их необычности.

**Диалог об искусстве** и обсуждаемые вопросы нацелены на раскрытие сущности творческой концепции супрематистов, обоснование значения слова «архитектоны» применительно к фарфору, а также побуждают восьмиклассников высказать свои суждения по поводу искусства супрематического фарфора.

В качестве **творческого задания** учащимся предлагается разработать эскиз росписи изделия из фарфора в стиле агитационного фарфора на современную тематику. Кроме того, для любознательных рубрика «Советы мастера» рекомендует провести конструкторский эксперимент и на основе комбинаций геометрических форм (куб, сфера, конус и т. д.) из картона создать собственную конструкцию сосуда по мотивам супрематического. Такое задание требует, конечно, дополнительного времени, поэтому целесообразно предложить учащимся выполнить его самостоятельно дома. Кроме того, предложите учащимся, которые выбрали для себя супрематическую линию в фарфоре, подготовить дома презентацию произведений К. С. Малевича и его единомышленников с краткими комментариями об их творчестве.

Рубрика «До начала творческой работы» раскрывает основные этапы выполнения задания. Обратите внимание учащихся на то, что, приступая к работе, важно определить, в каком виде агитационного фарфора будет выполнена роспись: в «красном» или «белом» (супрематическом). Для первого вида росписи примерами могут служить изображения в учебнике (с. 204—205) и учебные рисунки (с. 209). Ещё раз проанализируйте с восьмиклассниками тематику, композицию и колорит этих произведений. Рассмотрите с ними, какое место занимают текст, орнамент, каков характер этих элементов (советская атрибутика — серп, молот, звёзды; растительные мотивы — цветы, колосья, переплетённые лентами); как располагается текст на поверхности фарфорового изделия (по окружности по бортикам, в центре тарелки); текст может присутствовать, а может его и не быть; какова цветовая гамма рос-

писей (многоцветная, сдержанная, контрастная, имеется ли окантовка, какие цвета наиболее характерны для неё и т. д.).

Примеры супрематических росписей можно рассмотреть на с. 206—207 учебника. Уточните с учащимися характер росписей — геометричность элементов, преобладание в композиции чередования разных по масштабам и цвету (часто чёрных, красных и оттенков серого) элементов, расположенных преимущественно в центре.

От выбора вида росписи будет зависеть и сюжет, и колорит самостоятельной росписи.

На уроке 30 продолжается знакомство учащихся с творчеством супрематистов. Дополнительные справочные материалы и презентации, подготовленные учениками дома, помогут выстроить целостную картину развития этого уникального явления в отечественной культуре. Возможно, дополнительные сведения о К. С. Малевиче и его единомышленниках будут уместны в диалоге об искусстве.

*Заметки об искусстве:* К. С. Малевич и его единомышленники — супрематисты. В 1915 г. К. С. Малевич сделал «первый шаг чистого творчества в искусстве», закрасив холст чёрной краской и объявив квадрат «лицом» нового искусства. Радикальность этого живописного приёма была усилена дерзким жестом художника, поместившего чёрный холст в красный угол — традиционное место иконы в русском доме. Таким образом, от иконы заимствовался её культовый статус, а на роль демиурга претендовал сам художник. А. Н. Бенуа, лидер движения «Мир искусства», полярного доктринам Малевича, усмотрел в этом горделивом святотатстве признаки духовного апокалипсиса. Квадрат, по мнению А. Н. Бенуа, был знаком духовного обнищания и американизации русского общества. С тех пор было много критики и проклятий, славословий и восторгов, адресованных футуристам и в первую очередь именно Малевичу и его квадрату. И хоть эпоха супрематизма (от слова *Supremus* — высший) длилась около двух десятилетий, резонанс в общественном сознании оказался весьма продолжительным. И безусловно, большое влияние оказали идеи супрематизма на художников росписи по фарфору и скульпторов малых форм.

Ученик К. С. Малевича Н. М. Суетин, воплощавший супрематические идеи в фарфоре, подписывал свои работы дополнительным словом «супрематизм» и ставил рядом чёрный квадрат. «Квадрат — это явление русского искусства, которое окажется мировым событием, как оно оказалось для меня», — писал он.

В конце 1922 г. К. С. Малевич, Н. М. Суетин и И. Г. Чашник были зачислены художниками на ГФЗ в Петрограде. Приход супрематистов стал событием для ГФЗ. Отринув старую культуру, реформаторы искусства создали новую пластику вещей. 1923 год стал этапным для нового фарфора — им датированы почти все программные вещи супрематистов в фарфоре. К. С. Малевич вместе с товарищами создал

эскизы форм и росписи для завода, его работы получили особый расценочный номер — 660. Самое интересное то, что его имя не числится в записях и бухгалтерии завода, хотя он, безусловно, сделал много для него.

Одним из самых больших его проектов была лаборатория форм. В 1923 г. К. С. Малевич предложил Н. Н. Пунину организовать специальное отделение при заводе, занимавшееся поиском новых форм. Созданные К. С. Малевичем и его учениками позже в этой лаборатории предметы во многом предсказали пути развития архитектуры будущего. Очень смело действовал Малевич в новой области прикладного творчества. Он разложил подчинённую функциональности и узнаваемую предметную форму на первоэлементы.

Малевич не занимался сам компоновкой рисунков на объёмных формах, но его рисунки переводили на бельё его ученики, поэтому сохранилось множество работ Малевича на фарфоре, выполненных его товарищами — Н. М. Суетиным, И. Г. Чашником и другими. Н. М. Суетин и И. Г. Чашник сами осваивали пространство объёмных форм, в том числе они расписывали формы учителя — те же самые «получашки» были много раз расписаны ими. Н. М. Суетин, кроме этого, и сам создавал интереснейшие работы в сфере формотворчества. В 1923 г. он исполнил два варианта чернильницы: из блоков в кубическом стиле и из супрематических планитов — динамических сооружений из длинных прямоугольников трёх основных цветов — красного, чёрного и белого, которыми он обычно расписывал фарфор. Работы И. Чашника отличаются масштабностью рисунка, лаконичной выразительностью массивных супрематических модулей.

Немного другой супрематизм у Н. Ф. Лапшина. Художественное образование он получил в училище А. Штиглица, там же и преподавал, а позже, под влиянием идей мастеров европейского ар-деко, стал работать в жанре прикладного европейского супрематизма. Очевидно, поэтому его работы очень ценились и довольно много копировались. Его композиции выполнены в основном в чёрно-розовых тонах, мотивы фрагментарны — срезаются краями предметных форм. Лапшин работал на заводе в 1921—1923 гг., а позже, в 1932 г. стал его художественным консультантом.

Активная работа супрематистов на заводе продолжалась не более года. Спустя два года газеты сообщили, что «недолгое время на заводе работали супрематисты: Н. М. Суетин, И. Г. Чашник и др., оставившие ряд оригинальных вещей, таких, как чернильница с линейчатым орнаментом, кофейники, украшенные геометрическими фигурами, чашки со странными, как бы чернильными пятнами, наконец, рассечённая, неудобная для питья чашка и странный чайник, напоминающий паровоз». (Филатов В. В. Советский фарфор/ В. В. Филатов. — М., 1926.)

В коммерческом плане работы супрематистов тоже были очень популярны. После увольнения И. Г. Чашника, Н. М. Суетина и других их работы многократно копировались и переписывались другими художниками. В 1929 г. художник и негласный летописец завода Е. Я. Данько печально констатировала: «Ни одна продукция завода не пользуется

такой высокой оценкой у нас и на Западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную только, а и эстетическую ценность, как супрематическая посуда, хотя сами супрематисты давно отставлены от работы и завод только повторяет их старые образцы». Даже сегодня на Фарфоровом заводе им. Ломоносова продолжают копировать образцы середины 1920-х гг.

Власти относятся к деятельности К. С. Малевича всё с большим подозрением (его дважды, в 1927 и 1930 гг., арестовывают). К концу жизни он попадает в обстановку социальной изоляции.

Самобытная школа Малевича, образовавшаяся из его витебских и ленинградских учеников, уходит либо в прикладной дизайн, либо в подполье — «неофициальное» искусство. Опасаясь за судьбу своего наследия, в 1927 г., во время заграничной командировки, мастер оставил значительную часть своих картин и архива в Берлине (позднее они легли в основу фонда К. С. Малевича в Амстердамском городском музее).

Умер К. С. Малевич в Ленинграде 15 мая 1935 г. Надгробным памятником художнику стал белый куб с чёрным квадратом. (Подробнее см.: Шатских А. С. Казимир Малевич и общество «Супремус» / А. С. Шатских. — М., 2009; Хан-Магомедов С. О. Казимир Малевич / С. О. Хан-Магомедов. — М., 2009; Самецкая Э. Советский агитационный фарфор / Э. Самецкая. — М., 2004; Самецкая Э. Советский фарфор 1920—1930-х годов в частных собраниях Санкт-Петербурга / Э. Самецкая. — М., 2005; Шатских А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922 / А. С. Шатских — М., 2001; В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 1920—1950-х гг. — [Б. м.], 2000; <http://www.ikleiner.ru/lib/painter/painter-0047.shtml> (дата обращения 09.03.2013).)

**Творческое задание** урока 30 продолжает тему, начатую на предыдущем уроке. По разработанному эскизу учащиеся выполняют роспись изделия в стиле агитационного фарфора 1920-х гг.

В качестве изделия можно предложить одноразовые сосуды из картона (стаканы, чашки, тарелки, кувшины и т. д.) или же формы, сконструированные самостоятельно на основе сочетания геометрических форм (с использованием картонных упаковок). Выбор вида и содержания росписи учащимися уже сделан, однако ещё возможны уточнения и поправки, смена характера росписи. Следует подумать, на каком фоне будет выполняться роспись (на белом или цветном), какие цветовые пятна войдут в изображение и т. д.

В конце урока 30 подводятся итоги, учащиеся высказывают впечатления о том, что узнали, о своей творческой работе, о работе одноклассников, суждения об одном из уникальных явлений не только отечественной, но и мировой художественной культуры.

