

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

при Российской академии художеств

СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

«АНТИЧНЫЕ СЮЖЕТЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ»

(английский, немецкий, французский языки)

Кафедра иностранных языков

Тезисы конференции

*Редакторы: Г. М. Амирова, Л. Л. Добрякова,
Е. Н. Кузнецова, Т. В. Павлова, Т. И. Пасмурова*

Научный редактор: М. Б. Кравчунас

Составитель: А. Р. Латыпова

Санкт-Петербург

2024 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

С. С. Анохина, А. А. Сидорова «The Pergamon Altar».....	3
А. М. Бови «L'œuvre de Karl Bryullov»	8
С. С. Верлатая «The Story of Psyche» by Maurice Denis	12
А. А. Вилкова «Hellenistic Influence on the Development of Buddhist Sculpture».....	16
С. Н. Гольтяева «Le "Printemps" de Sandro Botticelli».....	19
О. А. Гребенькова «L'influence de l'Antiquité sur le design decorative des armoires françaises du XVIe siècle»	23
В. П. Зыкова-Аренс «Les traits antiques dans les œuvres d'Andrea del Verrocchio»	26
А. А. Колосова «Venus and Adonis» by Paolo Veronese, Nicolas Poussin and John William Waterhouse: Artistic Image and Interpretation of the Ancient Myth.....	29
Т. А. Кондратьева «A Representation of the Myth of Saturn Devouring His Children» by Peter Paul Rubens and Francisco Goya	33
С. С. Котлярова «François Boucher «Toilette der Venus» und Joshua Reynolds «Amor entfesselt den Gürtel der Venus».....	36
А. Р. Латыпова «The image of Venus in the oeuvre of Sandro Botticelli»	39
В. Д. Маликова «Motifs décoratifs antiques dans la peinture de porcelaine et le plastique de porcelaine de Sèvres et de Meissen au XVIIIe-début du XIXe siècle»	42
Е. О. Морев «Influence de l'antiquité sur l'œuvre de Donato Bramante»	46
Т. В. Фадеева «Peculiarities of reproducing ancient scenes in the works of Albrecht Durer»	50
Р. И. Фахрутдинова «Reflection of the Myth of Narcissus in Painting».....	53
А. Б. Хмельницкая «Motifs of Classical mythology in the art of European symbolism at the turn of the 19th – 20th centuries	58
Д. Ф. Хотькова «The Art of Antiquity».....	61
Е. Р. Якина «The Odyssey in Waterhouse's painting».....	65

С. С. Анохина, А. А. Сидорова

студентки II курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель М. Б. Кравчунас,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры иностранных языков

The Pergamon Altar

There are no doubts that almost every art critic at least once has read about this masterpiece of ancient times.

The topic of our report is the Pergamon Altar, namely, one of his friezes, called Gigantomachy. We will talk about the composition, iconography and coloring of this frieze.

The Pergamon Altar is a sacred building, a memorial monument which was built in the second century BC. The Pergamon Altar was built in honor of the victory of the Pergamon king Attalus I over the barbarian Gauls in 288 BC. Historical events were depicted through the language of myths. Giants carved in stone symbolized strong and wild barbarians.

The architectural structure has two friezes: external and internal.

The Internal frieze is a retrospective of the life of Telephus, ancient god and a founder of the Attalid dynasty, moreover there are founders of the Kingdom of Pergamon. According to researchers, this frieze has not been completed.

The external frieze is 2.3 m high and 120 m long and dedicated to gigantomachy – the topic of our report.

Researchers of the Pergamon altar wondered why the figures of giants on the Altar were located in this particular order. During the study, several hypotheses were put forward for the reasons for the arrangement of the figures in this way.

In visual art and literature, there was a tradition of viewing the figures of gods and giants in a certain subject. To consider this hypothesis in the literature, we turned to the following sources, such as “Apollodorus. Mythological library”, “Eratosthenes. Transformations of stars”, “Pindar. Nemean songs”. However, the hypothesis of the arrangement of figures, based on literary monuments, doesn’t justify itself.

Let’s consider the history of the development of plot in visual art, because this was a common subject. The slide shows an antique black-figure amphora in the style of the artist Lysippides. Here we can see and recognize that Zeus, Athena and Hercules are always depicted in the same group.

The story will be continued by the hypothesis of chromatic harmony. As we know, sculptures, including reliefs, have had a paint layer. There are canons for the gods’ image. For example, the daughter of the sea, Aphrodite has a golden peplos. This is explained by the fact that the symbolic colors of parents and children are complementary. However, the rule does not apply to the gods of the elements with a clear color characteristic (Poseidon-Triton- blue, Hyperion-Helios-yellow, white).

The chromatic solution is visible. The blue of the sea element continues in the silvery-dark shades of the minor deities of the stars. Then Aphrodite in gold appears in the corner and the eastern frieze is completed in warm colors, which also pass to the southern panel with solar deities.

The hypothesis of the color meaning of the gods will be complemented by the concept of the development of the elements.

Starting the procession people became involved in the water element, then got acquainted with the deities of the night and the stars. Then, on the west frieze they meet the main group – Athena-Zeus-Hercules. In the south frieze they are greeted by the deities of light and night and magic (Hecate, Asteria). They are family. Completing the solemn procession, people meet the earthly deities Dionysus and his retinue – as the antithesis of the aquatic ones.

In conclusion, I would like to note that it is difficult for contemporary art historians to identify the original intention of creating the Pergamon Altar. However, this does not stop one from admiring the beauty of ancient art.

Пергамский алтарь

Нет сомнений, что почти каждый искусствовед хотя бы раз читал об этом шедевре древности.

Тема нашего доклада – Пергамский алтарь, а именно один из его фриз, который называется Гигантомахия. Мы поговорим о композиции, иконографии и колорите этого фриза.

Пергамский алтарь – это священное сооружение, мемориальный памятник, который был построен во втором веке до нашей эры. Пергамский алтарь был построен в честь победы пергамского царя Аттала I над варварами-галлами в 288 году до нашей эры. Исторические события были описаны языком мифов. Гиганты, высеченные в камне, символизировали сильных и диких варваров.

Архитектурное сооружение имеет два фриза: внешний и внутренний.

Внутренний фриз представляет собой ретроспективу жизни Телефа, древнего бога и основателя династии Атталидов, а также основателей Пергамского царства. По мнению исследователей, этот фриз не завершен.

Внешний фриз высотой 2,3 м и длиной 120 м посвящен гигантомахии – теме нашего доклада.

Исследователи Пергамского алтаря задались вопросом, почему фигуры гигантов на алтаре расположены именно в таком порядке. В ходе исследования было выдвинуто несколько гипотез о причинах расположения фигур таким образом.

В изобразительном искусстве и литературе существовала традиция рассматривать фигуры богов и великанов в определенной тематике. Чтобы рассмотреть эту гипотезу в литературе, мы обратились к следующим источникам, таким как «Аполлодор. Мифологическая библиотека», «Эратосфен. Превращения звезд», «Пиндар. Немейские песни». Однако гипотеза о расположении фигур, основанная на литературных памятниках, себя не оправдывает.

Давайте рассмотрим историю развития сюжета в изобразительном искусстве, поскольку это была распространенная тема. На слайде изображена античная чернофигурная амфора в стиле художника Лисиппида. Здесь мы видим и узнаем, что Зевс, Афина и Геракл всегда изображаются в одной группе.

Продолжим рассказ о гипотезе хроматической гармонии. Как мы знаем, скульптуры, включая рельефы, имеют красочный слой. Существуют каноны изображения богов. Например, у дочери моря Афродиты золотой пеплос. Это объясняется тем, что символические цвета родителей и детей дополняют друг друга. Однако правило не распространяется на богов стихий с четкой цветовой характеристикой (Посейдон-Тритон - синий, Гиперион-Гелиос - желтый, белый).

Видно хроматическое решение. Синева морской стихии продолжается серебристо-темными оттенками второстепенных божеств звезд. Затем в углу появляется Афродита в золоте, а восточный фриз завершается теплыми цветами, которые также переходят на южную панель с солнечными божествами.

Гипотеза о цветовом значении богов дополнена концепцией развития стихий.

В начале шествия люди приобщаются к водной стихии, затем знакомятся с божествами ночи и звездами. Затем на западном фризе они встречают основную группу – Афину-Зевса-Геракла. На южном фризе их приветствуют божества света, ночи и магии (Геката, Астерия). Они символизируют семью. Завершая торжественную процессию, люди встречают земных божеств Диониса и его свиту – как противоположность водным.

В заключение мы хотели бы отметить, что современным искусствоведам трудно определить изначальный замысел создания Пергамского алтаря. Однако это не мешает восхищаться красотой древнего искусства.

A. M. Бови

студентка II курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Л. Л. Добрякова,

профессор кафедры иностранных языков

L'œuvre de Karl Bryullov

Karl Pavlovitch Brioullov était un des rares peintres russes, qui traitait dans ses tableaux les sujets de la mythologie antique. Pendant son séjour en Italie Brioullov s'est imprégné de la culture locale. Avant cette période de sa vie, Karl Pavlovitch était intéressé à l'histoire des pays étrangers. Il parlait couramment allemand, français, il apprenait facilement l'italien. En plus, ses ancêtres étaient d'origine française et allemande, donc Brioullov était étroitement lié à l'étranger et à la culture étrangère.

Les sujets de la mythologie de la civilisation de la Grèce et de la Rome antiques figurent dans des œuvres de Brioullov telles que «Narcisse regardant dans l'eau», «Numa Pompilius chez la nymphe Egeria», «Gilas et les nymphes» et d'autres.

«Narcisse regardant dans l'eau» - c'était le premier ouvrage de l'artiste, peint en 1819. Il représente le sujet de la mythologie antique dont le héros principale est Narcisse. Selon la légende Narcisse aurait pu vivre longtemps à condition qu'il ne voie jamais son reflet. Beaucoup de personnes étaient amoureux de lui, mais il y était absolument indifférent. Pendant la chasse il a décidé de s'approcher d'un petit ruisseau transparent pour boire de l'eau. Il s'est incliné et a vu son reflet dans l'eau.

Il est tombé amoureux de ce reflet et a passé les jours et les nuits entiers en le regardant. Il est mort dans la souffrance au bout de quelques jours et sur ce lieu une fleur s'est épanouie. On a appelé cette fleur «narcisse». Brioullon a créé l'image de cet héros et lui a donné une sensibilité unique. Sur le visage du jeune homme on peut lire la curiosité, l'intérêt pour son reflet dans l'eau, et son sourire naïf et doux montre qu'il est très impressionné par lui-même. Cupidon regarde avec une vue incompréhensible sur Narcisse en s'envolant. Il semble qu'il est mécontent de cet amour, comme s'il n'était pas bon et pur.

«Numa Pompilius avec la nymphe Egérie» - Numa Pompilius, le sabin, était le deuxième souverain de Rome après Romulus et vivait aux VIII-VII siècles avant JC. Il est arrivé au pouvoir en résultat des disputes des romains et des sabins. Pendant son règne beaucoup de temps et d'attention ont été consacrés aux rituels religieux. La nymphe Egérie est connue comme la compagne et le «mentor en matière sacrée» de Numa Pompilius. Parfois elle est représentée comme une amoureuse du souverain. Dans une histoire antique depuis la fin de la République l'histoire d'Egérie était considérée comme inviolée par Numa pour que ses réformes se passent mieux. Les rencontres de Numa Pompilius et d'Egérie se passaient dans un bosquet qu'il a consacré aux nymphes des sources associées aux muses, et Egérie était parmi elles.

