ВСЕРОССИЙСКАЯ ОЛИМПИАДА ШКОЛЬНИКОВ ПО ИСКУССТВУ (МХК). 2021–2022 уч. г. МУНИЦИПАЛЬНЫЙ ЭТАП. 9 КЛАСС

Цивилизация Древнего Египта – яркий пример устойчивой культуры с протяжённой историей, насчитывающей более пяти тысячелетий. Самостоятельное политическое существование Египетского царства в древности начинается на исходе IV тысячелетия до н. э., а заканчивается серией завоеваний X–IV веков до н.э. Став частью той или иной империи – как Александра Македонского, так и Римской, – египетская культура не столько впитывает чужие влияния, сколько сама оказывает воздействие на другие культуры. Примером могут служить возведённые в Риме храмы Исиды или Сераписа и росписи некоторых вилл в Помпеях. При этом в силу постепенной утраты знаний о значении иероглифического письма символическое содержание этой культуры в какой-то момент стало загадкой даже для самих жителей Египта.

Каждая новая встреча с таинственной, но обладающей вполне целостным зрительным обликом культурой Древнего Египта приводила к новой волне «египтомании» в европейском искусстве. С начала XVIII века по Европе прокатилось несколько таких волн. Первая из них связана с открытием части памятников на территории Италии. Следующая стала результатом наполеоновских походов в Египет и расшифровки египетского письма, сделанной Ж.-Ф. Шампольоном. Так представления европейских мастеров о древнеегипетской культуре начали постепенно усложняться и наполняться знанием символического языка. Ещё один подъём интереса к египетской культуре связан с открытиями, сделанными на раскопках в Амарне в 1880–1890-е годы. И вновь подогрет этот интерес был раскопками гробницы Тутанхамона в 1920-е годы. Отголоски этого сенсационного открытия до сих пор чувствуются в массовой культуре в виде разнообразных вариантов легенд о проклятии гробниц фараонов и фильмов о мумиях.

В заданиях этого тура олимпиады Вам предлагается посмотреть и подумать, как в разных видах искусства воплощается знание образов, стиля, символов и мотивов культуры Древнего Египта.

1.

Интерес европейских авторов к истории и искусству Египта проявляется в разных видах искусства: в архитектуре, скульптуре и живописи, в литературе, кинематографе и театре.

В задании собраны эскизы, фотография и макет декораций театральных (балетных, оперных и драматических) спектаклей, созданных в период с 1830-х и до 1980-х годов. Во всех представленных работах художники осмысляют и взаимодействуют с разными объектами, формами, стилями и образами искусства Египта. В каких-то спектаклях действие происходит в Египте,

а в каких-то Египет возникает как сложная художественная ассоциация, которую постановщик/хореограф/режиссёр и художник превращают в зримую сценическую метафору.