## 31—32. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АФИША: ОТ МОДЕРНА К АВАНГАРДУ

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности в жизни человека и общества. Искусство и мировоззрение. Основные художественные стили и направления в искусстве. Великие мастера русского и европейского искусства. Специфика художественного изображения. Средства художественной выразительности. Портрет, пейзаж, натюрморт. Роль и значение изобразительного искусства в синтетических видах творчества.

**Завершение работы по теме.** На уроках 31—32 учащиеся продолжают знакомиться с искусством прикладной графики. В 5—7 классах они получили представление об особенностях создания поздравительной открытки, объявления, плаката, а теперь им предстоит узнать о своеобразии художественной афиши, о современной рекламной продукции, о том, как спроектировать и выполнить в материале рекламный комплект для школьной арт-галереи в стиле рекламы начала XX в.

Цель занятий по этой теме — углубление представлений учащихся об искусстве прикладной графики, о взаимосвязанности, интеграции явлений в искусстве, а также о том, как осуществляется диалог культур между явлениями искусства. Педагог помогает восьмиклассникам понять, что художественная афиша гармонично соединяет в себе разные виды искусства — декоративно-прикладное искусство, графику, а также проследить за тем, как появлялись различные стили и направления в искусстве художественной афиши. Учащиеся на конкретных примерах афиш разного времени узнают об истории развития искусства афиши — прообраза современной рекламы, которая постепенно стала выразителем духа времени, стиля и социально-культурных ценностей человека.

На уроке 31 учащиеся погружаются в мир искусства прикладной графики, а именно плаката, художественной афиши, в развитии которых можно условно выделить три направления: неорусский стиль, стиль модерн, коммерческая реклама. Следует познакомить учащихся с особенностями стилистики этих направлений прикладной графики, определить сходство и различия.

При **восприятии** представленных в учебнике плакатов зарубежных и отечественных художников важно активизировать интерес современных школьников к искусству, которое может поначалу показаться им ироничным, устаревшим. Необходимо помочь им понять, что отражают художники в плакате и как это искусство влияет на культурный мир человека.

В ходе диалога об искусстве предложите учащимся, используя текст учебника (с. 210), порассуждать о том, что побуждало и продолжает побуждать художников обращаться к созданию плаката и художественной афиши, плакаты каких разновидностей им знакомы и с какой целью на плакатах и афишах изображались чаще всего важные, общественно значимые явления культурной жизни страны, региона, города. Совместное обсуждение может быть дополнено справочными сведениями.

*Заметки искусствоведа:* искусство плаката. Известно, что первые плакаты были небольшие (примерно 20—25 см), естественно, чёрно-белые, поскольку цветная печать появилась столетия спустя, и совершенно иные по своей стилистике: это многофигурные сложные композиции, в них нужно всматриваться, угадывать смысл. Считается, что первый в истории рекламный плакат напечатал книготорговец Батдольд в 1482 г. для рекламы нового издания «Геометрии» Евклида. До наших дней дошёл плакат 1491 г., который предлагал публике рыцарский роман «Прекрасная Мелузина».

Новая жизнь плаката, в том числе рекламного, началась в XIX в. как результат эволюции шрифтовых театральных афиш и объявлений. До второй половины XIX в. плакатом называли иногда крупные гравюры, выполнявшие агитационную роль (например, «летучие листки» периода Крестьянской войны и Реформации в Германии (XVI в.) (их также относят к жанру лубка).

В Западной Европе во второй половине XIX в. на плакатах в основном использовалось большое количество орнаментально-декоративных композиций (стиль модерн), за исключением работ французского художника А. Тулуз-Лотрека. Рост популярности плаката связан с активизацией общественно-политической и культурной жизни (развитие зрелищных учреждений, увеличение количества промышленных и художественных выставок), с проведением митингов и манифестаций. Тогда плакаты создавались вручную или методом литографии. Производство плаката начиналось с гравировки штампа на дереве или меди, после чего делался оттиск на бумаге. Позднее был открыт метод хромолитографии (это сделали одновременно француз Г. Энгельман и русский художник К. Я. Тромонин в 1832 г.). Этот метод основан на том, что многоцветное изображение разбивается на отдельные составляющие его цвета, для каждого цвета изготавливается своя литографическая форма и они последовательно пропечатываются на одном листе, накладываясь друг на друга и создавая нужную цветовую гамму. Для получения цветного изображения К. Я. Тромонину требовалось сделать на одном листе от 6 до 12 оттисков, в зависимости от сложности цветов оригинала.

К особенностям жанра можно отнести следующее: плакат должен быть виден на расстоянии, понятен и должен хорошо восприниматься зрителем, на ходу бросаться в глаза. С этой целью художники используют целый ряд особых плакатных приёмов: обобщённые образы, яркие краски, простые композиции, очевидные сюжеты. В плакате

часто используется художественная метафора, разномасштабные фигуры, изображение событий, происходящих в разное время и в разных местах, контурное или силуэтное изображение предметов. Для текста важным является шрифт, расположение, цвет. В плакате может также фотография сочетаться с рисунком и с живописью. (Подробнее см.: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%CF%EБ%Е0%EA%Е0%F2> (дата обращения 10.03.2013); [http://www.rsu.edu.ru/files/e-learning/History\\_of\\_Art/Artists/Art\\_16\\_3r.html](http://www.rsu.edu.ru/files/e-learning/History_of_Art/Artists/Art_16_3r.html) (дата обращения 10.03.2013); <http://newideology.ru/teoriya-i-praktika-pr/zakony-kreativa/ideologicheskoe-oruzhie-vizualnaya-ritorika-plakata/> (дата обращения 10.03.2013); [http://www.plakat.ru/info/p\\_r17.htm](http://www.plakat.ru/info/p_r17.htm) (дата обращения 13.03.2013).)

Предложите восьмиклассникам рассмотреть в учебнике плакаты и афиши русских художников XIX в. (с. 210—215). В ходе обсуждения внимание учащихся переключается с неорусского стиля в плакате на стиль модерн. Учащимся предлагается вспомнить материалы урока 25 и самим найти в учебнике (с. 211—213) изображения плакатов, выполненных в этих стилях, обосновать свой выбор, назвать главные отличительные признаки стиля, отражённые в этих плакатах и наиболее понравившиеся им, и обосновать своё мнение. Диалог об искусстве может обогатить работа со словарём (с. 260), а также дополнительные справочные сведения.

**Заметки искусствоведа:** неорусский стиль — наиболее модный художественный стиль последней трети XIX в. Его яркими представителями были И. Я. Билибин, В. М. Васнецов, И. Петров-Ропет. На первый взгляд стиль этот продолжал традиции русского народного искусства, особенно таких произведений, где встречаются персонажи русского фольклора (богатыри, Жар-птицы, царевичи и царевны на Серых Волках): воспроизводил ткани боярских шуб, фольклорно достоверные вышивки, архивно точно подражал шрифтам русских летописей и постройкам «под терема» среди шедевров неорусской архитектуры. Но в основе этого стиля лежала не народная эстетика, а проявление определённых течений русской мысли последней трети XIX в. После отмены крепостного права внимание образованной части общества сосредоточилось на проблеме национального самосознания и самоопределения. Усилился интерес к историческому пути русского народа, к его корням, историческое и фольклорное стало цениться и даже вошло в моду. Пример этого подавал, в частности, Александр III, который всячески подчёркивал, что он русский человек: носил окладистую бороду, ходил на медведя с рогатиной, гнул пальцами медные пятики. Именно при нём использование фольклорных мотивов, приёмов народного искусства в архитектуре, скульптуре, живописи, графике воспринималось как исполнение долга перед Отечеством, как социальный заказ.

Свою родословную фольклорная тематика в прикладной графике во многом ведёт от «гусяря русской живописи» В. М. Васнецова (1848—1926). Помимо серьёзных живописных вещей, он работал



в таком жанре, как графика меню. Связанные со знаменательными датами (венчание на царство, юбилей царского дома, учреждение орденов и т. д.), они были большого формата и хорошо оформлены. И. Я. Билибин (1876—1942), создатель стилизаторского направления в оформлении русских сказок, названного его именем (особенные графические приёмы, почерпнутые из русского лубка, современного ему французского и японского искусства), работал также и в рекламе. Яркий пример — его плакат для пиво-медоваренного завода «Новая Бавария». Прямое следование неорусскому стилю характерно для многих плакатов, авторы которых неизвестны. Эти плакаты рекламировали парфюмерные товары Брокара, швейные машины Зингера и пр.

Если В. М. Васнецов, И. Я. Билибин создавали художественные произведения, осмысленно соотнося традиционалистские мотивы и темы с объектом презентации, то в рядовой рекламе по русским мотивам часто господствовал китч, хотя и в достойном полиграфическом исполнении. Имелись и, так сказать, промежуточные случаи, когда изобразительная часть была решена в рамках неорусского стиля и на хорошем уровне, но вот выбор сюжета был зачастую неуместен. Например, оформление перечня блюд из меню работы В. М. Васнецова. (Подробнее см.: <http://www.ielastic.ru/design/neorusskii-stil> (дата обращения 12.03.2013); Аникст М. Русский графический дизайн. 1880—1917 / М. Аникст, Н. Бабурина, Е. Черневич. — М., 1997; Лисовский В. Национальный стиль в архитектуре России / В. Лисовский. — М., 2000. — С. 281.)

**Заметки искусствоведа:** русский модерн. По убеждению многих, поиски особого, русского пути к концу XIX в. изжили себя, необходимой стала модернизация на иных, европейских основаниях. В России стиль модерн стал особо популярен в начале XX в. Он был заимствован из Западной Европы, но актуальность его увеличивалась чисто внутренним обстоятельством — необходимостью преодоления моды на традиционализм.

В основе русского модерна лежал уже не принцип стилизаторства, а принцип стилизации. Художник-стилист стремится не к воспроизведению деталей, а к передаче обобщённого образа. Цветок в стиле модерн почти ничем не похож на реальный цветок, но он необыкновенно изящен. Изломанные образы модерна напоминают своей схематичностью русские лубки, только выполненные на иных эстетических принципах.