«Hylas et les nymphes» - dans la légende sur des Argonautes on apprend que Jason et les Argonautes sont partis pour trouver le Toison d'or, pourtant une chose inattendue s'est passée pendant leur arrêt vers l'île. Un jeune homme de nom Hylas, un écuyer d'Hercule, s'est éloigné pour boire de l'eau, mais il a été attrapé par les nymphes de cette source. Il était capturé et ne pensait à rien. Hylas a disparu, les tentations des Argonautes de le trouver n'avaient pas de résultat.

«Le génie de l'art» - c'est notamment Apollon qui se cache dans l'image de génie car il est mécène des arts et des muses. Grâce aux détails qui se trouvent autour de lui, le spectateur comprend des références à différents types d'art: lyre, chapiteau,

dessins, palette, etc. Ce travail a peut-être été l'un des meilleurs de ses études à l'académie.

Творчество К.П. Брюллова

Карл Павлович Брюллов был одним из немногих русских живописцев, кто изображал в своих полотнах сюжеты из античной мифологии. В годы своего пребывания в Италии художник проникся местной культурой. Ещё до этого периода своей жизни Карл Павлович был заинтересован в истории европейских стран. Он спокойно говорил на немецком, французском, ему легко давался в изучении и итальянский. Кроме того, даже его предки были родом из Франции и Германии, таким образом Брюллов действительно был тесно связан с зарубежными странами и их культурой.

Сюжеты из мифологии цивилизации Древней Греции и Древнего Рима можно рассматривать на примере таких работ Брюллова, как «Нарцисс, смотрящийся в воду», «Нума Помпилий у Нимфы Эгерии», «Гилас и нимфы» и других.

«Нарцисс, смотрящийся в воду» – первая живописная работа Карла Павловича, написанная им в 1819 году. Она представляет сюжет, главным героем которого является Нарцисс. По предсказанию, Нарцисс мог прожить долгую жизнь, при условии, что он никогда не увидит своего отражения. В него были влюблены очень многие, но он был к ним равнодушен. Во время охоты юноша решил подойти к тихому прозрачному ручью и попить воды. Он склонился и увидел в нём своё отражение. Он влюбился в это отражение и через некоторое время умер в страданиях, а на месте его смерти вырос цветок, который зовётся нарциссом. Брюллов не просто изобразил Нарцисса, но и придал этому образу особую тонкость. В лице юноши действительно есть любопытство, интерес к своему отражению, а лёгкая, наивная улыбка показывает, как он впечатлён самим собой. Купидон, улетаая, смотрит на

Нарцисса весьма непонимающим взором. Кажется, он недоволен такой влюблённостью, будто она недобрая и нечистая.

«Нума Помпилий у Нимфы Эгерии» – Нума Помпилий, сабинянин, был вторым по счету царём Рима после Ромула и жил в VIII-VII веках до н.э. Он пришел к власти в результате разногласий римлян и сабинян. Много времени и внимания во время его правления было отведено на различные религиозные обряды. Нимфа Эгерия известна как спутница и «наставница в сакральных делах» Нумы Помпилия. Иногда она представлена как любовница царя. В античной истории с конца Республики рассказ об Эгерии считался выдуманным самим Нумой, дабы успешнее провести реформы. Встречи Нумы Помпилия с нимфой проходили в роще, которую он посвятил нимфам источников, соотнесённых с музами и Эгерия была в их числе.

«Гилас и нимфы» – в легенде об аргонавтах рассказывается о том, как Кеос и аргонавты отправились на поиски Золотого руна, однако во время остановки у острова Кеос произошло нечто неожиданное. Юноша по имени Гилас, оруженосец и приближённый Геракла, отошёл добыть воды, но был похищен нимфами источника. Он пленён нимфами и ни о чём не думает. Гилас пропадает, а попытки аргонавтов его найти были безрезультатны.

«Гений искусства» – именно Аполлон представлен в образе этого гения, ведь он был покровителем искусств, муз. По различным атрибутам зрителю становятся понятны отсылки к разным видам искусств, среди которых лира, капитель, чертежи, палитра и так далее. Эта работа была одна из, пожалуй, лучших во время учебы в академии.

С. С. Верлатая

студентка II курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Г. М. Амирова,

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель кафедры иностранных языков

“The Story of Psyche” by Maurice Denis

Maurice Denis is a French symbolist artist, illustrator and art theorist. Since his early age, he had known he wanted to become a Christian artist, which he wrote about in his diary.

In 1909 he made a series of panels “The story of Psyche” for the Russian art collector Ivan Morozov.

The myth, told in the 2nd-century CE novel “Metamorphoses” written by Apuleius, tells us a story of a mortal woman Psyche and god of love Cupid, who was meant to do her harm, but instead fell in love with her. Psyche breaks an important rule which ruins her perfect life with Cupid. She then completes four impossible tasks to correct her mistake. Cupid, disobeying his mother’s will, asks Zeus to make Psyche a goddess to marry her. In the end, Cupid carries Psyche to the sky to happily live together.

Even the mythological theme of the panels was made with demands of Maurice Denis’ Catholicism. The ancient myth, which tells about the trials of a human soul

during earthly existence in the Christian world, acquires a slightly different interpretation. Psyche is often seen as an allegory of a human soul. Some researchers see the myth of Psyche as an allegory of Adam's expulsion from paradise, the others as a bond between human soul and the God. The emphasis in Denis' panels is on the possibility of achieving true immortality only in heaven by overcoming earthly temptations. This aspect was very important for the devout Catholic Denis, and he certainly sought to invest deep spiritual meaning into the image.

Following the plot of the myth, the artist chooses successive events for his murals. He depicts the transformation of Psyche, her journey to love. He used color to emphasize the atmosphere of each panel, primarily using pastel blues and pinks.

The most interesting is the background of landscapes that the artist worked on in Italy, he went there right after receiving Morozov's order in 1907. They reflect impressions of the Lago Maggiore and the Giusti Garden in Verona.

This myth has repeatedly inspired masters of different eras. Maurice Denis was the first artist since the Renaissance to make it in a series of works of monumental and decorative painting. Based on the rich experience of his predecessors, he presented in the panels his own searches and understanding of the specifics of this art.

As a major decorator, Denis primarily wanted to solve the problem of synthesizing architecture and painting. In order to achieve the greatest unity of the impression, Denis introduced architectural elements into the images as a link between painting and interior space. Following Denis's advice, in 1912 I. Morozov decided to decorate the hall with sculpture. He ordered four large bronze figures from Aristid Mayol "The Seasons" cycle and Denis himself, in addition to the panels, made tall ceramic vases for the Morozov salon. As a result, the Concert Hall of the Morozov mansion became a unique artistic ensemble.

This series of canvases show the work of a mature artist in the development of style, imagery and color harmony.

«История Психеи» Мориса Дени

Морис Дени французский художник-символист, иллюстратор и теоретик искусства. С раннего возраста он знал, что хочет стать христианским художником, о чем он написал в своем дневнике.

В 1909 году он создал серию панно “История Психеи” для русского коллекционера произведений искусства И.А. Морозова.

Миф, изложенный в романе Апулея “Метаморфозы” (II в. н. э.), повествует о смертной женщине Психее и боге любви Амуре, который должен был причинить ей вред, но вместо этого влюбился в нее. Психея нарушает важное правило, которое разрушает ее идеальную жизнь с Амуром. Затем она совершает четыре невыполнимых задания, чтобы исправить свою ошибку. Амур, противясь воле своей матери, просит Зевса сделать Психею богиней и поженить их. В конце концов Амур уносит Психею на небо, чтобы они могли счастливо жить вместе.

Мифологическая тематика панно была создана с учетом религиозных воззрений Мориса Дени. Древний миф, повествующий об испытаниях человеческой души во время земного существования, в христианском мире приобретает несколько иную интерпретацию. Психея часто рассматривается как аллегория человеческой души. Одни исследователи рассматривают миф о Психее как аллгорию изгнания Адама из рая, другие - как связь между человеческой душой и Богом. В панно Дени акцент делается на возможности достижения истинного бессмертия только на небесах, после преодоления земных искушений. Этот аспект был очень важен для католика Дени, и он, безусловно, стремился вложить в изображения глубокий духовный смысл.

Следуя сюжету мифа, художник выбирает последовательные события для своих композиций. Он изображает трансформацию Психеи, ее путь к любви.

Он применял цвет, чтобы подчеркнуть атмосферу каждого панно, в первую очередь используя пастельные голубые и розовые тона.

Наиболее интересным является фон пейзажей, над которыми художник работал в Италии, куда он отправился сразу после получения заказа Морозова в 1907 году. Они отражают впечатления от озера Маджоре и сада Джусти в Вероне.

Этот миф неоднократно вдохновлял мастеров разных эпох. Морис Дени был первым художником со времен Возрождения, который воплотил его в серии произведений монументальной и декоративной живописи. Опираясь на богатый опыт своих предшественников, он представил в панно свои собственные поиски и понимания специфики этого искусства.

Как крупный художник-декоратор, Дени в первую очередь хотел решить проблему синтеза архитектуры и живописи. Чтобы добиться наибольшего единства впечатления, художник ввел в изображения архитектурные элементы как связующее звено между живописью и внутренним пространством. Прислушавшись к совету Дени, в 1912 году Морозов решил украсить зал скульптурой. Он заказывает четыре большие бронзовые фигуры из цикла Аристида Майоля “Времена года”, а сам Дени, помимо панно, изготавливает высокие керамические вазы для салона Морозова. В результате концертный зал особняка Морозова превратился в уникальный художественный ансамбль.

Эта серия панно демонстрирует творчество зрелого художника в развитии стиля, образности и цветовой гармонии.

А. А. Вилкова

студентка III курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель М. Б. Кравчунас,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры иностранных языков

Hellenistic Influence on the Development of Buddhist Sculpture

Gandhara is the center of artistic life in Northwestern India, it's the territory of modern Pakistan, where Alexander the Great completed his eastern campaign in the 4th century BC, which influenced the spread of ancient traditions in India.

In the art of early Buddhism, there were no anthropomorphic sculptures; there are symbolic images: the wheel of Dharma (Teachings of the Buddha), a lotus flower, an empty throne, the Bodhi tree, under which the Buddha achieved enlightenment. An example of early Buddhist art is the reliefs on the entrance gate (torana) of the stupa at Sanchi.

Gandhara was the center of development of Buddhist art. The Gandhara sculptural school emerged under the influence of Hellenistic traditions, a synthesis of local and ancient traditions is taking place: Buddhist iconography and symbolism is combined with artistic elements of the Greco-Roman style, as evidenced by the realism of the image, the similarity of poses, and the interpretation of the folds of clothing, reminiscent of ancient sculptures.

Anthropomorphic images of Buddha in Gandhara appeared during the Kushan dynasty in the 1st-3rd centuries. The image of Apollo became a prototype of images of the Gandhara Buddha. The combination of the antique idea of beauty - the harmony of external and internal beauty - with the perfection of the Buddha, reflected in Buddhist iconography as 32 great and 80 small signs of physical beauty and his spiritual concentration.