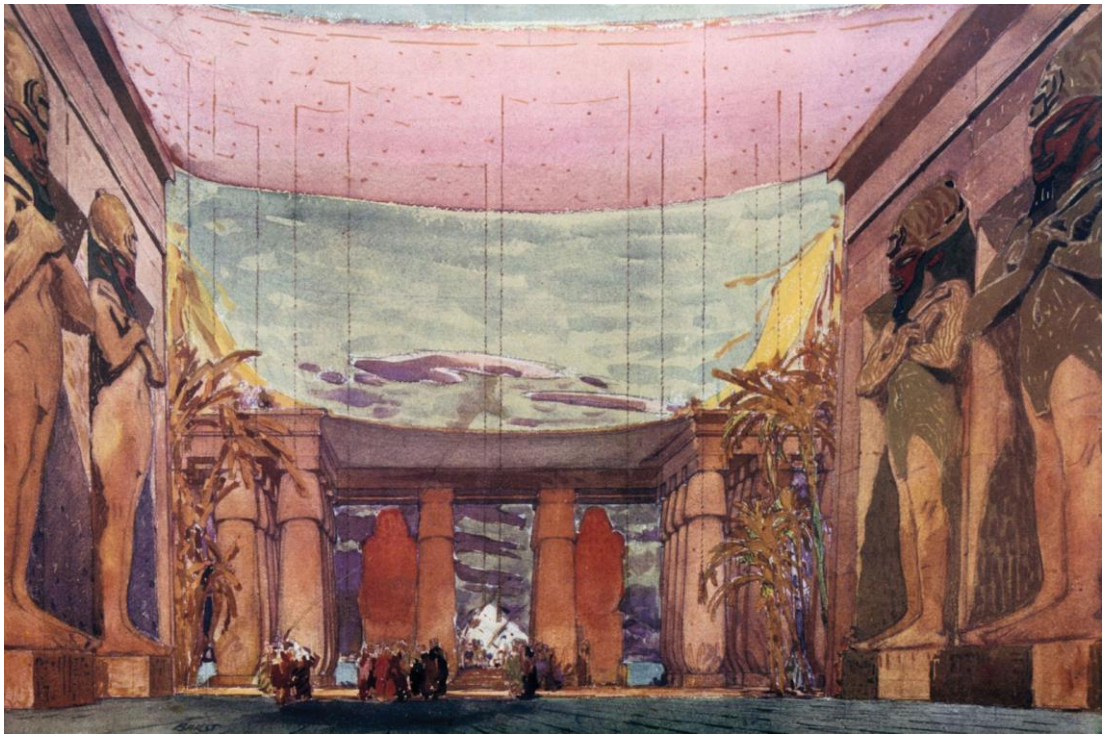
1

С. Бархин. Макет декорации к спектаклю «Собачье сердце». 1986

2

В. Щуко. Эскиз занавеса к спектаклю «Антоний и Клеопатра». 1923

3



Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Клеопатра». 1908

4

И. Билибин. Эскиз декорации к балету «Роман мумии». 1923

5

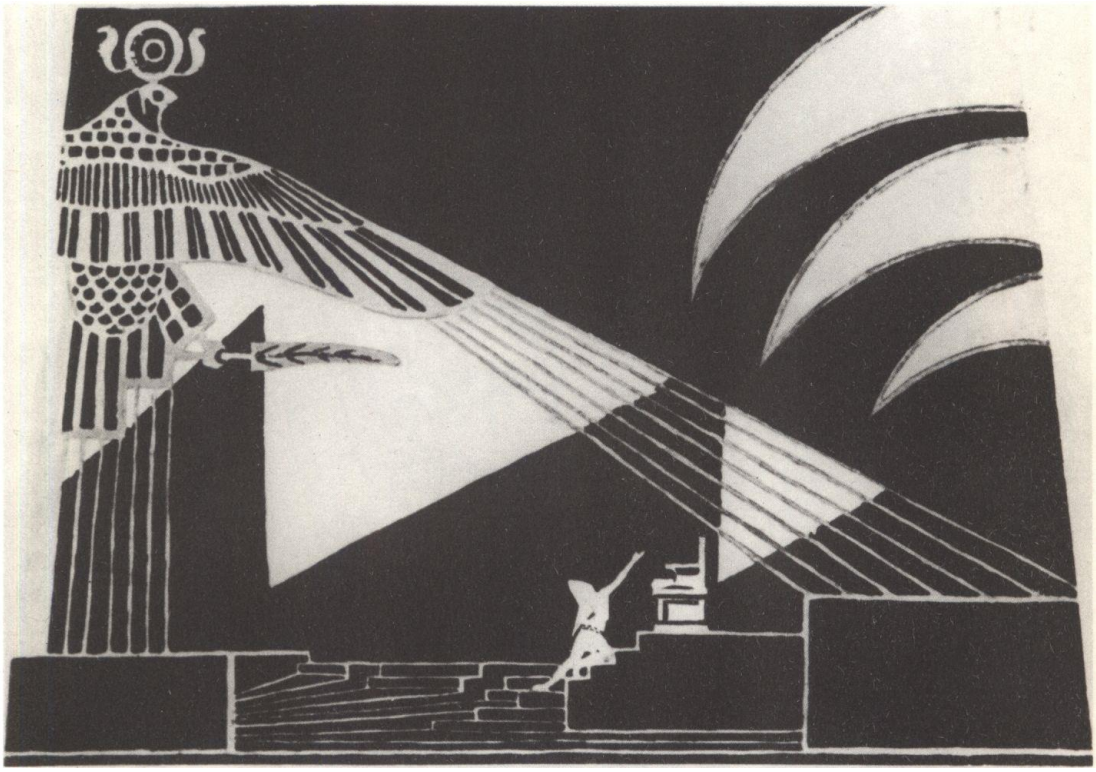
Сцена из балета «Дочь фараона». Конец XIX века

6

Т. Старженецкая. Эскиз декорации к опере «Аида». 1951

7

А. Роллер. Эскиз декорации к балету «Кесарь в Египте». 1834

8 

В. Щуко. Эскиз декорации к спектаклю «Антоний и Клеопатра». Царская усыпальница. 1923

Внимательно посмотрите на источники.

Прочитайте, пожалуйста, текст, описывающий одну из декораций. Подумайте, о каком пространственном решении идёт речь в данном фрагменте искусствоведческого исследования.

Ответы: _____.

Всего за задание 1 – 2 балла.

2.

«В декорациях египетского дворца композиция сценического пространства строго симметрична и репрезентативна. Зал разделён на три части массивными египетскими колоннами с росписями и украшен золотыми гербами, потолок также испещрён росписями; в центре зала находится сооружение для трона, фланкируемое дымящимися курильницами. Скульптуры псов «стерегут» выходящую из дворца лестницу. Вдали просматривается египетский пейзаж с пирамидами. В декорациях сочетаются детали подлинной египетской архитектуры с вымышленной сценической композицией. <…>. “Местный колорит” был составной частью эклектичной, по существу, картины». (Ф.Я. Сыркина, Е.М. Костина. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978. С. 58).

Какой из представленных эскизов в наибольшей степени основан на росписях древнеегипетских гробниц?

Ответы: _____.

Всего за задание 2 – 2 балла.

3.

В какой работе сценограф интерпретирует архитектуру карнакского храма?

Ответы: _____.

Всего за задание 3 – 2 балла.

4.

В каком эскизе соединяются архитектурные элементы древнеегипетской и крито-микенской культуры?