Русский модерн был весьма своеобразным явлением по сравнению с зарубежными аналогами, в частности, в выборе тем. Модерн в русской живописи соотносят с именами М. А. Врубеля, В. Э. Борисова-Мусатова, Н. К. Рериха, Л. С. Бакста, А. Я. Головина. В стиле модерн писал свои ранние работы даже В. В. Кандинский. Сегодня интерес к модерну возвращается. Видимо, привнесение красоты в повседневную жизнь вновь актуально у современных россиян. (Подробнее см.: Савельева О. О. Коммерция в стиле модерн — <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/MEN/PUBL/PUBL>. (дата обращения 13.03.2013); Бабурина Н. И. Русский плакат. Вторая половина XIX — начало XX века /

Н. И. Бабурина. — Л., 1988; Русский плакат. XX в. Шедевры / сост. А. Е. Снопков, П. А. Снопков, А. Ф. Шклярук; авт. текста С. Н. Артамонова. — М., 2000; Русский зрелищный плакат / сост. А. Е. Снопков, П. А. Снопков, А. Ф. Шклярук; авт. текста А. Ф. Шклярук. — М., 2001; Русский рекламный плакат / сост. А. Е. Снопков, П. А. Снопков, А. Ф. Шклярук; авт. текста Н. И. Бабурина. — М., 2001.)

В процессе **диалога об искусстве** используйте вопросы из учебника (с. 211—212). Обсуждая своеобразие плакатов и афиш русских художников, обратите внимание учащихся на то, что их работы отражают художественную культуру конкретного времени, стиль.

Переходя к выполнению **творческого задания** на этом уроке, важно подчеркнуть, что современные дизайнеры в сфере рекламы и рекламные агентства занимаются разработкой различных видов рекламной продукции, зачастую творчески осваивая стилистику агитационного плаката, художественной афиши, стилевые элементы эпохи начала XX в. Учащимся необходимо напомнить, что созданию любого произведения предшествует кропотливая подготовительная работа: наблюдение, поиск подходящего материала, наброски и зарисовки, работа над композицией, выполнение её в задуманной технике. Именно такая работа и предстоит учащимся на уроке 31 — сбор подготовительного материала для проектирования и выполнения комплекта рекламной продукции из 2—3 элементов (афиши и пригласительного билета для открытия школьной арт-галереи в стилистике рекламы начала XX в. — модерн, супрематизм или конструктивизм), проектирование афиши в материале они будут выполнять на уроке 32.

Прежде чем вы предложите учащимся вновь обратиться к рубрикам учебника «До начала творческой работы» и «Советы мастера» (с. 217—219), поговорите с ними о том, какие изображения, символы, логотипы возможно включить в свои проекты, и рассмотрите имеющиеся фото- или видеоматериалы с изображением аналогичной рекламной продукции.

В конце урока 31 рассмотрите предложенные изображения, обсудите и отметьте их достоинства, обратите внимание на недостатки, которые следует исправить. Порекommendуйте учащимся в свободное время поискать примеры рекламной продукции в своём родном городе, регионе, подумать над композицией элементов разрабатываемого проекта, который они будут выполнять на уроке 32.

На уроке 32 продолжается начатый разговор об искусстве коммерческой рекламы и рекламной продукции. В ходе беседы учащиеся вспоминают содержание предыдущего урока, отмечают, что наиболее ярко рекламная графика в России, как и в странах Западной Европы, проявила себя

именно в области плаката и других прикладных форм: в упаковке, этикетках, фирменных знаках и пр. В 20-е гг. XX в. художники России внесли свой вклад в развитие этого вида искусства. Аршинные многоцветные полотнища рекламы и рекламные объявления стали одним из заметных элементов городской среды. В ходу была поговорка «Реклама — двигатель торговли». Было очень много вывесок, броских плакатов, светящихся названий. Рекламные объявления висели в вагонах трамваев, ими обвешивали вагоны конок, облепляли специальные вращающиеся киоски на углах улиц. Рекламировалось всё: лекарства, новые ткани, кафешантаны, цирковые и театральные представления.

В учебнике (с. 214—215) этот период развития изобразительного искусства представлен работами художников стилей конструктивизма и супрематизма. С этими стилями учащиеся знакомились на уроках, посвящённых агитационному фарфору. На уроке 32 следует вспомнить родоначальника супрематизма — К. С. Малевича, особенности его супрематических конструкций и стилистики изображений. Предложите учащимся среди рекламных афиш и плакатов учебника (с. 214—215) найти такие, которые можно отнести к супрематическим и конструктивистским.

XX век внёс свой вклад в развитие этого вида искусства. Современные дизайнеры в сфере рекламы используют художественные стили начала XX в., в том числе авангардные. Современная рекламная продукция — это плакаты, афиши, вывески, листовки, буклеты, конверты, визитные карточки, пригласительные билеты, календари, блокноты, ручки, значки, магниты, флажки, пакеты и многое другое.

*Заметки искусствоведа:* Родченко Александр Михайлович (1891—1956). Русский художественный конструктор, график, мастер фотоискусства, А. М. Родченко учился в Казанской художественной школе, затем поступил в московское Строгановское училище. В 1916 г. обосновался в Москве. Сперва свои авангардные поиски Родченко развивал в русле станковой живописи и графики. Испытав этапное воздействие супрематизма К. С. Малевича, он придавал своим абстрактно-геометрическим произведениям ещё более минималистский, чем у Малевича, характер: с 1915 г. Родченко создавал их, словно чертежи, с помощью циркуля. Затем в 1918—1921 гг. он перешёл к трёхмерным пространственным формам — ажурным подвесным композициям, известным по старым фото и современным реконструкциям. Здесь были заложены основы конструктивизма — стиля, призванного инженерно смоделировать мир будущего.

А. М. Родченко был одним из ярких сторонников конструктивизма — одного из наиболее популярных в 20-е гг. XX в. в советском искусстве направлений. Он, как и его единомышленники, осмыслил целесообразные, логичные конструкции новой техники, возможности

таких материалов, как стекло, дерево, металл, и пытался «конструировать» окружающую среду. Буржуазия, как считалось, стремилась к роскоши, а конструктивисты внедряли в быт простые, демократичные, максимально утилитарные вещи, которые даже своей формой должны были воплощать идею демократии и равенства.

Он был великим преобразователем реальности и великим мечтателем. Вот как представлялось ему будущее творчество: «Будут не нужны ни холсты, ни краски, и будущее творчество, быть может, осуществится при помощи того же радия: какими-то невидимыми способами художник будет выделять на стенах свои творения без красок, кистей, холстов. Они будут гореть необычайными, ещё неизвестными цветами». (Подробнее см.: Богданов П. С. Плакат — <http://www.ikleiner.ru/lib/painter/painter-0079.shtml> (дата обращения 14.03.2013); Шклярук А. Ф. Конструктивизм в советском плакате / А. Ф. Шклярук // Золотая коллекция. — М., 2004—2010.)

В диалоге об искусстве используйте вопросы учебника (с. 214—215), предложите восьмиклассникам подумать над тем, есть ли сходство между современной рекламой, плакатами, афишами и произведениями того времени, если есть, назвать то, в чём оно состоит. Важно также определить, заметны ли в современной графике влияния неорусского стиля, модерна, супрематизма, конструктивизма. Предложите привести примеры, встречающиеся на улицах родного города (посёлка), или из Интернета.

Прежде чем перейти к обсуждению особенностей выполнения самостоятельной творческой работы, вновь обратите внимание учащихся на образцы рекламной продукции, представленные в учебнике (с. 217—219).

В рубриках учебника «До начала творческой работы» и «Советы мастера» (с. 217—218) восьмиклассники найдут достаточно подробные рекомендации по выполнению комплекта рекламной продукции. Обратите их внимание на понятие *рекламная продукция*, которое подразумевает комплект материалов, созданных с целью привлечения внимания потенциальных клиентов к определённому событию, сохранения в их памяти названия и логотипа компании, приглашения в компанию новых клиентов. Такие комплекты материалов, как правило, раздаются в форме подарков, сувениров и бесплатных рекламных образцов заинтересованным группам и участникам мероприятий, позволяя компании порадовать потенциального клиента и в то же время возложить на него часть работы по рекламе.

Рекламную продукцию можно встретить во многих местах: на конференциях, торговых ярмарках и выставках. Рекламной продукцией может быть такая простая вещь, как шариковая ручка с напечатанными на её поверхности названием определённой компании, номерами телефонов и логотипом.

Вспомните с учащимися характерные особенности искусства плаката, афиши, материалы и технику исполнения. Обратите их внимание на то, что по характеру размещённого художественного материала плакаты могут быть изобразительными, содержащими рисунок, фотографию, монтаж или какое-либо специальное изображение без текста или с небольшим пояснительным текстом, или шрифтовыми, содержащими только текст. Задача учителя при выполнении творческой работы — настроить учащихся на эстетическое восприятие образцов искусства прикладной графики (плакат, афиша, пригласительный билет).

В конце урока устройте экспресс-выставку разнообразных по технике исполнения афиш, пригласительных билетов в школьную арт-галерею (на выставку творческих работ учащихся школы). Рассмотрите рисунки, выполненные для этой выставки, отметьте достоинства созданной восьмиклассниками рекламной продукции и вместе порадитесь результатам. Подведите итоги изучения темы на этих уроках, поделитесь впечатлениями от того, что узнали, чему научились.

## **ТЕМА 8. ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ. МУЗЕЙНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО В ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ (УРОКИ 33–34)**

Уроки 33–34 посвящены творчеству выдающихся отечественных художников, в произведениях которых отразились самые яркие и характерные события и признаки советской эпохи, связанные с утверждением социалистического реализма. На основе сравнения и сопоставления идейно-образного содержания и художественных средств выразительности этих произведений учащиеся выявляют и анализируют специфику изобразительного искусства 30–70-х гг. XX в.

Продолжается знакомство восьмиклассников с экспозициями музеев мира и России (Британский музей (Лондон), Музей С. Гуггенхайма (Нью-Йорк); Политехнический музей (Москва), Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (Москва), а также школьных музеев (Музей «Память» (Красноярск); Музей истории школы (Невьянск); Музей природы и человека (Ханты-Мансийский автономный округ), Музей «Русская изба» (Видное. Московская область).