Images of bodhisattvas in Gandhara. Hercules was a prototype of the image of the bodhisattva Vajrapani. An antique interpretation of the body, but with the attributes of a Buddhist bodhisattva - a vajra in the hands.

The Gandhara school, with its stylistic and iconographic features in Buddhist sculpture, did not subsequently influence the development of sculpture in India. Nonetheless it spread further to the East - to China, and through it to Korea and Japan, where the tradition of the Gandhara school was adopted and reworked in the local soil.

Влияние эллинизма на развитие буддийской скульптуры

Гандхара – художественный центр на Северо-Западе Индии (территория современного Пакистана), где Александр Македонский закончил свой восточный поход (IV век до н.э.), повлиявший на распространение античных традиций на территории Индии.

В искусстве раннего буддизма отсутствуют антропоморфные скульптуры, встречаются символические изображения: колесо Дхармы (Учения Будды), цветок лотоса, пустой трон, дерево Бодхи, под которым Будда достиг просветления. Пример раннего буддийского искусства - рельефы на входных воротах (торанах) ступы в Санчи.

Гандхара – центр развития буддийского искусства. Под влиянием эллинистических традиций складывается гандхарская скульптурная школа, происходит синтез местной и античной традиций: буддийская иконография и символика сочетается с художественными элементами греко-римского стиля, о чем свидетельствуют реалистичность изображения, схожесть поз, трактовка складок одеяния, напоминающая античные скульптуры.

Появление в Гандхаре изображений Будды. Образ Аполлона как прототип изображений гандхарского Будды. Соединение античного представления о прекрасном - гармонии внешней и внутренней красоты - с совершенством Будды, отраженном в буддийской иконографии как 32 великих и 80 малых признаков физической красоты и его духовной сосредоточенности.

Изображения бодхисаттв в Гандхаре. Геракл как прообраз изображения бодхисаттвы Ваджрапани, о чем свидетельствует античная трактовка тела, но изображается с атрибутами буддийского бодхисаттвы – ваджра в руках (символ силы и твердости духа).

Гандхарская школа со своими стилистическими, иконографическими особенностями в дальнейшем не оказала влияния на развитие скульптуры на территории Индии, однако распространилась дальше на Восток – в Китай, а через него в Корею и Японию, где традиция гандхарской школы была воспринята и переработана уже на местной почве.

С. Н. Гольтяева

студентка II курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Л. Л. Добрякова,

профессор кафедры иностранных языков

Le "Printemps" de Sandro Botticelli

Sandro Botticelli est l'un des plus grands artistes de la Renaissance en Italie, peintre, dessinateur et graveur. Il est né et mort à Florence (1444-1510). Sandro était un élève assidu de fra Filippo Lippi, dont il a imité la manière.

Le sujet du tableau «Le printemps» référerait notamment aux Fastes d'Ovide, un calendrier poétique des fêtes romaines, évoquant ainsi le printemps perpétuel ou le mois de mai - du verger de Vénus, ici le jardin des Hespérides.

Selon Ovide, le dieu du vent Zéphyr épouse Chloris et lui accorde le pouvoir de régner sur le monde des fleurs. Les trois Grâces répandent la joie dans la nature et incarnent par leur ronde la libéralité, dans la circulation des bienfaits accordés, reçus et rendus. Ils dansent lentement dans un jardin fleuri, ne touchant le sol que de la pointe des pieds.

Mercure-Hermès accompagne traditionnellement les Grâces. Il entraîne l'esprit vers le monde de la transcendance et guide les âmes vers l'au-delà.

Vénus, déesse de l'amour et de la connaissance, peut ici figurer l'équilibre entre la passion charnelle et la retenue spirituelle. À sa gauche, une jeune femme blonde attire tout de suite l'attention à la fois par l'étrangeté de sa mise et par son regard, dirigé aussi vers le spectateur. Elle esquisse le geste du semeur - le Printemps lui-même.

C'est près d'elle que l'image est le plus mouvementée: le vent s'y engoutire par le côté droit, si violemment que les arbres se courbent sur son passage. L'énergie du dieu aux joues gonflées se transmet à une jeune nymphe qu'il attrape et féconde. Elle tente vainement d'échapper au souffle qui s'empare d'elle, mais des feuillages jaillissent déjà de sa bouche. Ce drame à trois personnages s'apaise dans la figure du Printemps qui s'avance. Il trouve en elle son apothéose et sa conclusion.

De l'autre côté de Vénus, à nouveau trois personnages. Les trois Grâces Elles sont sœurs, aussi semblables entre elles que les trois figures de droite étaient différentes. La figure du petit Cupidon aux yeux bandés couronne le tableau au-dessus de Vénus.

Un autre personnage masculin, à gauche du tableau empêche tout simplement la scène de se figer dans sa perfection. C'est le dieu Hermès. Grâce à lui, le monde est perpétuellement en mouvement. Il est le dieu des marchands et des carrefours, celui des voleurs aussi. Voilà pourquoi, en cet instant, il s'emploie, en digne messager des dieux, à chasser les nuages qui formaient écran au-dessus de sa tête.

La nature que décrit Botticelli a le caractère artificiel. Ce n'est pas tant un paysage qu'un décor, dans lequel les fleurettes éparses rappellent l'art de la tapisserie, et où les arbres s'espacent avec régularité, pour former un portail de feuillages derrière Vénus. La spatialité du fond est plate, bloquant les personnages dans une suspension magique.

«Весна» Сандро Боттичелли

Сандро Боттичелли - один из величайших художников эпохи Возрождения в Италии, рисовальщик и гравёр. Он родился и умер во Флоренции (1444 - 1510). Сандро был усердным учеником фря Филиппо Липпи, манеру которого он имитировал.

Сюжет картины «Весна» отсылает к «Метаморфозам» Овидия, поэтическому календарю римских праздников, в котором упоминается вечная весна или месяц май - фруктовый сад Венеры, сад Гесперид.

Согласно Овидию, бог ветра Зефир берет в жены Хлору и дает ей власть над миром цветов. Три грации распространяют радость в природе и своим танцем воплощают свободу, в движении дарованных, полученных и возвращенных благ. Они медленно танцуют в цветущем саду, едва касаясь земли кончиками своих пальцев.

Меркурий-Гермес традиционно сопровождает граций. Он является проводником духа в иной мир и ведет души в загробную жизнь.

Венера, богиня любви и знания, воплощает гармонию между плотской страстью и духовной сдержанностью. Слева от нее - молодая девушка со светлыми волосами, которая сразу привлекает внимание своей позой и взглядом, направленным на зрителя. Она изображает жест сеятеля - сама Весна.

Именно рядом с ней – самый оживленный образ: ветер замирает в правой стороне полотна, настолько бурно, что деревья склоняются от его движения. Энергия бога с надутыми щеками направлена на молодую нимфу, которую он ловит и оплодотворяет. Она тщетно пытается убежать от захватывающего ее дыхания, но из ее уст уже сыпятся листья. Эта драма с тремя персонажами

успокаивается в идущей вперед фигуре Весны. Она находит в ней свой апофеоз и заключение.

По другую сторону от Венеры снова три персонажа, три грации. Они сестры, настолько друг на друга похожие, насколько три фигуры справа различны. Фигура маленького Купидона с завязанными глазами над Венерой венчает полотно.

Другой мужской персонаж, в левой части полотна, вторгается в сцену, как бы замирая в своем совершенстве. Это бог Гермес. Благодаря ему мир постоянно находится в движении. Он бог торговцев и перекрестков, в том числе и воров. Вот почему в этот момент он является в роли достойного посланника богов, разгоняя облака.

Природа, которую изображает Боттичелли, имеет искусственный характер. Это не столько пейзаж, сколько декорации, в которых рассыпанные цветы напоминают искусство гобелена, и где деревья расставлены в особом ритме, формируя за фигурой Венеры портал из листвы. Плоское пространство картины как бы укрывает персонажей в особом волшебном мире.

О. А. Гребенькова

студентка III курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Л. Л. Добрякова,

профессор кафедры иностранных языков

L'influence de l'Antiquité sur le design decorative

des armoires françaises du XVIe siècle

A la fin du XVe siècle, l'époque de la Renaissance commence en France, et les hommes de cette époque étaient déjà pénétrés de la nouvelle culture héritée de l'Antiquité gréco-romaine.

Un grand nombre de monuments de la littérature ancienne ont été traduits en français, et les sujets mythologiques et l'histoire du monde antique étaient bien connues. Les gravures de reproduction permettent aux maîtres français de découvrir les œuvres marquantes de l'Antiquité. En raison des changements dans l'architecture française au XVIe siècle, un nouveau meuble est apparu: l'armoire, qui est devenu l'un des types d'art mobilier les plus ornés de cette époque.

La première se produit sous les règnes de Louis XII et de François Ier, où la préférence était donnée à l'ornementation grotesque. Le décor des armoires de cette époque utilisait des motifs antiques tels que grotesque, candélabre, motifs végétaux, palmettes, termes, amours, dauphins, mascarons et les autres.

Pendant la deuxième période de la Renaissance française en Bourgogne et à Léon on a créé les armoires ayant le relief plus volumineux et riche, mais l'armoire conserve un élégant équilibre dans proportions et l'arrangement de la décoration. En même temps en Ile-de-France, à Paris, les armoires avaient un décor plus laconique qui est construit comme une structure architecturale, comme la façade d'un bâtiment avec des colonnes et un fronton.

Les sujets anciens étaient activement utilisés dans la décoration d'armoire. La surface des armoires était décorée de figures d'anciens dieux et déesses, de nymphes et d'allégories.

Ainsi, on peut conclure que l'Antiquité a directement influencé la formation du décor des armoires françaises du XVI^e siècle. Cette influence s'incarne à la fois dans l'utilisation d'éléments décoratifs reproduisant des motifs anciens et dans la représentation des personnages mythologiques.

Влияние Античности на декоративное решение

французских шкафов XVI века

В конце 15 века во Франции началась эпоха Ренессанса, которая возродила культуру Античности, с которой французские мастера были знакомы благодаря многочисленным переводам античных текстов. Гравюры и зарисовки античных памятников позволили французским мастерам открыть для себя искусство Античности.

Вследствие кардинального изменения французской архитектуры в 16 веке появился новый предмет мебели – шкаф, который стал одним из самых богато украшенных видов мебельного искусства в эту эпоху.

Развитие мебельного искусства во Франции можно разделить условно на два периода, которые обусловлены изменением декоративного решения.

Первый период, относящийся к эпохе правления Людовика XII и Франциска I, обусловлен широким применением орнамента гротеска. В декоре шкафов первой половины XVI века использованы такие античные мотивы, как гротески, канделябры, растительные орнаменты, пальметты, маскароны и другие.

Во второй период французского Ренессанса в Бургундии и Леоне были созданы шкафы с более объемным и богатым рельефом, при этом предметы мебели сохраняли изящное равновесие в пропорциях и расположении декоративных элементов. В регионе Иль-де-Франс и в Париже шкафы имели более лаконичный декор, который уподоблялся фасаду здания с колоннами и фронтоном и соответствовал античным пропорциям.

Также на поверхности шкафов часто помещались фигуры античных героев – богов и богинь, нимф и аллегорий, которые иногда соседствовали с панно, где были воспроизведены библейские сюжеты.