Ответы: _____.

Всего за задание 4 – 2 балла.

5.

В какой работе использован вид знаменитого ансамбля эпохи Древнего царства в Гизе?

Ответы: _____.

Всего за задание 5 – 2 балла.

6.

Автор какого эскиза включил в решение сценического пространства хаторические капители – архитектурный элемент, приобретший особенную популярность в сооружениях эпохи Нового и Позднего царства?

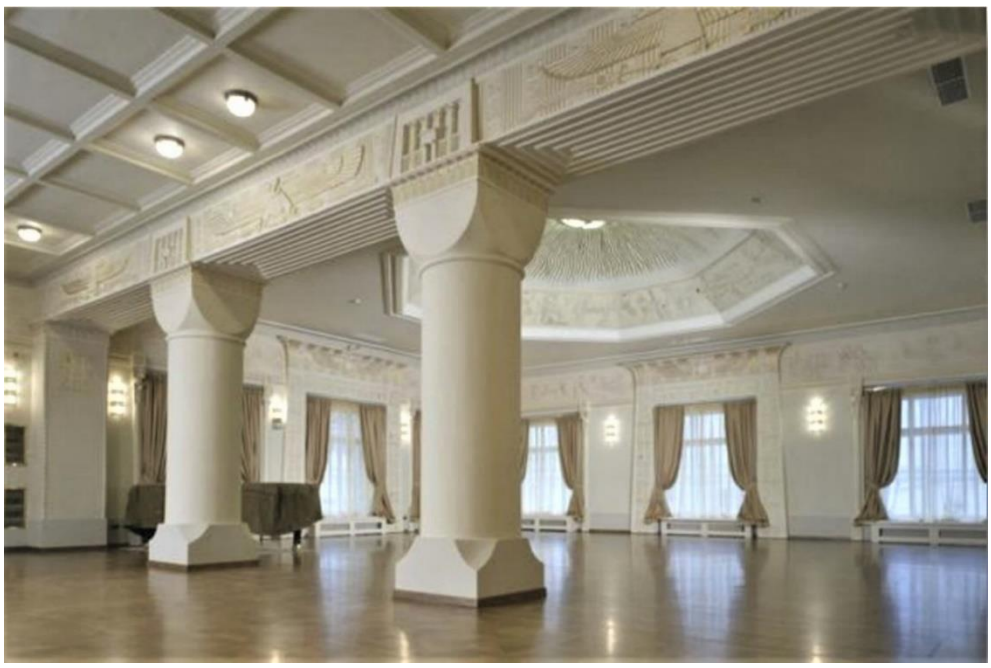
Ответы: _____.

Всего за задание 1 – 2 балла.

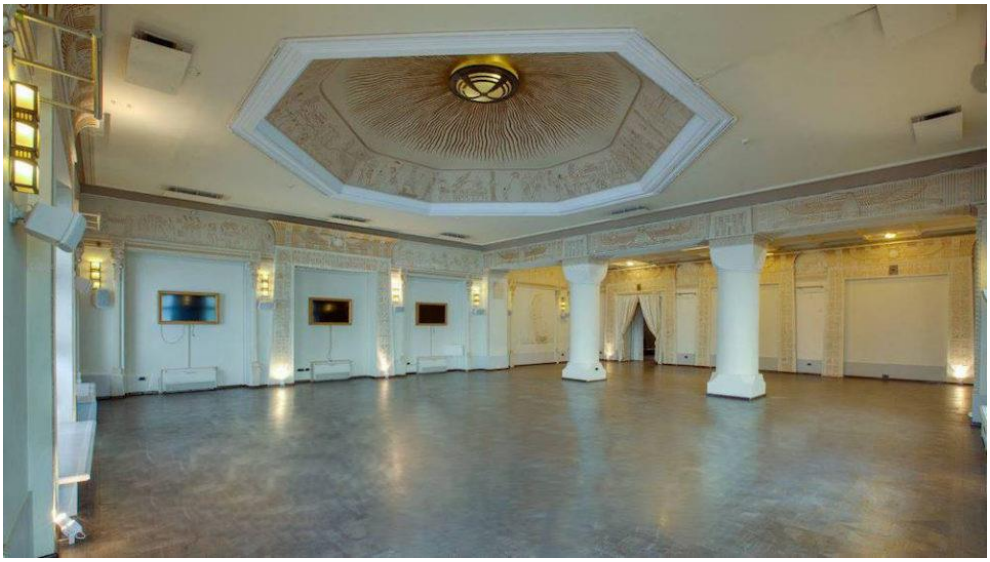
7.

В 1901–1905 годах знаменитый московский архитектор эпохи модерна Ф.О. Шехтель реконструировал особняк П.П. Смирнова. В интерьерах дома им был создан целый ряд комнат, оформленных в разнообразных исторических стилях и по-своему отражавших путь, пройденный европейской культурой, например, романская гостиная, греческий аванзал, рокайльная комната и другие. Одним из главных пространств, созданных Шехтелем в особняке, был Египетский зал, предназначавшийся для приёмов и балов.

Внимательно посмотрите на фотографии Египетского зала, собранные в задании.