### *Ожидаемые результаты*

**Личностные** — воспитание уважения к Отечеству, прошлому и настоящему многонационального народа России; знание истории, основ культурного наследия народов России и человечества в про-

цессе познания художественной культуры XX в.; формирование целостного мировоззрения, учитывающего культурное многообразие современного мира; развитие морального сознания и компетентности в решении моральных проблем, осознанного и ответственного отношения к собственным действиям; формирование коммуникативной компетентности в общении и сотрудничестве в процессе учебно-исследовательской, творческой деятельности; развитие эстетического сознания через освоение искусства соцреализма в художественном наследии народов России, творческой деятельности эстетического характера.

**Метапредметные** — умение создавать обобщения, устанавливать аналогии, классифицировать, самостоятельно устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение и делать выводы; умение организовывать учебное сотрудничество и совместную деятельность с учителем и сверстниками; формирование и развитие компетентности в области использования информационно-коммуникационных технологий.

**Предметные** — формирование основ художественной культуры обучающихся как особого способа познания жизни и средства организации общения; освоение художественной культуры во всём многообразии её видов, жанров и стилей как материального выражения духовных ценностей; воспитание уважения к истории культуры своего Отечества; развитие потребности в общении с произведениями искусства, освоение практических умений и навыков восприятия, интерпретации и оценки произведений искусства; формирование активного отношения к традициям художественной культуры как смысловой, эстетической и личностно значимой ценности.

### 33. СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО. СОЦРЕАЛИЗМ

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности в жизни человека и общества. Искусство и мировоззрение. Основные художественные стили и направления в искусстве. Великие мастера русского и европейского искусства. Специфика художественного изображения. Средства художественной выразительности. Портрет, пейзаж, натюрморт. Роль и значение изобразительного искусства в синтетических видах творчества. Социалистический реализм, соцреализм — основной художественный метод искусства Советского Союза начиная с 1930-х гг., тесно связанный с идеологией и пропагандой.

Художественно-эстетическое значение исторических памятников. Художественный диалог культур. Крупнейшие художественные музеи мира. Взаимоотношения между народами, людьми разных поколений в жизни и искусстве.

**Начало работы по теме.** Урок 33 начинается с беседы по материалам предыдущих уроков, касающихся искусства начала XX в. Учащимся предлагается ответить на вопросы

учебника (с. 221), чтобы затем перейти к новому этапу в художественной жизни России 20—30-х гг. XX в. — эпохе соцреализма.

Работу с текстом учебника и представленными в нём произведениями художников 20—30-х гг. XX в. (с. 221) можно дополнить слайд-фильмом или презентацией, специально подготовленной к этому уроку. К подготовке презентаций желательнее привлекать учащихся. В ходе совместного обсуждения особое внимание обращаем на причины возникновения нового художественного метода — соцреализма, получившего развитие в 30-е гг. XX в., на его содержание, ведущие принципы...

**Заметки искусствоведа:** соцреализм. Соцреализм (от лат. *socialis* — общественный и см. *реализм*) — официальное направление искусства в СССР в 1934—1991 гг. Впервые термин появился после Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», означавшего фактическое вытеснение отдельных художественных направлений, течений, стилей, объединений и групп. В 30-е гг. XX в. социалистический реализм утвердился как основополагающий творческий метод советского многонационального искусства. Главным идеологом этого метода стал М. Горький, который на Первом съезде писателей СССР в 1934 г. раскрыл его цели: «Непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле». Социальный реализм был основан на прославлении революционной борьбы народа и его вождей, советского образа жизни, трудового энтузиазма. После окончания Второй мировой войны соцреализм обрёл международное значение. Направление соцреализма затронуло не только СССР и страны социалистического лагеря, но и Великобританию, Германию, Польшу, Францию и другие страны Западной Европы, т. е. это направление стало поистине интернациональным. Строгие требования определяли содержание и форму произведений, круг тем. Между тем многим талантливым художникам удалось в эту жёсткую эпоху создать значительные произведения, вошедшие в сокровищницу мирового искусства. Среди выдающихся деятелей искусства того времени были такие писатели, как Дж. Рид, М. Горький, В. В. Маяковский, М. А. Шолохов, а также театральные режиссёры К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд, композиторы С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, художники Б. В. Иогансон, А. А. Дейнека, Б. И. Пророков, П. Д. Корин, Р. Гуттузо, скульпторы С. Т. Конёнков, В. И. Мухина, драматурги Б. Брехт, В. В. Вишневский и многие другие. Социалистический реализм при всей его идеологической зависимости выбрал в себя всё лучшее, выработанное историей искусства: классические традиции Античности, эпохи Возрождения, французского Просвещения и русского просветительства XVIII в., критического реализма XIX в. (Подробнее см.: [http://moikompas.ru/compas/socialisticheskiy\\_realizm](http://moikompas.ru/compas/socialisticheskiy_realizm) (дата обращения 28.03.2013); История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. — М., 1979; Ванслов В. В. О реализме социа-

листической эпохи / В. В. Ванслов. — М., 1982; Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа / С. В. Иванов. — СПб., 2007.)

Изучение материалов на уроке возможно в форме дискуссий.

**Темы для дискуссий:**

- Искусство соцреализма в лучших гуманистических традициях прошлого.
- Художники соцреализма. Образ простого человека (человек в труде, на фронте и в тылу, в спортивных состязаниях, в семье).
- Уникальность и ценность искусства соцреализма в его реалистической правде.
- Социалистический реализм — новая форма пропаганды идей коммунизма, дружбы народов СССР, идей классовой борьбы.

**Заметки искусствоведа:** Г. М. Коржев (1925—2012) — представитель «сурового стиля», возникшего на рубеже 1950—1960 гг. Художник тяготеет к драматическим, порой трагедийным образам, к мощной, выразительной живописи. Обычно его герои — сильные и мужественные люди с чувством собственного достоинства. Сострадание человеку, внутренняя готовность к раскрытию содержания, глубоко затрагивающего жизнь современников, определили существенные черты и особенности неповторимого стиля мастера.

Показывая прошлое и настоящее, Г. М. Коржев отдаёт предпочтение простым, обиходным ситуациям. На его взгляд, массовая доблесть, проявленная народом при защите Родины, была не только исконным, родовым фактором, но и закономерным итогом предшествующего духовного и культурного развития советского общества. Индивидуальная система изображения, выработанная Г. М. Коржевным к концу 50-х гг. XX в., ориентирована на активное сотворчество зрителя. В полотнах мастера воплотились судьбы страны и людей.

Для художника герой войны — это прежде всего великий труженик, выносливый, неприхотливый, не ждущий наград и почестей. Персонажи картины «Заложники. Живой заслон», помимо своей воли, ввергнуты в события, ужас которых до конца невозможно осмыслить, а тем более прочувствовать. За основу сюжета автор взял достоверный факт изуверженного поведения немецких вояк, выставивших перед своими окопами живые заслоны из женщин, детей, стариков и немощных инвалидов в надежде ослабить наступательные действия противника, посеять замешательство в рядах атакующих советских солдат. Особую психологическую остроту представленной на картине сцене сообщает разлитое в ней общее чувство обречённости, неминуемой гибели незащищённых людей, оказавшихся между двух огней.

Изображённые в полный рост на фоне вечного неба седовласый учитель, деревенская женщина с девочкой на руках, колченогий инвалид, беженка с узелком (последние две фигуры частично срезаны рамой) сгруппированы по принципу стоп-кадра, ясно указывающего на развитие многосюжетного действия за пределами непосредственно ви-



димой сцены. Фрагмент, как сгусток целого, несёт представление об истинном масштабе злодеяний фашистов на захваченных землях.

Величественным образам первого плана контрастно противопоставлены немецкие оккупанты. Лиц эсэсовцев, засевших в глубокой траншее, почти не видно. Их частично заслоняют тела заложников, они скрыты за низко надвинутыми касками и линзами полевых биноклей. Неразличимость индивидуальных свойств делает фашистов похожими на роботов, готовых без колебаний выполнять любые команды и приказания, не связанных в своих действиях требованиями добра и морали.

Герои заслона олицетворяли лучшие стороны народного характера, своим стоическим поведением вселяли надежду на то, что силам, враждебным Отечеству, не будет места в будущей жизни. Среди участников представленной драмы люди разных поколений и возрастов, большинство из них, подобно отдельно стоящей на первом плане школьнице в красном галстуке, ещё вчера жили нормальной, мирной жизнью. В обрисовке большинства персонажей картины чувствуется особая, глубоко личная заинтересованность автора. Многие образы, несомненно, имеют конкретных прототипов, хорошо известных мастеру на протяжении долгих лет. Размещённые в левой части композиции православный священник и ближе к краю её бородатый старик в заплатанной холщовой рубахе, с сумой на плече наделены узнаваемыми чертами товарищей Г. М. Коржева по живописному цеху.

Творчество Г. М. Коржева — крупнейшее явление современной художественной культуры, возникшее в уникальных социально-исторических обстоятельствах как результат служения высоким народным идеалам и целям. «Суровый стиль» — это мировая новация стиля в рамках авангарда XX в., достижение советской художественной школы соцреализма, имевшее влияние на мировую культуру не меньшее, чем поп-арт и соц-арт, раскрытые сейчас по всему миру. Достаточно сказать, что Голливуд взял на вооружение и всю эксплуатирует стилистику «сурового героя» на пользу себе. Внешняя форма этих многочисленных «терминаторов», содержание образа таких героев являются калькой героев борьбы и труда в соцреализме. (Подробнее см.: Сысоев В. П. Общественная драма в творчестве Гелия Коржева — [http://www.artist-mag.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=58:2009-03-04-11-59-08&catid=38:1-2008&Itemid=55](http://www.artist-mag.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=58:2009-03-04-11-59-08&catid=38:1-2008&Itemid=55) (дата обращения 29.03.2013); <http://yarodom.livejournal.com/582708.html>; <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=124> (дата обращения 29.03.2013); Г. М. Коржев: художник и время: альбом / авт. вступ. ст. Н. Баркова. — М., 1976; Манин В. С. Г. М. Коржев: альбом-монография / В. С. Манин. — М., 2002; Русский музей: реализм в русском искусстве второй половины XX в. Из частной коллекции // Альманах. Вып. 345. — СПб., 2012.)