Таким образом, можно сделать вывод, что Античность напрямую повлияла на формирование декора французских шкафов XVI века. Это влияние воплотилось как в использовании декоративных элементов, воспроизводящих античные мотивы, так и в изображении мифологических персонажей.

В. П. Зыкова-Аренс

студентка I курса магистратуры

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Л. Л. Добрякова,

профессор кафедры иностранных языков

Les traits antiques dans les œuvres d'Andrea del Verrocchio

Andrea del Verrocchio – un sculpteur et un peintre, qui travaillait aux années 60-80 du XVeme siècle principalement à Florence – même pendant sa vie on l'avait comparé avec Phidias et Lysippe. Les éloges transformés en forme de comparaison avec l'antiquité sont naturellement habituelles pour la culture de la Renaissance. Mais en ce cas pour cela il y en avait les raisons plus objectives et moins formelles car Verrocchio à créé son dernier œuvre – le monument équestre « Statue du Colleone » en utilisant comme le prototype un célèbre quadriges de Lysippe. Mais en général il n'est pas possible d'assembler le liste de chef d'œuvres antiques qui étaient accessibles à Verrocchio et à sa bottega.

La direction thématique élaboré par Verrocchio était lié avec le contenu religieux et chrétien. Il créait les œuvres sur les sujets de la vie du Christ et des Saints. Il n'est pas possible de trouver dans les œuvres de Verrocchio les sujets antiques, sauf quelques détails, éléments, ornements qui nous indiquent le lien avec l'antiquité. La question qu'on se pose en notre recherche: Quelles formes ont acquis les images antiques dans les œuvres de Verrocchio? Le matériel de la sculpture souvent utilisé par Verrocchio – bronze – est corrélatif avec ceux des

d'origine grec. En ce qui concerne la forme plastique il est évident que la statue de Verrocchio en rappelant l'esthétique de l'Antiquité n'essaye pas de l'obéir aveuglement. En plus les statues de Verrocchio expriment un sort spécial du dynamisme, qui était entièrement évalué juste en XVIIIème siècle à l'époque de baroque. Les fractures de surfaces communiquent à ses statues le dynamisme qui n'était pas inhérent à la tradition antique.

Cet recherche analyse un groupe d'œuvres de Verrocchio qui sont liées avec l'esthétique d'une antique représentation du corps: « Un jeune homme dormant », une étude de la figure d'un bourreau pour le relief « L'exécution de Jean le Baptiste », la statue de David avec la tête de Goliath qui nous représentent la beauté physique en pleine forme.

En conclusion on formule les traits d'une nouvelle forme de l'esthétique élaboré par Verrocchio, qui utilisait les formes classiques et s'appuyait en même temps sur les méthodes et techniques les plus modernes.

Античные мотивы в произведениях Андреа дель Верроккьо

Андреа дель Верроккьо – флорентийский скульптор и живописец, работавший в 1460-е–1480-е годы – уже при жизни приравнивался по уровню своего мастерства к Фидию и Лисиппу. Похвала в форме сопоставления с античными мастерами представляется естественной для культуры Ренессанса, однако в случае Верроккьо она имела под собой и более объективные обоснования: создавая свою последнюю работу, конный «Памятник Коллеони», Верроккьо обращается непосредственно к квадриге Лисиппа. Однако, это единственный случай, когда возможным оказывается проследить связь произведения с конкретным античным образцом – другие источники, к которым обращался при работе Верроккьо со своей боттегой не известны.

Основное тематическое направление известных работ Верроккьо было связано с христианским содержанием и прямым заимствованием античных сюжетов у него практически не встречается – в основном он ограничивается отдельными деталями и орнаментами. Данное исследование обращается к вопросу: в каких формах античная традиция проявлялась в произведениях Верроккьо? Используя, как и античные мастера, бронзу, Верроккьо не пытается слепо повторять её формы. Его произведениям свойственен динамизм необычайно передовой даже для его собственной эпохи.

В данном исследовании анализируются произведения, связанные с эстетикой античной изображения человеческого тела: «Спящий юноша», этюд для рельефа «Усекновение головы Иоанна Крестителя», «Давид».

В заключении формулируются черты новой эстетической формы, разработанной Верроккьо, который, используя черты классической скульптуры развивал их при помощи новых технических методов.

А. А. Колосова

студентка III курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Г. М. Амирова,

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель кафедры иностранных языков

“Venus and Adonis” by Paolo Veronese, Nicolas Poussin and John William Waterhouse: Artistic Image and Interpretation of the Ancient Myth

From the Renaissance to the present day, the myth of Venus and Adonis from Ovid's "Metamorphoses" and other ancient texts is one of the most popular subjects in art.

It is known that Zeus divided the year into three seasons in order to resolve the dispute between the goddesses, Venus and Persephone, which of them Adonis would stay with. The young man spent spring with Venus, and winter in Hades with Persephone. However, subsequently, enraged by jealousy, Ares turned into a boar and killed him while hunting. Thus, Adonis becomes a symbol of reborn nature, and it is no coincidence that Venus turns him into a spring flower after death.

The author suggests to consider the subject of Venus and Adonis's love depicted in three epochs: in the Renaissance, in the 17th century and in the late 19th century. It is especially notably represented in the works of Paolo Veronese, Nicolas Poussin and John William Waterhouse.

Despite the pastoral nature of Paolo Veronese's "Venus and Adonis" there is a premonition of disaster: everything hints at a future tragic hunt. However, for Veronese, this is only a slight reference to the tragedy. Beauty and fullness of life are emphasized by the bright warm contrasting colors of Venetian painting.

Poussin's painting, on the contrary, seems completely devoid of this restless note. It's all about the triumph of love and the flowering of nature. The action in Poussin's painting, unlike Veronese, takes place at night. And the moon illuminates all the figures with its cold light. Poussin applies amazingly beautiful complex colors that change under the moonlight.

John William Waterhouse in "The Awakening of Adonis" both depicts love of Venus and Adonis, and creates a metaphor for the coming of spring. Waterhouse follows not only the ancient interpretation of the myth, but is also inspired by ancient compositions, relief.

All the paintings interpret the myth in different ways. Veronese is occupied with the theme of love and its loss, Poussin echoes him, but shows how the love of a goddess and a mortal human enlivens the surrounding space. And finally, Waterhouse comprehends the myth completely, offering to see sublime and poetic reasons in the simple change of seasons.

«Венера и Адонис» Паоло Веронезе, Никола Пуссена и Джона Уильяма Уотерхауса. Художественный образ и интерпретация античного мифа

Начиная с эпохи Возрождения и до наших дней миф о Венере и Адонисе из "Метаморфоз" Овидия и других античных текстов остается одним из самых популярных сюжетов в искусстве.

Известно, что Зевс разделил год на три времени года, чтобы разрешить спор между богинями Венерой и Персефоной о том, с кем из них останется Адонис.

Весну юноша проводил с Венерой, а зиму — в Аиде с Персефоной. Однако впоследствии взбешенный от ревности Арес, обратившись в вепря, растерзал его на охоте. Не случайно Венера после смерти превращает Адониса в весенний цветок, и, таким образом, он становится символом возрождения природы.

Автор предлагает обратиться к сюжету о любви Венеры и Адониса в живописи художников трех эпох: Возрождения, XVII и конца XIX века. Особенно ярко он отражен в произведениях Паоло Веронезе, Никола Пуссена и Джона Уильяма Уотерхауса.

Несмотря на пасторальный характер картины "Венера и Адонис" Паоло Веронезе, в ней ощущается предчувствие беды: все намекает на грядущую трагическую охоту. Однако для Веронезе это лишь слабое упоминание о ней. Красота и полнота жизни подчеркиваются яркими теплыми контрастными красками венецианской живописи.

Произведение Пуссена, напротив, кажется полностью лишенной этой беспокойной ноты. Оно посвящено торжеству любви и цветению природы. Действие на картине Пуссена, в отличие от Веронезе, происходит ночью, когда луна освещает все фигуры своими холодными лучами. Пуссен удивительно виртуозно передает сложные цвета, которые меняют свой оттенок в лунном свете.

Джон Уильям Уотерхаус в "Пробуждении Адониса" изображает не только любовь Венеры и Адониса, он создает метафору наступления весны. Уотерхаус следует античному пониманию мифа и вдохновляется древнегреческими и римскими композициями, в частности рельефом.

Античный миф по-разному трактуется во всех картинах. Веронезе увлечен изображением темы любви и ее утраты, Пуссен вторит ему, но показывает, как любовь богини и смертного оживляет окружающее пространство. И, наконец,

Уотерхаус полностью переосмысливает этот миф, предлагая увидеть возвышенные и поэтические мотивы в простой смене времен года.

Т. А. Кондратьева

студентка III курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Г. М. Амирова,

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель кафедры иностранных языков

A Representation of the Myth of Saturn Devouring His Children

by Peter Paul Rubens and Francisco Goya

According to the “Metamorphoses” by the Roman poet Ovid, this myth tells that Kronos was afraid of the prediction of Uranus: one of his children, born of Rhea, would overthrow him, and therefore Kronos devoured them one by one: Hestia, Demeter, Hera, Hades and Poseidon.

“Saturn Devouring His Son” is a painting by the Flemish artist Peter Paul Rubens, painted in 1636-1638. The god Saturn clutches a scythe in his right hand, his constant attribute, using it to maintain balance. At the same time, he bends over the boy, into whom he sinks his teeth to devour him, while the defenseless creature tries to free itself, writhing and screaming for help, and directs its pained gaze at the viewer. The stars depicted in the upper part of the painting represent the planet Saturn itself, described by Galileo Galilei several years before the creation of this canvas.

“Saturn Devouring His Son” was painted between 1819 and 1823 by Francisco Goya on the wall of his “House of the Deaf”. In accordance with the myth, Goya shows

Saturn not devouring, but tormenting a child. The image of a god with wild eyes and unrealistic body proportions intensifies horror. He seems to be squeezed by the frames of the canvas — his pose is unnatural, disfigured. The painting looks like the personification of the apocalypse.

The mood of the Goya's painting is in stark contrast to Rubens' Saturn, as the central figure is acting out of madness rather than calculating reason, and the son's figure is completely lifeless rather than in clear pain. It is important to note that Goya, unlike Rubens, has a background made in a typical Spanish manner - tenebroso. This technique made it possible to give the scene even more tension.

Отображение мифа о Сатурне, пожирающем своих детей, Питером Паулем Рубенсом и Франсиско Гойей

Согласно «Метаморфозам» римского поэта Овидия, миф повествует о том, как Кронос, узнав о предсказании Урана, по которому один из его детей, рожденный от Реи, свергнет его, проглотил их одного за другим. (Так он поглотил Гестию, Деметру, Геру, Аида и Посейдона).

«Сатурн, пожирающий своего сына» - картина фламандского художника Питера Пауля Рубенса, написанная в 1636-1638 годах. Сатурн сжимает в правой руке косу, свой постоянный атрибут - художник использует его для поддержания равновесия. Бог склоняется над мальчиком и вонзает в него зубы. Беззащитное существо пытается освободиться, устремляет свой страдальческий взгляд на зрителя, корчась и взывая о помощи. Звезды, изображенные в верхней части картины, представляют собой планету Сатурн, описанную Галилео Галилеем за несколько лет до создания этого полотна.