1 

Египетский зал в особняке П.П. Смирнова на Тверском бульваре

2 

Египетский зал в особняке П.П. Смирнова на Тверском бульваре

3

Египетский зал в особняке П.П. Смирнова на Тверском бульваре

4

Египетский зал в особняке П.П. Смирнова на Тверском бульваре

5

Египетский зал в особняке П.П. Смирнова на Тверском бульваре

- Как в построении зала соотносятся масса и пространство? Что влияет на самоощущение человека, входящего в зал?
- Какую роль играют такие детали, как цвет, декоративное оформление, предметы, встроенные в архитектурную форму?

- Культ какого древнеегипетского божества выражен в его архитектурном решении? Какими пластическими средствами архитектор воплощает свою идею?
- Какие архитектурные элементы древнеегипетского зодчества использует Шехтель в своей стилизации?
- Для ответа на эти вопросы напишите небольшое рассуждение объёмом 8–10 предложений.

Критерии оценки развёрнутого ответа

Наличие тонких наблюдений, выявляющих существенные смыслы, в ответах на вопросы	**8 баллов**
Умение делать обобщения и выводы на основе проанализированного материала	**8 баллов**
Наличие культурных параллелей, ассоциаций, обоснованных и доказанных	**2 балла**

Всего за задание 7 – 18 баллов.

8.

Архитектурной доминантой некоторых площадей европейских городов стал египетский обелиск. Такое решение городского ансамбля существовало в античности, актуализировалось в эпоху Ренессанса и продолжилось до XIX века. К пространствам, в центре которых располагался обелиск, обращались многие художники и театральные декораторы, изображая в своих работах реальные ансамбли либо фантазируя несуществующие.

В этом задании перед Вами произведения художников разных эпох: проект театральной сцены Себастьяно Серлио, офорты с изображениями Рима Джованни Баттиста Пиранези, акварель Гюбера Юбера, эскизы декораций Пьетро ди Готтардо Гонзаго.

Себастьяно Серлио (1475–1554) – архитектор позднего Ренессанса, художник-декоратор, гравёр, теоретик искусства. В книге «Об архитектуре» (1545) изложил принципы римского архитектора Витрувия (вторая половина I в. до н. э.) применительно к тем условиям, в которых могли строиться театральные здания Италии XVI века.

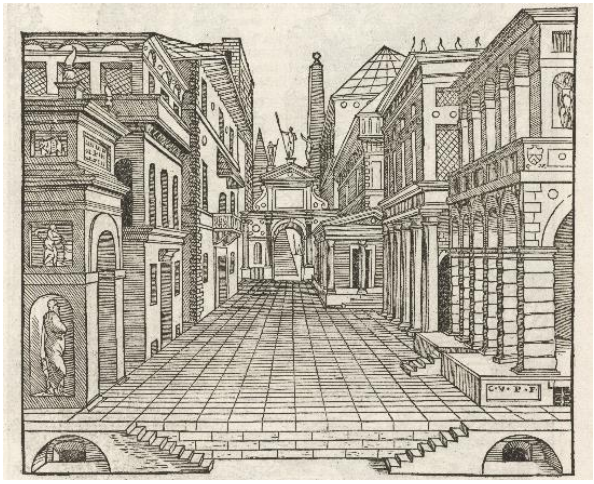
Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778) – итальянский художник-график, архитектор, археолог. Главным образом создавал гравюры или серии гравюр с видами Рима, фиксируя архитектурные композиции, соединившие современный и древний город; и гравюры с вымышленными фантастическими пространствами (например, серия «Темницы»).

Гюбер (Юбер) Робер (1733–1808) – французский живописец-пейзажист, романист, получивший известность картинами с изображениями античных руин. Живопись Робера была очень популярна в России.

Пьетро ди Готтардо Гонзаго (1751–1831) – итальянский декоратор, архитектор, теоретик искусства. Работал в России с 1792 года. Оформил множество театральных действ и спектаклей. Спроектировал театр в усадьбе Архангельское. В Архангельском создавал спектакли, в которых не было привычного действия и актёров, а была демонстрация декораций с архитектурными композициями, сменяющих одна другую.

1

2



3

4

5

6

7

8

9

10

Посмотрите, пожалуйста, на иллюстрации, представленные в задании. Прочитайте описание проекта устройства сценического пространства Себастьяно Серлио. Подумайте, какая работа является проектом театральной сцены для исполнения трагедий С. Серлио. В ответе напишите номер иллюстрации.

Проект устройства сценического пространства Себастьяно Серлио. (История западноевропейского театра. Под ред. С. Мокульского. М., 1957).

Сцена делится у него на две части – просцениум и заднюю сцену. Актёры играют только на просцениуме. Задняя часть сцены не используется, потому что она имеет очень покатый пол, поднимающийся на одну девятую часть своей глубины. По обоим бокам задней сцены установлены перспективные декорации домов, написанные на холстах, натянутых на рамы, так что в своей совокупности они дают вид уходящей вдаль улицы. В глубине сцена замыкается перспективно написанным задником, дополняющим впечатление, создаваемое боковыми декорациями. Серлио наметил три типа декораций: для трагедии, комедии и пасторальной драмы. Первая изображала величественные каменные здания – дворцы, храмы, триумфальные арки и т.д.; вторая – городскую площадь с уходящими в глубину улицами, окружённую деревянными зданиями простой архитектуры – мещанскими жилыми домами, лавками, трактирами и т.д.; третья – лесной пейзаж с деревьями, пригорками, ручьями и хижинами, прячущимися в лесу.