*Заметки искусствоведа:* А. А. Пластов (1893—1972). Каждая его картина повествует о родной земле, о шелесте русских берёз, о звонком щебете утренних птиц, о деловитом гудении мохнатого шмеля. Всё творчество художника пронизано глубоким лиризмом и буйством красок. А. А. Пластову присвоено звание народного художника СССР, он

являлся лауреатом Сталинской и Ленинской премий. При жизни стал классиком советского искусства, а его лучшие картины — классикой русской живописи XX в. Но мы глубоко ошибёмся, если воспримем А. А. Пластова как официального художника. Да, он писал заказные картины, изображал Ленина в Разливе, запись в колхоз и колхозные праздники. Да, не всё в его огромном наследии равноценно. Однако лучшие его картины стали классикой не советской, но русской живописи XX в.

Пластов — великий художник крестьянской России. Она смотрит на нас с его картин и портретов. Она останется в вечности такой, какой он изобразил её.

Художник был сыном деревенского книгочоя и внуком местного иконописца. Закончил духовное училище и семинарию. С юности мечтал стать живописцем. В 1914 г. сумел поступить в МУЖВЗ, но его приняли лишь на скульптурное отделение. Параллельно учился живописи. В 1917—1925 гг. А. А. Пластов жил в родном селе; как грамотный, занимался различными общественными делами. Только во второй половине 1920-х гг. он смог вернуться к профессиональной художественной работе. В 1931 г. у А. А. Пластова сгорел дом, погибло почти всё созданное к этому времени. Художнику без малого сорок лет, а он оказался практически в положении начинающего. Но ещё сорок лет неустанного труда — и число его произведений приблизилось к 10 000. Одних портретов несколько сотен. В основном это портреты односельчан. По-своему это столь же уникальная серия, как и «Русь уходящая» П. Д. Корина. Ведь и эта Россия должна была исчезнуть в горниле социалистического строительства. А. А. Пластов — природный реалист. Модернистская гордыня, поиски чего-то абсолютно нового и невиданного были ему совершенно чужды. Он жил в мире и любовался его красотой. Как и многие русские художники-реалисты, А. А. Пластов был убеждён: главное для художника — увидеть эту красоту и быть предельно искренним. Не надо писать красиво, надо писать правду, и она будет прекраснее любых фантазий. Каждый оттенок, каждую чёрточку в своих картинах художник многократно проверял в работе с натуры. Непритворность, полное отсутствие того, что называют «манерой», отличает Пластова даже от тех замечательных мастеров, наследником живописных принципов которых он был, — А. Е. Архипова, Ф. А. Малявина, К. А. Коровина. А. А. Пластов осознаёт себя продолжателем всей национальной художественной традиции. В колорите русской природы он видит чарующие краски наших старых икон. Эти краски живут в его картинах: в золоте хлебных полей, в зелени травы, в красном, розовом и голубом цвете крестьянских одежд. На место святых подвижников заступают русские крестьяне, чей труд и тяжек, и свят, чья жизнь для художника — воплощённая гармония природы и человека.

А. А. Пластов много и плодотворно работает в 1930-х гг., но первые свои шедевры он создаёт в военные годы. Война как народная трагедия, как посягательство на естественные и священные законы бытия — «Фашист пролетел» (1942). И нерушимость этих законов, нерушимость основ народной жизни — классически сдержанная и прекрасная «Жатва» (1945). Трагедия войны здесь скрыта, она — в от-

существованию отцов и старших братьев детей, сидящих рядом с пожилым крестьянином. Невозможно остановить и победить естественное течение жизни. Её торжество в сиянии солнечных лучей, буйстве трав и цветов, шири русского пейзажа, простой и вечной радости труда на родной земле — «Сенокос» (1945).

И впоследствии в лучших своих работах Пластов удержал достигнутый уровень: «Родник» (1952), «Юность» (1953—1954), «Весна» (1954), «Лето» (1959—1960), «Ужин трактористов» (1951). Не случайно в названиях многих из них есть нечто обобщающее. А. А. Пластову дана редкая способность — события реальной жизни, часто самые обыденные, превращать в идеальный образ, как бы открывать их сокровенный, подлинный смысл и значение в общей системе устройства мироздания. Поэтому он, современный русский реалист, так естественно продолжил классическую художественную традицию. Вот молодая женщина на мигну выбежала из бани, чтобы поплотнее укутать дочку («Весна. В бане», 1954). Но не сестра ли она красавицам из «Весны» и «Рождения Венеры» С. Боттичелли? Вот замечтался, глядя вдаль, мальчишка-подпасок («Витька-подпасок», 1951). Но не брат ли он молодому человеку из «Завтрака на траве» Э. Мане? А эта девушка, что замерла у родника с коромыслом на плечах («Родник»), — не стала ли она столь же вечным источником гармонии, что и прелестная юная особа из «Источника» Д. Энгра? Неизбывное счастье бытия, неизъяснимо сладкое чувство Родины буквально изливаются на нас с картин А. А. Пластова. Но... Та Россия, которую так любил художник, частью которой он был, уже на его глазах уходила в прошлое. «Из прошлого» (1969—1970) — так и называется одна из последних крупных работ художника. Крестьянская семья в поле во время короткого отдыха. Всё так естественно просто и так значительно. Крестьянское Святое семейство. Мир гармонии и счастья. Частица рая на земле. (Подробнее см.: <http://www.artsait.ru/art/p/plastov/main2.htm> (дата обращения 29.03.2013); Русские художники. — М., 2001; Пластова Т. Ю. Аркадий Александрович Пластов / Т. Ю. Пластова // Великие художники. Т. 78. — М., 2011.)

*Заметки искусствоведа:* К. С. Петров-Водкин. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878—1939) — один из самых крупных и оригинальных русских художников первых десятилетий XX в. В его искусстве были стянуты в крепкий узел, казалось, далёкие друг от друга художественные тенденции. Его произведения вызывали яростную полемику, страстные столкновения зачастую прямо противоположных мнений и оценок — от восторженных похвал до презрительных насмешек, в том числе и со стороны такого колосса, как И. Е. Репин. К. С. Петров-Водкин — личность сложная и в то же время цельная. Выдающийся живописец, непревзойдённый рисовальщик, самобытный теоретик, прирождённый педагог, талантливый литератор, видный общественный деятель. Человек многосторонне одарённый. Художник, единственный в своём роде, и типичный сын своего времени, с равным интересом писавший и русские иконы, и вождя революции Ленина. Без пристального внимания к этим и некоторым другим аспектам фигура К. С. Петрова-Водкина не может быть обрисована во всем её своеобразии и художественной значимости.

К. С. Петров-Водкин стремился обнаружить в человеке проявление вечных законов мирового устройства, сделать конкретное изображение олицетворением связи космических сил. Отсюда и монументальность стиля, и сферическая перспектива, т. е. восприятие любого фрагмента с космической точки зрения и понимание пространства как одного из главных героев картины. Но уже в последние годы жизни К. С. Петрова-Водкина его искусство — в силу не всегда органичных и удачных попыток примирить в нём давно сложившийся характер живописи с предъявляемыми к ней жёсткими требованиями — не находило достаточного общественного признания. После смерти художника его имя было вычеркнуто из советского искусства. В течение последующей четверти века о К. С. Петрове-Водкине, казалось, забыли, картины его почти исчезли из экспозиции музеев. Лишь однажды, в 1947 г. в Санкт-Петербурге, была устроена небольшая выставка его рисунков.

Однако истинное искусство рано или поздно получает признание и занимает своё место в пантеоне национальной культуры. Для К. С. Петрова-Водкина это время пришлось на вторую половину 1960-х гг. В 1965 г. в Москве энтузиасты устроили скромную по размерам выставку его работ в Центральном доме литераторов. Спустя год Русский музей в Санкт-Петербурге, обладающий крупнейшей коллекцией картин и рисунков мастера, организовал ретроспективную экспозицию, имевшую огромный успех и показавшую истинный масштаб его искусства. К. С. Петров-Водкин сразу занял место в первом ряду русских художников XX в. Появившаяся тогда же монография В. И. Костина впервые дала достоверный обзор и анализ его искусства. В целой серии статей разных авторов и в соответствующих разделах общих работ творчество К. С. Петрова-Водкина в целом и его отдельные произведения стали объектом пристального изучения. Наконец, в 1970 г. вышли новым изданием его автобиографические повести.

Теперь уже ни у кого, кажется, нет сомнений в том, что в лице К. С. Петрова-Водкина русское искусство имело мастера огромного масштаба, глубоко самобытного и оригинального, художника-философа, стремившегося понять и претворить в своём искусстве человека, предмет, явление, Вселенную во всей их сложности и глубине. Именно такие редкостные по самой природе их дарования люди более всех других продвигают вперёд художественное познание мира. (Подробнее см.: <http://rexstar.ru/content/alb385> (дата обращения 29.03. 2013).)

На основе **восприятия** произведений художников 30—90-х гг. XX в. (К. С. Петрова-Водкина, А. Т. Матвеева, Л. В. Шервуда, М. Б. Грекова, С. В. Рянгиной, С. В. Герасимова, Д. А. Налбандяна, В. И. Мухиной, Т. Н. Яблонской, К. Ф. Юона, В. Е. Татлина, Ю. И. Пименова, А. М. Герасимова, А. А. Пластова, Г. М. Коржева, А. А. Дейнеки, В. Е. Попкова и др.) организуйте обсуждение особенностей их художественного стиля, используя предложенные выше вопросы для дискуссии.

При выполнении творческой работы обратите внимание восьмиклассников на композиционные приёмы предложен-

ных произведений, составьте возможные графические схемы композиции рассмотренных произведений художников.

В ходе диалога об искусстве учащиеся узнают, в коллекциях каких музеев хранятся произведения художников XX в. Поработайте со словарём учебника (с. 259—260).

## 34. МУЗЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ. НАШ ШКОЛЬНЫЙ МУЗЕЙ

*Основные содержательные линии.* Роль искусства и художественной деятельности в жизни человека и общества. Художественно-эстетическое значение исторических памятников. Художественный диалог культур. Крупнейшие художественные музеи мира. Взаимоотношения между народами, людьми разных поколений в жизни и искусстве.