«Сатурн, пожирающий своего сына» был написан Франсиско Гойей между 1819 и 1823 годами на стене его «Дома глухого». Художник показывает

Сатурна не поглощающим, а мучающим ребенка. Образ Бога с дикими глазами и нереалистичными пропорциями тела усиливает ужас. В его облике есть сходство с человеком, но он больше напоминает чудовище, дикое лесное отродье, воплощение ночных кошмаров. Сатурн словно зажат рамой холста — поза его неестественна, обезображена. Картина выглядит как олицетворение апокалипсиса.

Произведение Гойи по настроению резко контрастирует с Сатурном Рубенса, поскольку у испанского художника центральная фигура действует скорее хаотично и иступленно, чем продуманно и рационально, а фигура сына совершенно безжизненна. Важно отметить, что у Гойи, в отличие от Рубенса, фон исполнен в типично испанской манере - теневросо. Этот прием позволил придать сцене еще большее напряжение.

С. С. Котлярова

студентка III курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Е. Н. Кузнецова,

доцент кафедры иностранных языков

François Boucher «Toilette der Venus» und

Joshua Reynolds «Amor entfesselt den Gürtel der Venus»

Ein Vergleich der kompositorischen, koloristischen und stilistischen Eigenschaften der Gemälde des französischen Malers François Boucher «Toilette der Venus» und des englischen Malers Joshua Reynolds «Amor entfesselt den Gürtel der Venus» ist von besonderem Interesse - dies zeigt, wie die mythologischen Themen in verschiedenen Ländern in derselben Epoche unterschiedlich interpretiert wurden.

Um die Kunst des 18. Jahrhunderts besser zu verstehen, müssen die historischen Merkmale der Entwicklung Frankreichs und Englands berücksichtigt werden.

Gleichzeitig gab es eine Philosophie der Aufklärung, in der Verstand, Logik und Wissenschaft die Hauptrolle spielten, und die Rokokoästhetik, die gegensätzliche Emotionalität und Koketterie zum Ausdruck brachte.

Beim Vergleich von Gemälden lohnt es sich zunächst, auf den Unterschied im gewählten Leinwandformat zu achten. François Boucher greift auf das für das

Rokoko gewohnte Oval zurück, und Joshua Reynolds wählt eher ein quadratisches Format, das den repräsentativen Charakter der dargestellten Venus unterstreicht.

Darüber hinaus ist es wichtig, den Unterschied in der Interpretation des Bildes des Amors zu verfolgen. Die Engel von François Boucher sind nicht individualisiert und sind Nebenfiguren, während der Amor von Joshua Reynolds dank seines Spiels mit dem Gürtel der Venus in den Namen des Bildes aufgenommen wurde.

Man kann daraus schließen, dass französische und englische Maler die Stimmung der galanten Epoche von verschiedenen Seiten zeigen.

Франсуа Буше «Туалет Венеры» и

Джошуа Рейнольдс «Амур развязывает пояс Венеры»

Особый интерес представляет собой сравнение композиционных, колористических и стилистических характеристик картин французского художника Франсуа Буше «Туалет Венеры» и английского живописца Джошуа Рейнольдса «Амур развязывает пояс Венеры» - это позволяет показать, как мифологические сюжеты по-разному трактовались в одну и ту же эпоху в разных странах.

Для лучшего понимания искусства XVIII века необходимо учитывать исторические особенности развития Франции и Англии.

Кроме того, одновременно существовала философия Просвещения, в которой главную роль играли разум, логика и наука, и эстетика рококо, выражавшая противоположные эмоциональность, изысканность и кокетство.

При сравнении картин в первую очередь стоит обратить внимание на разницу в выбранном формате полотен. Франсуа Буше прибегает к более привычному

для рококо овалу, а Джошуа Рейнольдс выбирает скорее квадратный формат, который подчеркивает репрезентативный характер изображаемой Венеры.

Кроме того, важно проследить разницу и в интерпретации образа Амура. У Франсуа Буше ангелы не индивидуализированы и являются второстепенными героями, в то время как Амур у Джошуа Рейнольдса вынесен в название картины благодаря своей игре с поясом Венеры.

Можно сделать вывод, что французский и английский живописцы показывают настроение галантной эпохи с разных сторон.

А. Р. Латыпова

студентка II курса магистратуры

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Т. В. Павлова,

кандидат филологических наук,

профессор кафедры иностранных языков

The image of Venus in the oeuvre of Sandro Botticelli

Today I want to tell you about one of the most famous paintings in the world which can be called the icon of Italian Renaissance – it's "The birth of Venus" by Sandro Botticelli.

It depicts the goddess Venus arriving at the shore after her birth and emerging from the sea. She stands nude in a giant scallop shell in the center of the picture. At the left the god of wind Zephyrus blows at her: it is shown by the lines radiating from his mouth. He doesn't touch the ground and carries a young female who is also blowing but less forcefully. Both have wings. Vasari was probably correct in identifying this female as Aura, personification of a lighter breeze. Their joint efforts make hair and clothes of the other figures to the right flowing and airy. The creature on the right side of the picture floats slightly above the surface and holds out a rich dress to cover Venus. This figure is one of the three Horae, Greek minor goddesses of the seasons and servants of Venus. The floral decoration of her garment make us

suppose that she is the Hora of Spring. Moreover, she feels joy because Venus has arrived.

The pose of Venus is classical in some aspects and borrows some artistic elements from the Venus Pudica type which can be rather frequently seen in Greco-Roman sculptures of that time. Such sculptures were coming to light in this period, especially in Rome, where Botticelli had spent 1480-s working on the walls of the Sistine Chapel.

The similarities between sculpture and painting are noticeable by the overall composition of the figure, particularly by the contrapposto position and pose of hands which are held to cover the breasts and groin. Such so-called “Venus of Modesty” type became gradually widespread not only in Italian art, but also in the culture of various countries. The original of this pose seems to be Aphrodite Knidos which was made by Praxiteles about the 4th century B. C. After his work other artists began to copy his masterpiece, for example Venus de Medici, Capitoline Venus and so on. It should be added that Venus' body is anatomically improbable, with elongated neck and torso because of that her pose seems slightly impossible.

Образ Венеры в творчестве Сандро Боттичелли

Сегодня я хочу рассказать вам об одной из самых известных картин в мире, которую можно назвать иконой итальянского Возрождения – это «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли.

На картине изображена богиня Венера, прибывающая на берег после своего рождения и выходящая из моря. Она стоит обнаженная в гигантской раковине морского гребешка в центре картины. Слева бог ветра Зефир дует на нее: это видно по линиям, расходящимся от его рта. Он не касается земли и несет молодую девушку, которая тоже дует, но с меньшей силой. У обоих есть

крылья. Вазари, вероятно, был прав, определив эту женщину как Ауру, олицетворяющую легкий ветерок. Их совместными усилиями волосы и одежда других фигур получились струящимися и воздушными. Существо в правой части рисунка слегка приподнимается над поверхностью и протягивает Венере богато расшитое платье, чтобы прикрыть ее. Эта фигура - одна из трех Хор, греческих второстепенных богинь времен года и служанок Венеры. Цветочное убранство ее одежды заставляет нас предположить, что она - богиня весны. Более того, она испытывает радость, потому что прибыла Венера.

Поза Венеры в некоторых аспектах является классической и заимствует некоторые художественные элементы у Венеры Пудической, которую довольно часто можно увидеть в греко-римских скульптурах того времени. Такие скульптуры появлялись на свет в этот период, особенно в Риме, где Боттичелли провел 1480-е годы, работая над росписью стен Сикстинской капеллы.

Сходство между скульптурой и живописью заметно по общей композиции фигуры, особенно по контрастному положению и позе рук, которые прикрывают грудь и женское начало. Такой тип так называемой Венеры Скромной постепенно получил широкое распространение не только в итальянском искусстве, но и в культуре разных стран. Оригиналом этой позы, по-видимому, является Афродита Книдская, выполненная Праксителем примерно в 4 веке до н. э. После его работы другие художники начали копировать его шедевр, например, Венеру Медичи, Капитолийскую Венеру и так далее. Следует добавить, что тело Венеры анатомически неправдоподобно, с удлиненной шеей и торсом, из-за чего ее поза кажется немного невозможной.

В. Д. Маликова

студентка III курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Л. Л. Добрякова,

профессор кафедры иностранных языков

Motifs décoratifs antiques dans la peinture de porcelaine et le plastique de porcelaine de Sèvres et de Meissen au XVIIIe-début du XIXe siècle

Le XVIIIe siècle a été la période de l'apparition et de l'épanouissement des manufactures de porcelaine européennes, dont les principales étaient Meissen et Sèvres.

Les motifs antiques se sont déjà manifestés dans les premiers produits des manufactures, souvent combinés avec des tendances de style rocailleuses, néoclassiques et orientalisantes.

La plus ancienne production de porcelaine en Europe était l'allemand Meissen (1710), caractérisé par une grande variété de couleurs de glaçures et une abondance de détails dans des compositions en porcelaine dure.

Une caractéristique de la Manufacture de Sèvres (1740) était la porcelaine dite douce, dont les propriétés ouvraient des possibilités Décoratives plus larges (principalement coloristiques) par rapport à la porcelaine dure.

Les motifs antiques se manifestaient à la fois dans les plastiques en porcelaine (sculpture en porcelaine, forme de vaisselle, de vases et d'articles de toilette) et dans les peintures murales en porcelaine.

Dans le plastique Figuratif mayсен, les images antiques sont devenues l'une des directions thématiques dominantes.

Loin de la perfection, la peinture est compensée au début du XVIIIe siècle par des compositions pyramidales ou spiralées fantaisistes et une abondance de détails.

La particularité de la sculpture en porcelaine de Sèvres était le biscuit — porcelaine non émaillée et non émaillée. L'accent est mis sur la précision et la finesse des compositions, sur la création desquelles ont travaillé les principaux artistes de leur époque (Étienne Maurice Falcone et al.).

Les formes de vaisselle, de vases et d'articles de toilette sont devenues l'un des principaux domaines de réalisation du thème de l'antiquité dans la porcelaine. Ici, le mouvement est passé principalement de l'éclectisme rocailleux à travers le minimalisme néoclassique au luxe solennel de l'Empire.

Les motifs antiques les plus complets et les plus variés se sont manifestés dans les peintures murales en porcelaine: dans les parcelles et les ornements. Les imitations de différents matériaux, les images abstraites et reconnaissables sont inspirées des thèmes gréco-romains et restent extrêmement populaires tout au long des XVIIIe et XIXe siècles.

Античные декоративные мотивы в росписи фарфора и фарфоровой пластики Севра и Мейсена в XVIII - начале XIX вв.

XVIII век стал периодом появления и расцвета европейских фарфоровых мануфактур, среди которых главными были Майсен и Севр.

Античные мотивы проявились уже в самых ранних изделиях мануфактур, нередко сочетаясь с рокайльными, неоклассическими и ориентализирующими стилевыми тенденциями.

Старейшим производством фарфора в Европе стал немецкий Майсен (1710), отличавшийся большим разнообразием цветовой гаммы глазурей и обилием деталей в композициях из твёрдого фарфора.

Особенностью Севрской мануфактуры (1740) стал так называемый мягкий фарфор, свойства которого открывали более широкие декоративные (в первую очередь колористические) возможности по сравнению с твёрдым фарфором.

Античные мотивы проявлялись как в фарфоровой пластике (фарфоровая скульптура, форма посуды, ваз и туалетных принадлежностей), так и в росписях по фарфору.