Ответ: _____.

За правильный ответ – 2 балла.

9.

Внимательно снова посмотрите на иллюстрации задания. Прочитайте фрагменты из книг А. Бенуа «История живописи всех времён и народов», П. Муратова «Образы Италии» и Г. Ревзина «Очерки по философии архитектурной формы», посвящённые Джованни Баттиста Пиранези. Подумайте, какие работы принадлежат Пиранези.

А. Бенуа. История живописи всех времён и народов. Спб., 1912–1917.

Художник, искусствовед Александра Бенуа пишет, размышляя о Пиранези: «История знает мало художников, в коих возбуждение творчества проявлялось бы с такой силой, в коих было бы столько пламенения». «Удивительная способность быть одновременно и учёным, и поэтом (никто не скажет, где кончается Пиранези-археолог и где начинается художник, где поэт переходит в учёного и фантаст – в строгого исследователя)».

П. Муратов. Образы Италии. Рим. «Пиранези». М., 1994.

«Но, зная, как никто, римские руины, он менее всего стремился к буквальной правде изображений. Он передавал впечатления грандиозного с той силой, с какой чувствовал их сам, то есть в несколько раз сильнее, чем их чувствует обыкновенный человек. Триумфальные арки, храмы и римские мосты были поняты им не как создания людей, но как дела героев. Простые дорожные плиты на его Via Appia исполнены необыкновенным величием. Это величие было в его собственной душе. Его дух вселялся в камни древних зданий, и точно веяния его колебали ползучие травы, свешивающиеся с их карнизов и фронтонов.

Для Пиранези, отлично знавшего место, общий вид и детали каждой римской руины, было мало только такого спокойного и подробного изучения. Его воображение любило соединять все формы и живописные черты развалин в одном мгновенном видении. Фронтисписами к собраниям его римских видов служат изображения уходящих в бесконечность античных дорог, по обеим сторонам которых возвышаются колоссальные здания. Они напоминают гробницы вдоль Аппиевой дороги, но только увеличенные в десятки и сотни раз. Они громоздятся друг на друга в несколько этажей. Легионы разбитых статуй, тучи обелисков, ваз, урн, саркофагов, алтарей, барельефов, герм, капителей и масок усеивают их. Увитые плющом деревья раскидывают среди них свои ветви. Маленькие человеческие фигурки на античной мостовой кажутся рядом с ними пигмеями. Перед этими горами мраморных изваяний и архитектурных форм чувствуешь себя раздавленным. Надо было быть Пиранези, чтобы не почувствовать этого!

Надо было родиться безумствующим романтиком, чтобы с такой решительностью и вечной тревогой души искать трагическое в развалинах Рима. Судьба заставила искусство сказать последнее слово в Риме гравюрами Пиранези. Содержанием этого последнего из процветавших в Риме великих искусств был пафос разрушения».

Г. Ревзин. Очерки по философии архитектурной формы. «К семантике обелиска». М., 2002.

«Египет в целом не только не отделялся от римской и греческой античности, но воспринимался как её своеобразная квинтэссенция. В этом смысле показательна трактовка египетской темы двумя веками позднее в творчестве Пиранези. Пиранези обратился к Египту как к аргументу в споре с англичанами-грекофилами (прежде всего лордом Шарлемоном) по проблеме превосходства греческой античности над римской. Целью Пиранези было оспорить идею И. Винкельмана о происхождении римского искусства от греческого и тем самым его вторичности. На роль прародителей римского гения он выдвинул этрусков; этрусское же искусство, по его мнению, происходило напрямую из Египта. Тем самым возникла особая и самодостаточная линия развития: Египет – этруски – Рим. Винкельмановская Греция счастливо исключалась из процесса.

При всей фантастичности этих построений Пиранези опирался на ренессансное понимание проблемы».

Ответы:

работа принадлежит Пиранези	
работа не принадлежит Пиранези	

За каждый правильный ответ – 2 балла.

Всего за задание 9 – 20 баллов.

10.

ВЫ ДОЛЖНЫ ВЫБРАТЬ И ВЫПОЛНИТЬ ОДИН ИЗ ДВУХ ПРЕДЛОЖЕННЫХ ВАРИАНТОВ ЗАДАНИЯ

ВАРИАНТ 1

В этом задании мы хотели бы обратиться к появившимся в Древнем Египте колоссальным монументам – обелискам. Обелиски, связанные в Египте с культом солнца, представляли собой гигантские, квадратные в сечении каменные столбы, несколько сужающиеся кверху и покрытые иероглифическими надписями. Некоторые из них, сначала в античности, а потом и в эпоху Нового времени, были вывезены из Египта и поставлены на площадях крупнейших европейских городов, в первую очередь Рима и Парижа.