**Продолжение и завершение работы по теме.** Урок 34 начинается с обсуждения вопросов в учебнике (с. 230), в ответах на которые учащиеся используют знания о развитии музейного дела, полученные в предыдущих классах. Далее продолжается знакомство с музейными комплексами России и мира, музейным строительством, ценностями и экспозициями. Для этого посетите вместе с учениками виртуальные музеи из предложенного списка, составьте каталог виртуальных музеев России и своего региона.

Интернет-ресурсы:

1. Каталог «Музеи России» (<http://www.museum.ru/>).
2. Эрмитаж (<http://www.hermitage.ru/>).
3. Русский музей (<http://www.rusmuseum.ru/>).
4. Музей им. А. С. Пушкина (<http://www.museum.ru/gmii/>).
5. Государственный исторический музей (<http://www.shm.ru/>).
6. Третьяковская галерея (<http://www.tretyakov.ru/>).
7. Галерея визуального искусства (<http://www.artni.ru/>).
8. Галерея русских художников XX в. (<http://www.artline.ru/>).
9. Музей архитектуры им. А. В. Щусева (<http://www.muar.ru/>).
10. Международный центр Н. К. Рерихов (<http://roerich-museum.ru/>).

Составленный каталог предложите учителям и ученикам своей школы для использования в работе и учёбе. При обсуждении с учащимися материалов из интернет-ресурсов используйте вопросы учебника (с. 237).

Переходя к обсуждению местных (региональных и школьных) музеев, поработайте с учебником (с. 234—236), где рассказывается о современном по оснащению Музее природы и человека, расположенном в г. Ханты-Мансийске Ханты-Мансийского автономного округа — Югра. Посетите интернет-сайт музея: <http://www.ugramuseum.ru/> Обратите внимание, что на интернет-сайте Музея природы и человека представлено множество медиаресурсов: «Виртуальный тур», позволяющий прогуляться по залам музея, увидеть его интерьеры и коллекции; «Мультиме-

диакоски», раскрывающие мифологию, культуру, быт обских угров (ханты и манси); «Виртуальные каталоги», рассказывающие о фондах хранения музея. Всё представленное медиасопровождение выполнено с использованием фото-, видеосъёмок, мультипликации, анимации, 3-D, слайд-презентаций. Важное место в каталоге сайта занимают образовательные, исследовательские, археологические, бытийные программы, позволяющие работать с различными посетителями музея. На примере описания этого музея можно обсудить его концепцию: цель, основное значение, решаемые музеем задачи, структуру (направления, разделы, характер экспонатов и т. д.), дизайн экспозиций, организацию диалога культур в пространстве и во времени (древнейшие традиции в условиях современной культуры) и т. д.

Прежде чем приступить к выполнению творческой работы, обсудите задание (с. 237), предложите учащимся прочитать рубрики «До начала творческой работы» и «Советы мастера», которые сориентируют их на выбор направленности школьного музея с учётом своеобразия конкретной школы. При разработке концепции проекта «Наш школьный музей» предложите восьмиклассникам использовать, например, такие направления:

- «Природа и история моего села (посёлка, города)».
- «Наш край талантами богат».
- «Искусство народных мастеров и художников родного края».
- «Музей боевой славы».
- «Прошлое, настоящее, будущее нашей школы».
- «Наша школа в зеркале истории».
- «Гордимся ими и помним их» (известные ученики нашей школы) и др.

Предложите обучающимся придумать во время мозгового штурма направление деятельности музея. В работе над медийным обеспечением проекта используйте существующее программное обеспечение, в частности программ-у Win @ Mac «ЛогоМиры 3.0».

Поразмышляйте вместе с учениками, какие экскурсионные и образовательные программы необходимы для вашего школьного музея, как можно использовать пришкольную территорию для расширения границ музея (например, «Археопарк Музея природы и человека», учебник, с. 235—236). В разработке концепции (её описания) можно использовать также пример других известных учащимся музеев, например музея «Следы времени» в Воронежской области. (Подробнее см.: <http://bogucharmedia.narod.ru/s33.htm> (дата обращения 31.03.2013).)

В конце урока организуйте конкурс лучших экскурсионных программ, подведите итоги урока и года.

## **МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ**

Включённые в приложение высказывания мастеров искусства отражают всю сложность и противоречивость развития искусства рубежа XIX—XX вв. и творческих поисков художников, а также раскрывают чуткое понимание ими структуры художественного образа, их вдумчивые размышления о судьбах искусства.

### **А. Н. БЕНУА**

#### **СПЛОШНОЕ НЕДОРАЗУМЕНИЕ. 1909 г.**

Нужно охранять красоту, но необходимо и считаться с жизнью. Нужно беречь старую красоту, но ещё важнее создать новую. Некоторые памятники такого художественного значения, как весь Московский Кремль или Владимирский собор, как Василий Блаженный или Ростовский кремль, как многие деревянные церкви севера или церковь в Филях, как Царскосельский дворец или Монплеизир, как Петербургская биржа или Московский университет, как Адмиралтейство и Академия художеств, как Михайловский дворец и Инженерный замок, как Павловск и Ляличи, — должны быть признаны неприкосновенными святынями. Это наивысшие национальные сокровища.

#### **ИЗ ДНЕВНИКА. 15 ОКТЯБРЯ 1913 г.**

Снова был на выставке Гончаровой: отчасти, чтобы проверить первое впечатление, отчасти, чтобы насладиться. Оказывается, я не увлёкся в первый раз, я не ошибся. Напротив того, сегодня ещё яснее почувствовал, что это огромный талант и настоящий художник. Вообще я ещё больше поверил Гончаровой, и сообразно с этим может измениться всё моё отношение к тому роду живописи, который она представляет.

<...> Именно глядя на гигантскую выставку Гончаровой, понимаешь, что можно пуститься на что угодно, лишь бы «достучаться».

<...> Ничто это не юродство и не кривляние; это нечто совершенно обратное: намерение (выполненное) быть совершенно согласной с собой, дать в простейшем виде то, что таится в душе и рвётся наружу. Человек столь одарённый и сильный просто не может пойти на жалкое лганье и кривляние.

<...> Теперь я уже больше не решаюсь считать за ересь даже и пресловутые «сдвиги», ту кошмарную абракадабру, которая пошла от Пикассо и заразила всю «передовую» молодёжь и на Западе. Меня эти картины по-прежнему смущают, но я уже ясно чувствую, что [и] они находятся в орбите искусства. <...>

<...> Согласно новым формам живописи предметы изображены точно разрубленными и неправильно сшитыми, краски «сы-

рые» до жути... формы лишь с трудом отождествляются с формами действительности... какие-то «недоговорённые» надписи. Приходится и смотреть живопись, и невольно — читать слова. Внимание разорвано и, мало того, замучено. Разглядывать такие картины — страдание. Но и в них ясно сказывается большая художественная сила, властная и подчиняющая.

Сначала эти «препараты» кажутся омерзительными и безумно бессмысленными, сначала им не веришь ни на йоту — всё темно, корявые полунаучные формулы, взятые напрокат у западных новаторов. Но вот постепенно начинаешь верить в эту «чепуху», а от веры до любви, до увлечения недалеко. И, во-первых, безотносительно к тому, что изображено, надо принять, что это просто красивая и сильная красочная звучность. <...>

### **ЗА «МИР ИСКУССТВА». БЕЗ ДАТЫ**

Когда почти двадцать лет тому назад мы основывали «Мир искусства», мы горели желанием освободить русское художественное творчество от опеки литературы, вселить в окружающем обществе любовь к самому существованию искусства, и вот с такой целью мы и пошли на врага. Врагами же считали всех, кто «не уважает искусство как таковое», кто или прицепляет крылья к кляче, или запрягает священного Пегаса в воз «общественных идеалов», или же вообще отрицает «пегасизм». Зато мы обратились к художественному миру с кличем: «Таланты всех направлений, соединяйтесь!». И поэтому-то Врубель сразу у нас оказался рядом с Левитаном, Бакст рядом с Серовым, Сомов рядом с Малявиным. <...>

<...> Всякий истинный художник всегда протянет руку тому, кто говорит совершенно иное, нежели он сам, — лишь бы это говорилось от чистого сердца. <...>

## **К. С. ПЕТРОВ-ВОДКИН**

### **ЖИВОПИСЬ КАК РЕМЕСЛО. БЕЗ ДАТЫ**

<...> Образ, слово и звук слишком самоценны, чтобы ужиться вместе, и великие произведения искусства — те, в которых каждое из них — цельный, законченный мир, не допускающий вмешательства других и не нуждающийся в них. И только плохая литература требует иллюстрации, плохая музыка требует слов, а плохая живопись — сюжета, т. е. идейной прицепки.

Поэтому во времена упадка живописи — она несёт работу иллюстративную, дополняющую другие области искусства... Наше время совершенно потеряло присущие нам, людям данной эпохи, свои — цвет и форму, и живопись из аскетического, глубокого по своим тайнам знания, ремесла стала дилетантством... Но мы, художники, попавшие в это безвременье для цвета и формы, не сможем не видеть начало нового периода и новой



жизни живописи, её возрождения. И мне лично по тем, хотя и немногим и ещё смутным, глашатаям нового периода это возрождение представляется не восстановлением греческих образов, как это было в XIV столетии, а возрождением самой сущности живописи, её реализма, вещественности цвета и формы, независимо от трактуемых предметов. <...>

Форма и цвет, облегачий эту форму, изображённые на плоскости, — есть живопись. Инструменты — острière, краски и плоскость (холст, стена и т. д.), — которыми претворяются в видимость чувство и разум живописца.

Цвет и форма неразрывно связаны между собой как дополняющие и определяющие [друг] друга, т. е. изменение формы меняет цвет, за переменной цвета следует перемена формы.

Цвета есть раздражающие и успокаивающие, кричащие, спорящие друг с другом и живущие ласково один возле другого. В их борьбе или согласии и есть воздействие цвета на человека через чувство зрения. Форма есть... закон, направляющий цвет, сдерживающий его.

Солнце даёт свет, распадающийся на цвета при прохождении через ту или иную среду. Цвет — дитя солнца, отражаемого и понима[емо]го землёй — формой.