В майсенской фигуративной пластике античные образы стали одним из доминирующих тематических направлений.

Далёкая от совершенства живопись компенсируется в начале XVIII века причудливыми пирамидальными или спиралевидными композициями и обилием деталей.

Особенностью фарфоровой скульптуры Севра стал бисквит — неглазурованный и нерасписанный фарфор. Основное внимание уделяется выверенности и изяществу композиций, над созданием которых трудились ведущие художники своего времени (Этьен Морис Фальконе и др).

Формы посуды, ваз и туалетных принадлежностей стали одной из ведущих областей реализации темы античности в фарфоре. Здесь движение шло главным образом от рокайльной эклектичности через неоклассицистический минимализм к торжественной роскоши ампира.

Наиболее полно и разнообразно античные мотивы проявились в росписях фарфора: в сюжетах и орнаментах. Имитации различных материалов,

абстрактные и узнаваемые образы вдохновлены греко-римской тематикой и остаются чрезвычайно популярными на протяжении XVIII и XIX вв.

Е. О. Морев

студент II курса бакалавриата

факультета архитектуры

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Л. Л. Добрякова,

профессор кафедры иностранных языков

Influence de l'antiquité sur l'œuvre de Donato Bramante

Bramante est un successeur de l'esthétique à la culture de l'époque antique. En travaillant à Rome, il a bâti beaucoup d'œuvres parmi lesquels on peut citer le Tempietto. C'est l'une des œuvres les plus célèbres de Bramante, qui ravit encore son élégance et sa beauté. Ce monument, érigé en mémoire de Saint-Pierre, illustre la transition de l'esthétique de Bramante vers la culture de l'époque antique.

Le Tempietto de San-Pietro également appelé Tempietto de Bramante, est un petit temple commémoratif construit aux alentours du monastère San-Pietro, et on estime qu'il soit le chef-d'œuvre de l'harmonie de l'époque de la Renaissance. Ce monument a été créé en mémoire d'un héros chrétien, Saint-Pierre. Bramante a créé cette structure comme une petite église-chapelle construite sur le site où se trouvait auparavant l'ancien temple de Mars Venator.

Les formes de Tempietto nous renvoient à des types spécifiques des temples de la Rome antique – martiri. Ceux-ci, à leur tour, ont évolué grâce à l'un des plus beaux édifices de Rome – Panthéon. Jusqu'à présent, le Panthéon est considéré comme l'un des monuments les plus impressionnants et les plus importants de la

Rome Antique. Le Panthéon a été construit à la deuxième siècle à Rome par Appolodor Domask. Il était le plus grand architecte de Rome à cette époque-là. Parmi ses oeuvres figuraient le forum de Trajan et la colonne de Trajan sur ce forum, le pont d'Alconetar et l'arc de Triomphe de Trajan. Majesté d'Appolodor Domask à son époque est comparable à celle de Donato Bramante à son époque.

On va considérer les principales similitudes et les différences entre ces deux monuments: Le Tempietto par Donato Bramante et le Panthéon par Appolodor Domask.

Depuis que Bramante s'est inspiré de l'architecture antique, il a utilisé les proportions du Panthéon dans certains éléments du Tempietto. Ainsi, le rayon du dôme du Tempietto coïncide entièrement avec la hauteur du petit tambour. Dans le Panthéon, nous pouvons également observer que la hauteur du volume principal du bâtiment coïncide complètement avec son diamètre.

Un autre détail très importante est l'emplacement de ces deux monuments. Bien qu'il y ait toujours une petit place devant le Panthéon, le volume principal du temple était proche des autres bâtiments. C'est à cause, de cella que vous pouvez considerer le temple d'un seul côté. Dans le projet initial, Bramante a prévu une petite cour ronde où vous pouvez contourner le Tempietto.

Cela nous amène à la principale, à mon avis, la différence entre ces deux édifices. Dans la Rome antique les architectes croyaient que les batiments religieus ne devraient avoir qu'une seule entrée. Chaque architecte essayait de séparer la façade d'entrée des autres avec tout les éléments. Piédestal avec une seule entrée les architectes romains ont fait afin que de détacher visuellement le temple, lieu divin. Bramante, à son tour, a trouvé une forme symétrique parfaite sans mettre en évidence l'entrée du temple. Cela s'explique par le fait que le Tempietto a deux volumes ayant des charges sémantiques différents.

Toutes ces similitudes et différences n'influencent pas sur la qualité des édifices. Bramante résolvait des problèmes complètement différents de ceux

d'Appolodor. En raison de cette différence de temps et des personnes de différentes époques, les architectes seront toujours les novateurs dans la créations des bâtiments. L'expérience des architectes du passé a servi de base pour les succeseurs de cette époque-là pour créer des àutres échantillons, comme Bramante.

Влияние античности на творчество Донато Браманте

Браманте - представитель целого пласта архитекторов, восхищающихся эстетикой античности. Работая в Риме, он создал множество произведений, среди которых можно упомянуть Tempietto. Это одно из самых известных произведений Браманте, которое до сих пор восхищает своей элегантностью и красотой. Этот памятник, воздвигнутый в память о Святом Петре, иллюстрирует переход от эстетики Браманте к культуре античной эпохи.

Темпьетто-де-Сан-Пьетро, также называемый Темпьетто-де-Браманте, представляет собой небольшой мемориальный храм, построенный недалеко от монастыря Сан-Пьетро, и считается образцом гармонии эпохи Возрождения. Этот памятник был создан в память о христианском герое Святом Петре. Браманте создал это сооружение как небольшую церковь-часовню во внутреннем дворе монастырского комплекса Сан-Пьетро-ин-Монторио.

Формы Темпьетто отсылают нас к определенным типам храмов Древнего Рима – Мартирии. Те, в свою очередь, развились благодаря одному из самых известных зданий античного Рима – Пантеону. До сих пор Пантеон считается одним из самых впечатляющих и важных памятников Древнего Рима. Пантеон был построен во втором веке в Риме архитектором Апполодором Домаском. В то время он был величайшим архитектором Рима. Среди его работ были форум Траяна и колонна Траяна на этом форуме, Мост Альконетар и Триумфальная арка Траяна. Величие Апполодора Домаска в его эпоху сравнимо с величием Донато Браманте в его эпоху.

Мы рассмотрим основные сходства и различия между этими двумя памятниками: Темплетто Донато Браманте и Пантеон Апполодора Домаска.

Поскольку Браманте черпал вдохновение в античной архитектуре, он использовал пропорции Пантеона в некоторых элементах Темплетто. Таким образом, радиус купола Темплетто полностью совпадает с высотой маленького барабана. В Пантеоне мы также можем наблюдать, что высота основного объема здания полностью совпадает с его диаметром.

Еще одна очень важная деталь - расположение этих двух памятников. Хотя перед Пантеоном всегда была небольшая площадь, основной объем храма находился рядом с другими зданиями. Именно из-за этого вы можете рассматривать храм только с одной стороны. В первоначальном проекте Браманте предусмотрел небольшой круглый двор, где вы можете обойти Темплетто.

Это подводит нас к главному различию между этими двумя зданиями. В Древнем Риме архитекторы считали, что религиозные здания должны иметь только один вход. Каждый архитектор старался отделить входной фасад от других всеми элементами. Пьедестал с одним входом римские архитекторы делали для того, чтобы визуально выделить храм, как некое божественное место. Браманте, в свою очередь, нашел идеальную симметричную форму, не выделяя вход в храм. Это объясняется тем, что Темплетто состоит из двух помещений, имеющих разную смысловую нагрузку.

Все эти сходства и различия не влияют на качество зданий. Браманте решал совершенно другие проблемы, чем Апполодор. Из-за этой разницы времен и общества разных эпох архитекторы всегда будут новаторами. Опыт архитекторов прошлого послужил основой для преемников той эпохи при создании других образцов, таких как Браманте.

Т. В. Фадеева

студентка III курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель М. Б. Кравчунас,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры иностранных языков

Peculiarities of reproducing ancient scenes in the works of Albrecht Durer

Albrecht Dürer's engravings from the late 15th century mark the beginning of the Renaissance style in the Nordic countries. The great artist discovered it both for himself and for his compatriots. Dürer studied ancient art for and turned to it more than once in his work.

When creating compositions for his works, Dürer relied on Italian masters. Many of his engravings and drawings had an Italian prototype. For example, the prototype for “The Death of Orpheus” was based on the work of Mantegna, which Dürer saw in a Northern Italian engraving.

The artist often depicted a landscape in the background. Dürer used to draw contemporary German architecture rather than ancient (antique) architecture. We can see this in the example of the engraving “Sea Monster”.

The so-called “Apollo group” of Dürer’s drawings represents the result of the search for the “ideal man”. It was created by the artist under the impression of the figure of Apollo Belvedere.

The image of Apollo was used by Durer to create a great variety of compositions. The pose of the pagan god is found both in Christian images, for example, in the engraving "The Ascension of Christ", and in scenes of everyday life ("Standard Bearer").

For the composition, depicting Adam and Eve, drawings of ancient sculptures made by Italian masters were also used. Adam appears in the pose of Apollo Belvedere, and Eve, according to some researchers, in the pose of one of the ancient representations of Venus.

In Dürer's work, ancient traditions are often interlaced with medieval ones. Thus, we can trace the correlation of the “Sun of Righteousness,” which is based on the ancient image of Apollo, with similar images in medieval sculpture (Capital of the Palazzo Ducale in Venice with the image of Sol).

Особенности воспроизведения античных сюжетов в творчестве Альбрехта Дюрера

Гравюры Альбрехта Дюрера конца XV века знаменуют собой начало ренессансного стиля в странах Севера. Великий художник открыл его как для самого себя, так и для своих соотечественников. Дюрер много лет изучал античное искусство и не раз обращался к нему в своем творчестве.

Создавая композиции для своих произведений, Дюрер опирался на итальянских мастеров. Многие его гравюры и рисунки имели итальянский прототип. Например, прототипом «Смерти Орфея» послужила работа Мантеньи, которую Дюрер видел на одной североитальянской гравюре.

Художник часто изображал на заднем плане пейзаж, но не с древней античной архитектурой, а с современной ему немецкой. Это мы можем видеть на примере гравюры «Морское чудище».

Так называемая «Аполлоновская группа» рисунков Дюрера представляет собой итог поисков «идеального человека». Она была создана художником под впечатлением от фигуры Аполлона Бельведерского.

Образ Аполлона был использован Дюрером для создания самых разных композиций. Поза языческого бога встречается как в христианских изображениях, например, на гравюре «Вознесение Христа», так и в сценах повседневной жизни («Знаменосец»).

Для композиции, изображающей Адама и Еву, были так же использованы рисунки античных скульптур, выполненные итальянскими мастерами. Адам предстает в позе Аполлона Бельведерского, а Ева, по мнению некоторых исследователей, в позе одной из античных скульптур Венеры.

В творчестве Дюрера античные традиции нередко переплетаются со средневековыми. Так, мы можем проследить взаимосвязь «Солнца праведности», в основе которого лежит античный образ Аполлона, с подобными изображениями в средневековой скульптуре (Капитель Дворца дождей в Венеции с изображением Сола).