Площадь Согласия в Париже, где в 1833 году был установлен знаменитый Луксорский обелиск, сформировалась во второй половине XVIII века. Её отличительной особенностью можно назвать принципиальную открытость, т.к. с запада она ограничена Елисейскими Полями, с востока – садом Тюильри, а с юга – набережной Сены. С севера площадь замкнута классицистическими зданиями Дворца Морского министерства и «Отеля Крийон», построенными в 1758–1772 годах по проекту Ж.-А. Габриэля. Формы этих зданий подчинены крупным членениям: колонны большого ордера формируют лоджии второго и третьего этажа, замыкают здания ризалиты, увенчанные треугольными фронтонами, нижний этаж оформлен мощной аркадой. Вместе с тем пластику этих зданий отличает разнообразие и изысканность: их объёмы украшены балюстрадами и нишами, избраны коринфские колонны, продуман рисунок руста первого этажа.

Здания Дворца Морского министерства и «Отеля Крийон» фланкируют улицу, перспектива которой замыкается восьмиколонным фасадом церкви Св. Марии Магдалины, которая была построена по распоряжению Наполеона уже в эпоху ампира. В то же время напротив храма, на другом берегу Сены, к дворцу

Бурбонов пристраивается мощный портик, повторяющий колоннаду церкви Св. Марии Магдалины. Вскоре после этой перестройки, но уже в эпоху правления короля Луи-Филиппа I, в 1836 году на площади был поставлен египетский обелиск из Луксора, один из двух парных монументов, подаренных Франции хедивом Египта Мухаммедом Али. Второй обелиск никогда не был перевезён в Париж и остался на своём изначальном месте – перед входом в храм Амона-Ра в древнем городе Фивы, ныне именующемся Луксор. Спустя четыре года, в 1840 году, архитектор Жак Игнас Хитторфф добавил с севера и юга от обелиска два монументальных фонтана, которые символизировали речное и морское судоходство, по углам площади установил восемь скульптур, олицетворяющих главные города Франции, и окружил площадь помпезными фонарными столбами.

В 1851 году поэт Теофиль Готье написал два стихотворения, объединённых общим заглавием «Ностальгия обелисков». В стихотворении речь идёт о двух разлучённых обелисках, возвышавшихся перед фасадом Луксорского храма в Фивах, посвящённого фиванской триаде (Амону-Ра, Мут и Хонсу). Один из обелисков, подаренный Мехметом-Али французскому королю, погрузили на корабль при помощи подъёмных устройств, сконструированных инженером Леба, и доставили во Францию, где в 1836 г. воздвигли на площади Согласия в Париже. Хотя Готье и сам путешествовал по Северной Африке, но сюжетом стихотворного диптиха обязан своему другу Максиму Дюкану, который в письме от 31 марта 1850 г. Писал: «В Луксоре, о Тео, я много думал о Вас, и вот почему. Потому что там стоит обелиск. Вам, вероятно, это покажется странным ..., но всё же именно обелиск заставил меня подумать о Вас. Прежде их было два. Но вот прибыл г-н Леба со своими матросами; он сбросил обелиск Рамзеса на песок, обмотал его верёвками, словно болонскую колбасу, втащил к себе на корабль и в конце концов установил на площади Согласия, чтобы на него могли глазеть пассажиры проезжающих фиакров и депутаты, направляющиеся к себе в Палату, – слабое утешение!»

В задании Вам предлагается изучить первое из двух стихотворений диптиха, посвящённое именно парижскому обелиску.

Изучите предложенные в задании источники – фотографии, текст стихотворения Готье и комментарии к нему.

1

Храм Рамзеса II в Луксоре

2

Храм Рамзеса II в Луксоре. Вид на входные пилоны

3

Площадь Согласия в Париже. Общий вид

4

Площадь Согласия в Париже. Вид на церковь Св. Марии Магдалины

5

Площадь Согласия в Париже. Вид на мост через Сену и дворец Бурбонов

6

Площадь Согласия в Париже. Вид на Королевскую улицу

7

Площадь Согласия в Париже. Дворец Морского министерства

8

Площадь Согласия в Париже. Вид на обелиск

9

Площадь Согласия в Париже. Вид на обелиск и Эйфелеву башню

- Подумайте, как изменился ансамбль площади Согласия с постановкой обелиска. Как он соотносится с геометрией и объёмами классицистических зданий, с ордерными элементами и архитектурой малых форм? Какой масштаб вносит в городское пространство?
- Какие зрительные связи возникают в пространстве площади благодаря присутствию обелиска? Как с его появлением меняется образ времени и истории, выраженный в архитектурных формах?
- Как представлено пространство Парижа и площади в произведении Т. Готье? С какими событиями оно связано?
- Как соотносятся между собой пространства «чужбины» (парижской площади) и «родины» (Луксор) обелиска? Каковы их материальные характеристики и какую атмосферу это создаёт?
- Каким представлен в стихотворении сам обелиск? Как выстроена интонация его монолога и как она меняется в стихотворении?
- Как соотносится архитектурный ансамбль площади с пространством и образом времени, выстроенными в стихотворении?