Солнцем окрашено всё существующее на земле, т. е. каждая отдельная форма, принимающая в себя ту или иную часть спектра (за исключением предметов, поглощающих весь спектр или отталкивающих — чёрных и белых). Во времена упадка живописи является гравюра, или *blanc et noire* [черно-белое]. <...>

<...> Живописец, изучающий разноцветность вещей природы, тем самым постигает их взаимоотношения, определяет нахождение вещи в мире — т. е. — бытие вещи.

Комбинация их цвета раскрывает перед ним борьбу или согласие, степень жизненности вещи, её интенсивности или отцветивания от других.

Он переживает трагедию или комедию цветной жизни формы, которые заставляют торжественно или скорбно звучать его душу. <...>

Поэтому искусство всегда первым выводит жизнь из тупиков «настроений» и «мод», служит показателем вечной правды, что творчество художника только в непосредственном общении с природой в её голом и всегда юном проявлении, в которой нет преходящих понятий... подчинённых вкусовым идеям толпы данного времени. <...>

Мало быть великолепным цветочувствителем по натуре — главный труд для живописца — это уяснение перехода красящего вещества в цвет, т. е. изучение палитры. <...>

<...> Колорит картины зависит не от количества красок, а от понимания жизни каждой отдельной краски, от понимания, в каком её разбеле её действие будет то или иное по отношению к другой, соседней. Как бесконечны разбелы каждой из них, настолько же бесконечны эти взаимоотношения. <...>

Живописец творит не в тот момент, когда смотрит на натуру, а когда расцветивает холст, когда он «красит», отсюда выходит, что всё внимание художника и его знания должны сосредоточиваться на его палитре и холсте.

Только от незнания красок и неуважения к ним зачала живопись — отсюда обилие красок на палитре и отсутствие цвета на холсте, отсюда массовые смешения красок, т. е. обесцвечивание их на палитре или писание разноцветными штрихами, т. е. обесцвечивание красок на холсте. <...>

Краски имеют сношения между собой в цельном и интенсивном виде и в разбелах. Каждая скала [шкала] разбела в одной краске при сношении её с другой целью имеет свою жизнь контраста или сходства [несколько слов зачёркнуто, неразборчиво], бесчисленны нюансы каждой краски.

Чем выше мысль — тем проще, яснее должна она быть высказана. Самая большая мысль живописи — жизнь цвета и формы. <...>

<...> Цвет зависит не только от контраста его с другим и не только от количества в картине, но и от формы, в которую он заключён.

Чтобы форма производила не приблизительное, а точное впечатление, необходимо интенсировать её основной цвет... Одноцветность каждой формы способствует полному питанию цветом этой формы, т. е. у вас полный объём данной краски в её разбелах. И только в разворачивании всего цвета — его жизнь, самоценность, независимость от других и его точный цветовой язык. <...>

Цвет, заключённый в форму, даёт образ. Соотношения цветов, распределённых в формах, есть произведение живописи — т. е. законченное целое — произведение, воспринимаемое посторонним зрением, не требующее никаких дополнений либо иллюстраций к самому себе.

Содержание картины — это проникновенная логика цвета и формы... Самая большая мысль живописи — жизнь цвета и формы.

## **ЖИВОПИСЬ БУДУЩЕГО. БЕЗ ДАТЫ**

Искусство — это творчество, направленное к постижению верховных запросов бытия. Это единственное звено, связывающее человека с тайнами мироздания... Искусство — движение человека, его вечный путь, вечная борьба за новые и новые откровения. <...>

Благодаря переходу живописи в её новую эру, разумеется, много людей, раньше разбирающихся легко в живописи, т. е. в предметном изображении, или даже работающие в ней остались: одни за флагом, другие не у дел, а третьи, пользуясь междувременем перехода, когда всё позволено, стараются ещё более запутать понимание живописи, чтобы отсрочить наступление её близкого царства, покоящегося на ясной задаче, прочном ремесле и упорном труде — того царства живописи, когда она будет среди нас и не её будут искать художники, а посредством её... Ни от одного из этих представителей я ни разу не читал и не

слышал и не видел заботы о живописи как ремесле... Эти явления рубежные — это предтечи живописи... и на этом им спасибо!

## **М. Ф. ЛАРИОНОВ**

### **ЛУЧИЗМ. 1913 г.**

Введение живописи в круг задач, присущих ей самой, и жизнь её по законам чисто живописным имеет в виду лучизм.

Наш глаз — аппарат настолько мало совершенный, что многое, передаваемое нами, как мы думаем, посредством зрения в мозговые центры, попадает туда правильно относительно реальной жизни не благодаря зрению, а благодаря другим чувствам. Ребёнок видит первое время предметы вверх ногами, и впоследствии этот недочёт зрения исправляется другими чувствами. При всём своём желании взрослый человек не может увидеть предмет перевёрнутым.

Из этого видно, насколько важна степень нашей внутренней убеждённости относительно существующих вне нас вещей. Если мы относительно некоторых вещей будем знать, что они должны быть такими, благодаря тому, что это нам открывает наука, то, несмотря на то, что мы своими чувствами непосредственно этого воспринять не можем, всё-таки у нас остаётся уверенность, что это так и не иначе.

Часто официально лучизм исходит из следующих положений:

Излучаемость благодаря отражённому свету (в междупредметном пространстве это образует как бы цветную пыль).

Учение о излучаемости.

Радиоактивные лучи. Ультрафиолетовые лучи. Рефлективность.

Предмет таким, как принято его изображать на картинах, руководствуясь тем или другим приёмом, предмет, существующий как таковой, мы нашим глазом не ощущаем. Мы воспринимаем сумму лучей, идущих от источника света, отражённых от предмета и попавших в поле нашего зрения.

Следовательно, если мы желаем написать буквально то, что видим, то и должны написать сумму отражённых от предмета лучей. Но чтобы получить целиком сумму лучей именно желаемого предмета, нам надо волею выделить только данный предмет, так как нам в глаз вместе с лучами воспринимаемого предмета попадают отражённые рефлективные лучи части других близлежащих предметов. Теперь, если мы желаем изобразить предмет совершенно точно, как видим, мы должны и эти рефлективные лучи частей других предметов также изобразить — и тогда мы изобразим буквально то, что мы видим. Первые вещи чисто реалистического характера мной и были так написаны. Иначе говоря, это наивысшая реальность предмета не таким, как мы его знаем, а каким видим. К этому во всех своих работах склонялся и Поль Сезанн. <...>

Имея в виду не самые предметы, а суммы лучей от них, мы можем строить картину таким образом: Сумма лучей от предмета А пересекается суммой лучей от предмета Б, в пространстве между ними образуется некая форма, выделенная волею худож-

ника. Это может быть применено по отношению к нескольким предметам, например форма, построенная от ножниц, носа и бутылки и т. д.

Картина, написанная кубистически, и картина футуристическая, излагая в пространстве, дают форму другого порядка.

Восприятие не самого предмета, а суммы лучей от него по своему характеру гораздо ближе к символической плоскости картины, чем сам предмет. Это почти то же самое, что мираж, возникающий в раскалённом воздухе пустыни, рисующий в небе отдалённые города, озёра, оазисы. Лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой.

Луч условно изображается на плоскости цветной линией.

То, что ценно для всякого любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом — те предметы, которые мы видим в жизни, не играют здесь никакой роли (исключая реалистический лучизм, где предмет служит точкой отправления), то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть выявлено — комбинация цвета, его насыщенность, отношение цветовых масс, углублённость, фактура; на всём этом тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело.

Картина является скользкой, даёт ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвёртым измерением, так как её длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира, все же ощущения, возникающие в картине, уже другого порядка; этим живопись делается равною музыке, оставаясь сама собой. Здесь уже начинается писание картины таким путём, который может быть пройден, только следуя точно законам цвета и его нанесения на холсты. Отсюда начинается творчество новых форм, значение которых и выразительность зависят исключительно от степени напряжённости тона и положения, в котором он находится по отношению к другим тонам. Отсюда и естественное падение всех существующих стилей и форм во всём предшествовавшем искусстве — так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучистого восприятия и построения в картине.

Отсюда начинается истинное освобождение живописи и жизнь её только по своим собственным законам.

## **Н. С. ГОНЧАРОВА**

### **ПРЕДИСЛОВИЕ К КАТАЛОГУ ВЫСТАВКИ. 1913 г.**

В начале моего пути я более всего училась у современных французов. Эти последние открыли мне глаза, и я постигла большое значение и ценность искусства моей родины, а через него великую ценность искусства восточного. Мною пройдено всё, что мог дать Запад до настоящего времени, — а также всё, что, идя от Запада, создала моя родина. <...> Теперь... мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку.

Я убеждена, что современное русское искусство идёт таким темпом и поднялось на такую высоту, что в недалёком будущем будет играть очень выдающуюся роль в мировой жизни. <...> И недалеко то время, когда Запад явно будет учиться у нас. <...> Наше время — расцвет искусства в новой форме — живописной. <...>

Я приношу глубокую благодарность западным мастерам за всё, чему они меня научили.

Переделяв аккуратно всё, что можно было в этом роде сделать, и заслужив честь быть поставленной наряду с современными мастерами Запада, на самом же Западе я предпочитаю исследовать новый путь. <...>

## **К. С. МАЛЕВИЧ**

### **ОТ КУБИЗМА К СУПРЕМАТИЗМУ. НОВЫЙ ЖИВОПИСНЫЙ РЕАЛИЗМ. 1916 г.**

\*\*\*

До сей поры не было попыток живописных, как таковых, без всяких атрибутов реальной жизни.

\*\*\*

Живопись была эстетической стороной вещи, но она никогда не была самобытна и самооценна.

\*\*\*

Творчество лишь там, где в картинах является форма, не берущая ничего созданного уже в природе, но которая вытекает из живописных масс, не повторяя и не изменяя первоначальных форм предметов природы.

\*\*\*

Динамика движения навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики.

\*\*\*

Общество никогда не рассматривало живопись, как таковую, оно рассматривало произведения со стороны сходства, мастерства и убранства красочного, анекдотика была на первом месте. И лишь немногие художники смотрели на живопись как на самостоятельное действие. Такие художники не видят ни домов, ни гор, неба, рек как таковых, для них они живописные поверхности.

\*\*\*

Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами.

\*\*\*

И вот я пришёл к чисто красочным формам.

Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству.