Р. И. Фахрутдинова

студентка III курса

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Г. М. Амирова,

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель кафедры иностранных языков

Reflection of the Myth of Narcissus in Painting

The myth of Narcissus is one of the most famous and popular in world culture. Narcissus loved no one but himself and rejected love of many, including the nymph Echo. The goddess of love, Aphrodite, became angry and she punished the youth. Narcissus wanted to drink water from the stream and fell in love with his reflection. He wasn't able to part with his reflection and died from hunger. At the place of the youth's death a white fragrant flower grew. Echo began to wither away. Her body wilted, and bones turned to stone, until only the sound of her voice remained.

In Caravaggio's painting "Narcissus" (1597–1599. 110 cm × 92 cm. Oil on canvas. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome) the youth seems to emerge from the surrounding abyssal darkness. In my view, the focal point of this painting is the reflection of Narcissus. There is an opinion that the painting is created in the genre of vanitas. The motionless reflection of Narcissus's face resembles us about the transience of human life (instead of the traditional image of a skull).

Noting the similarity of the poses, let's turn to Peter Paul Rubens sketch depicting Narcissus (14.5 cm × 14 cm. Oil on panel. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) and the canvas created by Jan Cossiers (97 cm × 93 cm. Oil on canvas. The Prado Museum, Madrid) based on it. Cossiers worked in Rubens's workshop and often produced paintings inspired by his mentor's sketches. We can trace the similarities in the poses of Caravaggio, Rubens and Cossiers, but the Flemish masters give the curves of Narcissus's body great dynamics, the hero looks at the reflection with trepidation. Beautiful landscapes do not create a sense of harmony and peace, the wind tilted the crown of a massive tree and fluttered Narcissus's clothes, which can be considered a symbol of the changes that will inevitably affect the character.

The Russian painter Karl Bryullov also explored this myth. His painting “Narcissus gazing into the Water” (1819. 209.5 cm × 162 cm. Oil on canvas. Russian Museum, Saint-Petersburg) was recognized as one of the finest works during the artist's academic period at the Academy of Arts. We witness the moment of punishment by the command of Aphrodite. The important details of the youth's portrait include flowing hair and well-defined facial features, attributes of classical painting. Bryullov assigns a secondary role to the reflection, concentrating on Narcissus's emotions instead.

One should also recall the painting by John William Waterhouse “Echo and Narcissus” (1903. 189.2 cm × 109.2 cm. Oil on canvas. Walker Art Gallery, Liverpool). The pre-Raphaelites created a new type of female beauty in the visual arts – calm and mysterious. That is why in Waterhouse's painting, the viewer observes the melancholic nymph Echo. Narcissus is adorned in red garments, symbolizing intense passion and the highest degree of self-love. Unlike Caravaggio, Waterhouse does not distort the reflection of Narcissus. He portrays the character as he is, capturing the essence of the moment.

In the painting by Nicolas Poussin “Echo and Narcissus” (c.1629. 100 cm × 74 cm. Oil on canvas. Louvre, Paris), the viewer witnesses the final moments of the ancient

myth's hero. An important detail in Poussin's painting is a little Putto holding a torch – a symbol of passion, that destroyed both characters.

The myth of Narcissus in painting is a narrative of the transience of existence and the beauty that fades like a flower.

Отражения мифа о Нарциссе в живописи

Миф о Нарциссе - один из самых известных и популярных в мировой культуре. Нарцисс никого не любил кроме себя и отвергал любовь многих, включая нимфу Эхо. Богиня любви, Афродита, разгневалась и наказала юношу. Нарцисс захотел испить воды из ручья и влюбился в своё отражение. Он не смог расстаться со своим отражением и умер от голода. На месте гибели юноши вырос белый душистый цветок. Эхо тоже начал чахнуть. Её тело увядало, а кости превращались в камень, пока от Эхо не остался только звук ее голоса.

В картине Караваджо «Нарцисс» (1597–1599. 110 см × 92 см. Холст, масло. Национальная галерея старинного искусства, Рим) юноша словно вырастает из окружающей бездонной тьмы. На мой взгляд, главным в этой картине является отражение Нарцисса. Существует мнение о том, что картина написана в жанре ванитас. Неподвижное отражение лица Нарцисса напоминает нам о быстротечности человеческой жизни (вместо традиционного изображения черепа).

Отмечая сходство поз, рассмотрим эскиз Питера Пауля Рубенса с портретом Нарцисса (14.5 см × 14 см. Дерево, масло. Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам) и созданное на его основе полотно Яна Коссирса (97 см × 93 см. Холст, масло. Национальный музей Прадо, Мадрид). Коссирс работал в мастерской Рубенса и часто создавал картины по мотивам набросков

наставника. Мы можем проследить сходства в позах у Караваджо, Рубенса и Коссирса, однако фламандские мастера придают изгибам тела Нарцисса большую динамику, герой с трепетом вглядывается в отражение. Прекрасные пейзажи не создают ощущение гармонии и умиротворения, ветер склонил крону массивного дерева и развеивает одежды Нарцисса, что можно считать символом перемен, которые неизбежно коснутся героя.

К этому мифу обращался также и русский живописец Карл Брюллов. Его картина «Нарцисс, смотрящий в воду» (1819. 209.5 см × 162 см. Холст, масло. Русский музей, Санкт-Петербург) была признана одной из лучших работ художник периода учебы в Академии художеств. Перед нами момент совершения наказания по приказу Афродиты. Важные детали портрета героя – это вьющиеся волосы и правильные черты лица, которые являются атрибутами живописи классицизма. Брюллов отводит отражению второстепенную роль и концентрируется на переживаниях Нарцисса.

Следует также вспомнить о картине английского художника прерафаэлиты Джона Уильяма Уотерхауса «Эхо и Нарцисс» (1903. 189.2 см × 109.2 см. Холст, масло. Галерея искусств Уокера, Ливерпуль). Прерафаэлиты создали в изобразительном искусстве новый тип женской красоты - спокойный и таинственный. Именно поэтому в картине Уотерхауса зритель замечает меланхоличную нимфу Эхо. Нарцисс облачен в красные одежды, которые символизируют сильную страсть и высшую степень самолюбования. В отличие от Караваджо Уотерхаус не искажает отражение Нарцисса. Он показывает персонажа таким, каков тот есть.

В картине Пуссена «Эхо и Нарцисс» (~1629. 100 см × 74 см. Холст, масло. Лувр, Париж), зритель наблюдает последние минуты жизни героя античного мифа. Важной деталью картины Пуссена является маленький Путти, который держит в руке факел – символ страсти, которая сгубила обоих героев.

Миф о Нарциссе в живописи— это история о быстротечности бытия и о красоте, увядающей подобно цветку.

А. Б. Хмельницкая

студентка I курса магистратуры

факультета теории и истории искусств

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Т. В. Павлова,

кандидат филологических наук,

профессор кафедры иностранных языков

**Motifs of Classical mythology in the art of European symbolism
at the turn of the 19th – 20th centuries**

The aim of this study is to consider a number of works by European Symbolist artists from the point of view of how the symbolist's worldview is revealed through the use of motifs from Greek mythology.

The period following Impressionism witnessed a significant artistic evolution known as Post-Impressionism, where artists delved into the expressive qualities of art. Post-Impressionist artists, especially Symbolists, used classical mythology as a vehicle to convey personal and subconscious meanings in their art. For example, Gustave Moreau's painting «Oedipus and the Sphinx» (1896) exemplifies this approach, where traditional mythological subjects are reinterpreted to reflect the artist's inner psyche. This blending of classical narratives with personal interpretations marked a departure from conventional artistic practices.

By examining other key works such as Fernan Knopf's «Tenderness of the Sphinx» (1896), Arnold Böcklin's «Sirens» (1875) and Franz von Stuck's «The Head of Medusa» (1892) the paper delves into the transformative power of reinterpreting classical themes in a Post-Impressionist context. These paintings are a profound reflection on the artist's inner struggles, fears, and desires. By delving into the dualities of Eros and Thanatos, life and death, and the merging of opposing forces within the self, images of mythological creatures and heroes become a potent symbol of internal conflict and self-discovery.

The reinterpretation of Classical mythology by Post-Impressionist artists not only disrupted traditional artistic representations but also opened up new possibilities for exploring the depths of the subconscious. Symbolism demonstrated how mythological narratives could serve as a means to convey personal experiences and emotions through symbolic imagery.

The conclusion is made that the reinterpretation of Classical mythology by Symbolists represents a significant shift in artistic practice. By weaving personal narratives into ancient myths, artists paved the way for deeper exploration and comprehension of one's own «I».

Мотивы античной мифологии в искусстве европейского символизма рубежа XIX – XX веков

Целью данного исследования является рассмотрение ряда произведений европейских художников-символистов с точки зрения того, как символистская картина мира раскрывается через использование мотивов греческой мифологии.

Период после импрессионизма стал свидетелем значительной художественной эволюции, известной как постимпрессионизм, когда мастера

углубились в выразительные качества искусства. Художники-постимпрессионисты, в особенности символисты, использовали классическую мифологию как средство передачи личных глубинных смыслов в своих работах. Так, например, картина Гюстава Моро «Эдип и Сфинкс» (1896) является примером такого подхода, где традиционные мифологические сюжеты переосмысливаются, чтобы отразить внутренние переживания художника. Это соединение классического нарратива с личными интерпретациями ознаменовало отход от традиционных художественных практик.

Изучая другие знаковые работы, такие как «Нежность Сфинкса» Фернана Кнопфа (1896), «Сирены» Арнольда Бёклина (1875) и «Голова Медузы» Франца фон Штука (1892), автор исследования углубляется в преобразующую силу переосмысления античных тем в контексте постимпрессионизма. Эти картины являются глубоким размышлением о внутренней борьбе, страхах и желаниях художника. Углубляясь в двойственность Эроса и Танатоса, жизни и смерти, а также слияния противоположных сил внутри личности, образы мифологических существ и героев становятся мощным символом внутреннего конфликта и самопознания.

Переосмысление античной мифологии художниками-постимпрессионистами не только разрушило традиционные представления об искусстве, но и открыло новые возможности для исследования глубин подсознания. Символизм продемонстрировал, как мифология может служить средством передачи личных переживаний и эмоций посредством многозначных образов.

В заключение делается вывод о том, что реинтерпретация символистами классической мифологии представляет собой существенный сдвиг в художественной практике. Вплетая личные впечатления в ткань древнего мифа, художники проложили путь к более глубокому исследованию и постижению собственного «Я».

Д. Ф. Хотькова

студентка II курса

факультета живописи

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Т. И. Пасмурова,

доцент кафедры иностранных языков

The Art of Antiquity

Antiquity is the period of cultural history between the 8th century BC and the 5th century AD. The main periods of antiquity are Archaic period (c. 8th to c. 3rd centuries BC), Classical antiquity (3rd to 2nd centuries BC), Late antiquity (2nd to 5th centuries AD). Antiquity has a huge impact on the development of art by the discoveries in architecture, sculpture and painting.

Architecture was the main direction in antique art. Sculptures and murals were created as the décor for temples so the style in sculpture and painting was dictated by architecture.