Опираясь на эти вопросы и собственные наблюдения, напишите эссе-рассуждение (180–200 слов[1]) на тему «Египетский обелиск в пространстве площади Согласия в Париже и в стихотворении Т. Готье».

[1] Здесь указан минимальный оцениваемый объём рассуждения, максимальный объём не ограничен.

Теофиль Готье
(пер. Николая Гумилёва)
НОСТАЛЬГИЯ ОБЕЛИСКОВ

I. Парижский обелиск

Разрозненному обелиску
На площади что за тоска!
Снег, дождь, туман, нависший низко,
Мертвят изрытые бока.

Мой старый шпиль, что был победным
В печи под солнцем золотым,
Он бледен здесь, под небом бледным
И никогда не голубым.

Перед колоссом непреклонным
В Луксоре, там, где горячо,
Там с братом, солнцем озарённым,
Зачем я не стою ещё.

Чтоб в небо остриё вонзала
Моя пурпурная игла
И чтобы на песке писала
Путь солнца тень моя, светла.

Рамзес мой камень величавый,
В котором, Вечность, ты молчишь!
Швырнул, как горсть травы трухлявой,
И подобрал его Париж.

Свидетель пламенных закатов,
Сородич гордых пирамид,
Перед палатой депутатов[2]
И храмом-шуткою[3] стоит.

На эшафоте Людовика[4]
Утёс, кому уж близких нет,
Взвалили мой секрет, великий
Забвеньем пяти тысяч лет.

И, откровенные ребята,
Мой лоб марают воробьи,

[2] *Палата депутатов* – законодательное собрание во Франции, местопребыванием которой после революции 1848 г. стал Бурбонский дворец (построен в 1772 г.).
[3] *Храмом-шуткою.* – Имеется в виду одна из богатейших в Париже церквей – церковь Мадлен (строилась в 1764–1842), воздвигнутая в подражание античным храмам.
[4] *На эшафоте Людовика.* – С 1793 по 1795 г. на площади Согласия (в то время – площади Революции) стоял эшафот, где 21 января 1793 г. был гильотинирован Людовик XVI.

Где только ибисы[5] когда-то
Держали сборища свои.

А Сена, грязная канава,
Грязнит мои устои там,
Где их, разлившись величаво,
Нил целовал, отец богам.

Гигант седой, всегда безбурный,
Средь лотусов и тростника
Выплёскивающий из урны
Рой крокодилов[6] в пыль песка.

И фараоны, словно сказка,
Стремились вдоль стены моей,
Где ныне катится коляска
Последнего из королей[7] .

Когда-то пред моей колонной
Толпа восторженных жрецов
Слагала танец, вдохновенный
Окраской яркою богов.

А ныне жалкому останку
Стоять на городской тропе,
Любуяся на куртизанку,
Простёртую в своём купе!

Я вижу горожан, за плату
Волнующихся полчаса,
Солонов[8], что идут в палату,
Артуров[9], что идут в леса.

О, самой мерзостной из сказок
Род этот явится в веках,
Что засыпает без повязок
В едва сколоченных гробах.

И не имеет даже тени

[5] Белый ибис с окрашенными в чёрный цвет концами маховых перьев считался в Египте священной птицей, воплощением бога Тота.
[6] Крокодил олицетворял бога Себека, управлявшего водным царством и обеспечивавшего земное плодородие.
[7] *Последнего из королей.* – Имеется в виду Луи-Филипп (1773–1850), бежавший в Англию после отречения от престола в феврале 1848 г.
[8] *Солон* (между 640 и 635 – ок. 559 до н. э.) – афинский законодатель, один из семи греческих мудрецов. Готье иронически применяет его имя к депутатам Национального собрания.
[9] *Артур* – ироническое наименование сутенёров. Вместе с тем король Артур – герой средневековых рыцарских романов, воплощение чести и благородства; ирония Готье основана на столкновении этих значений.

Неколебимых пирамид
Земля, где сотня поколений,
Уложена веками, спит.

Страна святых иероглифов,
Где некогда и я стоял,
Где когти сфинксов или грифов
О мой точились пьедестал.

И где звенит обломок крипта
Под дерзновенною ногой!
Я плачу о земле Египта
Своею каменной слезой.
Текст и комментарии приведены по: *Готье Т.* Эмали и камеи: Сборник / Сост. Г.К. Косиков. – М.: Радуга, 1989. – С. 83–91.

ВАРИАНТ 2

В этом задании мы хотели бы обратиться к появившимся в Древнем Египте колоссальным монументам – обелискам. Обелиски, связанные в Египте с культом солнца, представляли собой гигантские, квадратные в сечении каменные столбы, несколько сужающиеся кверху. Некоторые из них, сначала в античности, а потом и в эпоху Нового времени были вывезены из Египта и поставлены на площадях крупнейших европейских городов, в первую очередь Рима и Парижа.