Супрематизм — начало новой культуры.

\*\*\*

Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию.

### **М. З. ШАГАЛ**

#### **ПИСЬМО К П. Д. ЭТТИНГЕРУ ИЗ ВИТЕБСКА ОТ 2 АПРЕЛЯ 1920 г.**

Идея об организации Худ. Учил. пришла мне в голов[у] по приезде из-за границы, во время работы над «Витебской серией» этюдов. <...> Училище воздвигнуто в конце 1918 г. В стенах его около 500 юношей и девушек разных классов, разных дарований и уже... «направлений». Профессорствовали и руководят раньше: кроме меня, — Добужинский, Пуни, Богуславская, Любавина, Козлинская, Тильберг. Теперь: Малевич, Ермолаева, Коган, Лисицкий, Пен, Якерсон [скульпт] и я (кроме специальных инструкторов). Были уже 2 отчётные выставки. Ныне группировки «направлений» достигли своей остроты; это: 1) молодёжь кругом Малевича и 2) молодёжь кругом меня. Оба мы, устремляясь одинаков[о] к левому кругу искусства, однако, различно смотрим на средства и цели его. Говорить сейчас об этом вопросе, конечно, очень долго. Это лучше лично говорить или специально писать. Я позволю себе, м[ожет] б[ыть], Вам прислать мои мысли об этом [о русск. соврем, иск.] отдельно. Одно скажу Вам: родившись хотя в России (и ещё в «черте оседлости»), но воспитавшись за границей, я с особой чуткостью воспринимаю всё то, что творится здесь, в области иск. <...>

В конечном итоге у нас теперь в городе «засилье художников...» Спорят об иск. с остервенением, а я переутомлен и... мечтаю о «загранице»... В конце концов для художника (во всяком случае для меня) нет более пристойного места, как у мольберта, и я мечтаю как бы засесть исключительно за картинами. <...>

Я надеюсь приехать в Москву (и Петроград). Меня же просили устроить выставку свою, но какой смысл имеет устроить выставку из старых работ до 1918 г. (и то многое продано и рассеяны). <...>

#### **ПИСЬМО К П. Д. ЭТТИНГЕРУ ИЗ ПАРИЖА ОТ 10 МАРТА 1924 г.**

Постепенно начинают меня замечать здесь, во Франции, и мои работы фигурируют в передовых парижских галереях. <...> Сейчас занят работой для Амбриозо Volard (друга Сезана, Ренуара, Дега и др.); делаю для него «Мёртвые души» Гоголя с 75 офортами большого размера. Печатается книга с новым перево-

дом, книга-люкс в Imprimerie Nationale; а также сделал для него большой офорт для его альбома «30 художников», куда входят Матисс, Морис Дени, Бонар, Руо, Утрилло, Пикассо и др. <...>

### **ПИСЬМО К П. Д. ЭТТИНГЕРУ ИЗ ПАРИЖА НА РУБЕЖЕ 1926—1927 гг.**

Как живёте? Вы знаете, что я почти оторван от России. Никто мне не пишет и мне «некому» писать. Как будто и не в России родился... Вы один, кому пишу слово русское. Неужели я «должен» стать французским (никогда бы не подумал) художником. И кажется: ни к чему я там. А я не раз вспоминаю свой Витебск, свои поля... и особенное небо. <...> Мои картины по всему миру разошлись, а в России, верно, и не думают и не интересовались моей выставкой... Я для Франц. изд. книги делаю, а русским моя работа не нужна... Так годы уходят. <...>

### **ПИСЬМО К А. Н. БЕНУА В ПАРИЖ В МАРТЕ 1935 г.**

<...> Нет, мы никогда, кажется, не сталкиваемся с русскими художниками на нашем художественном языке, а между тем я родился в России, а между тем я истекаю («не разделённой») любовью к ней и я всем режимам — Старой России, Советской и эмиграции был и есть чужд. Но я не хочу кончить это письмо в «плаксивом» стиле. Наоборот: я благодарен Вам за многие и нежные слова Вашей статьи. И я хочу надеяться, что когда-ниб. в будущем возьмут всерьёз работу некоторых русских за границей на пользу родине и ея Искусству. <...>

### **ПИСЬМА К П. Д. ЭТТИНГЕРУ С КОРАБЛЯ ПО ПУТИ ИЗ МАРСЕЛЯ В НЬЮ-ЙОРК ОТ 22 НОЯБРЯ 1947 г.**

В Париже сейчас в «Музее d'Art Modern» происходит моя большая ретроспективная выставка за почти 40 лет работы, 1908—1947.

Успех, как пишет пресса, громадный. Это первый раз, как делают выставку живого художника в официальном Музее вообще и в частности русского. И хотя я вынужденно жил и работал вдали от родины, я остался душевно верным ей. Я рад, что мог таким образом быть ей немного полезным. И я надеюсь, меня на родине не считают чужим. Не верно ли?

Эта выставка в конце декабря состоится в Музее Амстердама. А с февраля 1948 в Музее г. Лондона (Tate Gallery). Раньше она была в Америке. Передайте это письмо на моей родине. Там, вероятно, будут довольны этим. Излишне Вам сказать, что для меня был бы большой праздник, если б таковая выставка была б на моей родине. Правда, 3/4 картин принадлежит музеям разных стран и коллекций.

## Содержание

<b>I ЧЕТВЕРТЬ. Архитектура и скульптура России — летопись нашего Отечества и родного края</b> .....	3
<b>ТЕМА 1. СОБЫТИЯ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ НАШЕГО ОТЕЧЕСТВА, ЗАПЕЧАТЛЁННЫЕ В ДЕРЕВЯННОМ И КАМЕННОМ ЗОДЧЕСТВЕ РОССИИ (УРОКИ 1–4)</b> .....	3
1–2. АРХИТЕКТУРА ГОРОДОВ РОССИИ В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ .....	3
3–4. ЛЮБИМЫЕ МЕСТА ТВОЕГО ГОРОДА (ПОСЁЛКА) .....	9
<b>ТЕМА 2. ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ И СКУЛЬПТУРЫ РОССИИ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ (УРОКИ 5–8)</b> .....	17
5–6. ПАМЯТНИКИ СКУЛЬПТУРЫ И МЕМОРИАЛЬНЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКИХ ПОБЕД РОССИИ .....	18
7–8. ТВОЙ ВКЛАД В СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТУРЫ .....	24
<b>II ЧЕТВЕРТЬ. Монументально-декоративное искусство в пространстве культуры</b> .....	34
<b>ТЕМА 3. ИДЕИ И ФОРМЫ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА (УРОКИ 9–16)</b> .....	34
9–10. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ. ФРЕСКА. СГРАФФИТО .....	35
СТРАНИЦА ДЛЯ ЛЮБОВЗНАТЕЛЬНЫХ. ГРАФФИТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА 1960–1990-х гг. ....	42
11–12. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ. МОЗАИКА .....	42
13–14. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ. ВИТРАЖ .....	46
15–16. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ ВОКРУГ НАС .....	54
<b>III ЧЕТВЕРТЬ. Дизайн в России. Художественное проектирование предметной среды: от функции к форме и от формы к функции</b> .....	56
<b>ТЕМА 4. ДИЗАЙН В ПРОМЫШЛЕННОМ ПРОИЗВОДСТВЕ. ДИЗАЙН СРЕДЫ (УРОКИ 17–24)</b> .....	56
17. ТРАНСПОРТНЫЕ СРЕДСТВА. МАССОВОЕ ПРОИЗВОДСТВО В РОССИИ ЛЕГКОВЫХ АВТОМОБИЛЕЙ ПО ПРОЕКТАМ ХУДОЖНИКОВ-ДИЗАЙНЕРОВ, КОНСТРУКТОРОВ .....	57
18. ОБЩЕСТВЕННЫЙ ТРАНСПОРТ .....	59
<b>ТЕМА 5. ДИЗАЙН СРЕДЫ: ИНТЕРЬЕР И ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ЧЕЛОВЕКА (УРОКИ 19–20)</b> .....	60



19—20. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ КАЧЕСТВА ИНТЕРЬЕРА И ЕГО ПРОЕКТИРОВАНИЕ .....	61
<b>ТЕМА 6. МОДА И ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И СОВРЕМЕННЫЕ СТИЛИ (УРОКИ 21—24) .....</b>	<b>65</b>
21. РОССИЙСКАЯ МОДА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ XVIII — НАЧАЛА XX в. ....	66
22. МОДА И ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ: МОЛОДЁЖНЫЙ СТИЛЬ 60-х гг. XX в. ....	68
23. ФОЛЬКЛОРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В МОДЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в. ....	70
24. СПОРТИВНЫЙ СТИЛЬ ОДЕЖДЫ .....	73
<b>IV ЧЕТВЕРТЬ. Искусство конца XIX — начала XX в. Поиск новых художественных форм изображения действительности. Утверждение принципов социалистического реализма в искусстве 30-х гг. XX в. и дальнейшее его развитие. ....</b>	<b>75</b>
<b>ТЕМА 7. ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА К АВАНГАРДНОЙ ЖИВОПИСИ XX в. (УРОКИ 25—32) .....</b>	<b>75</b>
25—26. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ СВОБОДЫ В ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в. ОТНОШЕНИЕ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ: СУБЪЕКТИВНОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПРЕДМЕТНОМУ МИРУ .....	76
27. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ СВОБОДЫ В ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в. ОТНОШЕНИЕ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ: АНАЛИЗ И ОТКАЗ ОТ ПРЕДМЕТНОГО МИРА .....	83
28. ОТ ПРИМИТИВИЗМА К АБСТРАКЦИИ .....	87
29—30. РУССКИЙ АВАНГАРД В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ. АГИТАЦИОННЫЙ ФАРФОР .....	93
31—32. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АФИША: ОТ МОДЕРНА К АВАНГАРДУ .....	101
<b>ТЕМА 8. ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ. МУЗЕЙНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО В ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ (УРОКИ 33—34) .....</b>	<b>108</b>
33. СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО. СОЦРЕАЛИЗМ .....	109
34. МУЗЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ. НАШ ШКОЛЬНЫЙ МУЗЕЙ .....	116
<i>ПРИЛОЖЕНИЕ. МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ. ....</i>	<i>118</i>