The main features of antique architecture are

1. Easy forms (a lot of straight lines)
2. Strict system of proportions
3. Monumentality of constructions
4. Minimalism and symmetry

Antique architecture created well-known style - classicism. For example, there were 3 types of Greek orders and 2 of Rome which are still used in modern architecture. A lot of buildings in Saint-Petersburg were built in this style like the building of Admiralty (1706-1706) or Marble palace (1785). In Soviet period was built classical buildings. This style in architecture called Stalin empire style. For example, VDNH main pavilion made in 1954 by E.A. Stolyarov and Y. V. Shchuko or MSU main building made in 1953 by Iofanov, Rudnev, Chernyshev , Abrosimov, Khryakov, Nason

The beauty of antique is closer to us than we think, especially in the Academy of art. Almost all the students' drawings are drawn with a reference to antique proportions and plasticity. For example, antique sculptures discovered contrapposto, it's the position when the axes of shoulders and hips go in different directions. This position still is used by artist in figure drawing. Another discovery was made by Policleto who created the canon of image of human. It was taken as a basis and improved by more modern artists. In the result we can see the development in human depiction.

We can't talk properly about antique painting because little has survived after Vesuvius eruption but on the screen, you can see marvelous murals from the tomb of divers in Paestum but we have a lot of examples how ancient Greeks decorated their household items like amphoras or pithos. These drawings we can compare with artworks of modern designers. Both of these have don't have shadows, halftones, no background, everything is on the same plane.

We don't have original antique paintings but we have Rome copies. For example, painting made by Nicias in 4c B.C. Nicias was the famous artist in ancient Greece. He even painted Praxiteles's sculptures. Recently, restorers discovered that antique sculptures and temples like Parthenon were painted. Here you can see how it might look like. In NY Carlsberg Glyptotek was made the exhibition «Transformations classical sculpture in colour» in 2014

To sum up, antiquity had a huge impact on our feel of aesthetics. Just like ancient Greeks and Romans we see greatness in simplicity and beauty in naturalness.

Искусство Античности

Античность — это период истории искусства между 8 веком до нашей эры и 5 веком нашей эры. Основными периодами античности являются Архаический период (8–3 вв. до н. э.), Классическая древность (3-2 вв. до н.э.), Поздняя античность (2-5 вв. н.э.). Античность оказала огромное влияние на развитие искусства открытиями в архитектуре, скульптуре и живописи.

Архитектура была основным направлением в античном искусстве. Скульптуры и фрески создавались как декор храмов, поэтому стиль в скульптуре и живописи диктовался архитектурой.

Главными чертами античной архитектуры являются

1. Простые формы (много прямых линий)
2. Строгая система пропорций.
3. Монументальность сооружений
4. Минимализм и симметрия

Античная архитектура создала известный стиль – классицизм. Например, существовало 3 типа греческих ордоров и 2 римских, которые до сих пор используются в современной архитектуре. Многие здания в Санкт-Петербурге построены в этом стиле, например, здание Адмиралтейства (1706-1706 гг.) или Мраморный дворец (1785 г.). В советский период строились классические здания. Этот стиль в архитектуре получил название сталинского ампира. Например, главный павильон ВДНХ, построенный в 1954 году Е.А. Столяров

и Ю.В. Щуко или главный корпус МГУ, построенный в 1953 году Иофановым, Рудневым, Чернышевым, Абросимовым, Хряковым, Насоном

Эстетика античности ближе к нам, чем мы думаем, особенно в Академии художеств. Практически все рисунки учеников выполнены с отсылкой к античным пропорциям и пластике. Например, античные скульптуры обнаружили контрапост – положение, когда оси плеч и бедер идут в разные стороны. Эту позицию художник до сих пор использует в рисовании фигур. Еще одно открытие сделал Поликлет, создавший канон образа человека. Оно было взято за основу и усовершенствовано более современными художниками. В результате мы видим развитие изображения человека.

Об античной живописи говорить не приходится, потому что после извержения Везувия мало что сохранилось, но можно увидеть чудесные фрески из гробницы ныряльщиков в Пестуме. Есть масса примеров того, как древние греки украшали предметы своего быта, такие как амфоры или пифос. Эти рисунки мы можем сравнить с работами современных дизайнеров. У обоих нет ни теней, ни полутонов, ни фона, все в одной плоскости.

У нас нет оригинальных античных картин, но есть римские копии. Например, картина Никия, написанная в 4 в. до н.э. Никий был известным художником Древней Греции. Он даже расписывал скульптуры Праксителя. Недавно реставраторы обнаружили, что античные скульптуры и храмы, такие как Парфенон, были расписаны. Здесь вы можете увидеть, как это может выглядеть. В нью-йоркской Carlsberg Glyptotek прошла выставка «Трансформации цветом в античной скульптуре» в 2014 году. Подводя итог, можно сказать, что древность оказала огромное влияние на наше чувство эстетики. Подобно древним грекам и римлянам, мы видим величие в простоте и красоту в естественности.

Е. Р. Якина

студентка III курса

факультета живописи

академии художеств имени Ильи Репина

Научный руководитель Т. И. Пасмурова,

доцент кафедры иностранных языков

The Odyssey in Waterhouse's painting

John William Waterhouse touched the subjects of ancient history and mythology in his art quite frequently. But today I want to focus on his depictions of scenes from the Odyssey.

Interestingly, despite the story of Ulysses being very masculine and heroic, just like the rest of Waterhouse's art is very female-centered, so are his illustrations to the Odyssey.

"Ulysses and the Sirens", painted in 1891, is the only painting of the series where Ulysses himself is in the center. It depicts a scene known as Ulysses pact, in which the Sirens attempt to lure Odysseus and his crew towards deadly waters with their enchanting singing. The heroes' crew had already blocked their ears to protect themselves from the siren's magic. However, Odysseus wanted to hear the creatures' song and so he ordered his crew to tie him to the mast, so that he wouldn't endanger himself or the ship.

As we can already see, the episode chosen by the painter is really about the enchanting power of female voice. Beautiful, enticing, magical even - the bird's song turns out to be a trap for a man. This is a common trope in mythology in general where something that appears comforting, idyllic and charming is in reality deadly for a hero. What differs the story of the sirens is that it symbolizes the caution before female beauty and femininity in general, that has dark and dangerous side to itself. This is something that Waterhouse entertains a lot in his art, the ambiguity of beauty and femininity is one of his main interests. So, it's not surprising that he chose this particular episode, as it gives him plenty of room for exploration.

The painting shows Odysseus and his crew encircled by the sirens. The creatures and Odysseus in the center form the main horizontal plane of the image. I think, the one siren crouching over one of the Ulysses's men, with her hair falling towards him, almost touching his face, with her gazing straight into his eyes is probably the most chilling part. And the cold, sharp, rocky cliffs, that close off the scene, really create this feeling of a trap and echo the circle of sirens.

Continuing the theme of dangerous beauty, Waterhouse quite often turned to the subject of Circe – a sorceress that seeks to bring Ulysses under her spell and turn him into a pig, like she did with his crew members. Later Ulysses manages to persuade to return them to human shape and lives with her for a year and even has sons by her.

Waterhouse returns to depicting Circe again in his famous 1892 *Cerce Invidiosa*. However, this particular portrayal is based on Ovid's tale in *Metamorphoses*, wherein Circe turns Scylla into a sea monster, so it is not related to Homer's *Odyssey*. The *Sorceress* – a late work by Waterhouse once more depicts Circe, without referring to a particular myth this time. Nevertheless, these two paintings once again show the painter's strong interest in the character and in the topic of female sorcery in general.

Thus, in the Victorian age of romanticism and mysticism in England the character of Circe really resonated with artists like Waterhouse. Depiction of a Homeric myth was rather an excuse for him to explore the relevant for the late 19th century topic of femininity in all its complexity and the beloved trope of witchcraft and sorcery. Turning to depicting ancient myths (as well as fantasy creatures such as fairies) justified Victorian painters addressing darker and more taboo topics in a strict society of the 19th century England. These old magical myths and tales provided a much needed escape in a dull, utilitarian reality of the Victorian era.

Одиссея в творчестве Д.У. Уотерхауса

Джон Уильям Уотерхаус довольно часто обращался к сюжетам древней истории и мифологии в своем творчестве. Но сегодня я хочу сосредоточиться на его изображениях сцен из "Одиссеи".

Интересно, что, несмотря на то, что история Улисса очень мужественна и героична, как и все остальное творчество Уотерхауса, его иллюстрации к "Одиссее" очень женственны.

“Улисс и сирены”, написанная в 1891 году - единственная картина из серии, где в центре изображен сам Улисс. На нем изображена сцена, известная как "Пакт Улисса", в которой Сирены пытаются заманить Одиссея и его команду в смертельно опасные воды своим чарующим пением. Команда героев уже заткнула уши, чтобы защититься от магии сирен. Однако Одиссей захотел услышать песню этих существ и поэтому приказал своей команде привязать его к мачте, чтобы он не подвергал опасности ни себя, ни корабль.

Как мы уже можем видеть, эпизод, выбранный художником, на самом деле посвящен чарующей силе женского голоса. Красивое, манящее, даже волшебное пение птицы оказывается ловушкой для мужчины. Это

распространенный мифологический образ, где то, что кажется успокаивающим, идиллическим и очаровательным, на самом деле смертельно опасно для героя. История сирен отличается от других тем, что она символизирует осторожность перед женской красотой и женственностью в целом, которая имеет темную и опасную сторону. Это то, что Уотерхаус часто использует в своем творчестве, неоднозначность красоты и женственности - один из его главных интересов. Поэтому неудивительно, что он выбрал именно этот эпизод, поскольку он дает ему много возможностей для исследований.

На картине изображен Одиссей и его команда, окруженные сиренами. Существа и Одиссей в центре образуют основную горизонтальную плоскость изображения. Я думаю, что одна сирена, склонившаяся над одним из мужчин Улисса, с волосами, падающими на него, почти касаясь его лица, и смотрящая прямо ему в глаза, - это, пожалуй, самая пугающая часть. А холодные, острые, скалистые утесы, которые закрывают сцену, действительно создают ощущение ловушки и перекликаются с воем сирен.

Продолжая тему опасной красоты, Уотерхаус довольно часто обращался к теме Цирцеи – колдуньи, которая стремится околдовать Улисса и превратить его в свинью, как она поступила с членами его команды. Позже Улиссу удается убедить их вернуть человеческий облик, и он живет с ней целый год и даже рождает от нее сыновей.

Уотерхаус снова возвращается к изображению Цирцеи в своей знаменитой картине "Cerseinvidiosa" 1892 года. Однако это конкретное изображение основано на рассказе Овидия "Метаморфозы", в котором Цирцея превращает Сциллу в морское чудовище, поэтому оно не имеет отношения к "Одиссее" Гомера. "Колдунья" – поздняя работа Уотерхауса, на которой снова изображена Цирцея, на этот раз без отсылки к конкретному мифу. Тем не менее, эти две картины вновь демонстрируют большой интерес художника к персонажу и теме женского колдовства в целом.

Таким образом, в викторианскую эпоху романтизма и мистицизма в Англии образ Цирцеи действительно находил отклик у таких художников, как Уотерхаус. Изображение гомеровского мифа было для него скорее поводом исследовать актуальную для конца 19 века тему женственности во всей ее сложности и любимый образ чародейства и волшебной палочки. Обращение к изображению древних мифов (а также фантастических существ, таких как феи) оправдывало обращение художников Викторианской эпохи к более темным и запретным темам в строгом обществе Англии 19-го века. Эти старые магические мифы и сказки стали столь необходимым спасением от скучной, утилитарной реальности викторианской эпохи.