Такова судьба и Ватиканского обелиска, стоящего на площади собора Святого Петра в Риме. Он был привезён римским императором Калигулой из египетского города Гелиополя, расположенного в Нижнем Египте. Поскольку на обелиске нет надписей, его сложно датировать и соотнести с каким-либо конкретным архитектурным ансамблем. Калигула водрузил обелиск на ипподроме, который впоследствии оказался на территории, где были разбиты знаменитые сады Нерона. По преданию, при том же самом Нероне во время гонений на христиан недалеко от обелиска был распят апостол Пётр. Обелиск стоял на этом месте почти полторы тысячи лет, пока в 1586 году папа Сикст V не решил переместить его на обновлявшуюся площадь перед собором Святого Петра. Это было частью большой программы, разработанной папой и осуществлённой архитектором Доменико Фонтана, в ходе которой грандиозные египетские обелиски, увенчанные крестами, устанавливались перед главными базиликами Рима как ориентир для паломников и знак обращения к Богу. За время понтификата папы Сикста V в Риме было установлено четыре обелиска, сейчас их тринадцать.

С конца XV до начала XVII века собор Святого Петра и площадь перед ним приобретают свой нынешний вид. Перестраивается сам храм, его фасад, определяется и оформляется площадь с прилегающей улицей Кончилиационе,

которая идёт до берега Тибра. Важное место в этом процессе занимает и постановка на площади обелиска, и возведение фонтанов, расположенных по обе стороны от него. Отметим, что фасад храма был сооружён архитектором Карло Модерна после перемещения обелиска, в 1607–1612 годах, а колоннада собора воздвигнута Лоренцо Бернини ещё несколько десятилетий спустя, в 1656–1667 годах. Тем самым, создавая свои части ансамбля, архитекторы XVII века включают в него и обелиск, соотносят с его масштабом, формой и материалом собственные постройки.

Площадь Согласия в Париже, где в 1833 году был установлен знаменитый Луксорский обелиск, сформировалась во второй половине XVIII века. Её отличительной особенностью можно назвать принципиальную открытость, т.к. с запада она ограничена Елисейскими Полями, с востока – садом Тюильри, а с юга – набережной Сены. С севера площадь замкнута классицистическими зданиями Дворца Морского министерства и «Отеля Крийон», построенными в 1758–1772 годах по проекту Ж.-А. Габриэля. Формы этих зданий подчинены крупным членениям: колонны большого ордера формируют лоджии второго и третьего этажа, замыкают здания ризалиты, увенчанные треугольными фронтонами, нижний этаж оформлен мощной аркадой. Вместе с тем пластику этих зданий отличает разнообразие и изысканность: их объёмы украшены балюстрадами и нишами, избраны коринфские колонны, продуман рисунок руста первого этажа.

Здания Дворца Морского министерства и «Отеля Крийон» фланкируют улицу, перспектива которой замыкается восьмиколонным фасадом церкви Св. Марии Магдалины, которая была построена по распоряжению Наполеона уже в эпоху ампира. В то же время напротив храма, на другом берегу Сены, к дворцу Бурбонов пристраивается мощный портик, повторяющий колоннаду церкви Св. Марии Магдалины. Вскоре после этой перестройки, но уже в эпоху правления короля Луи-Филиппа I, в 1836 году на площади был поставлен египетский обелиск из Луксора, один из двух парных монументов, подаренных Франции хедивом Египта Мухаммедом Али. Второй обелиск никогда не был перевезён в Париж и остался на своём изначальном месте – перед входом в храм Амона-Ра в древнем городе Фивы, ныне именующемся Луксор. Спустя четыре года, в 1840 году, архитектор Жак Игнас Хитторфф добавил с севера и юга от обелиска два монументальных фонтана, которые символизировали речное и морское судоходство, тем самым подчеркнув связь площади Согласия с площадью Святого Петра в Риме.

Посмотрите на предложенные в задании фотографии.

1

Вид на площадь и собор Святого Петра в Риме

2

Вид на площадь Святого Петра и виа делла Кончилиационе в Риме

3

Собор Святого Петра и обелиск

4

Обелиск и колоннада площади Святого Петра в Риме

5

Обелиск и виа делла Кончилиационе в Риме

6

Фонтаны и обелиск на площади Святого Петра в Риме

7

Площадь Согласия в Париже. Общий вид

8

Площадь Согласия в Париже. Вид на церковь Св. Марии Магдалины

9

Площадь Согласия в Париже. Вид на мост через Сену и дворец Бурбонов

10

Площадь Согласия в Париже. Вид на Королевскую улицу

11

Площадь Согласия в Париже. Дворец Морского министерства

12

Площадь Согласия в Париже. Вид на обелиск

13

Площадь Согласия в Париже. Вид на обелиск и Эйфелеву башню

- Подумайте, где располагается обелиск на каждой из площадей?
- Как он соотносится с окружающим пространством, с формами и объёмами построек?
- Как в каждом случае обелиск связывается с ордерными элементами, определяющими характер зданий, с архитектурой малых форм и скульптурами?
- Какие зрительные связи возникают в композиции площадей благодаря присутствию монументов?
- Какой масштаб вносит обелиск в городские пространства?
- Влияет ли наличие древних надписей на роль обелиска в архитектурном ансамбле? Как с появлением обелисков в каждом случае меняется образ времени и истории, выраженный в архитектурных формах?
- В чём сходство и разница роли обелиска в ансамбле площади Святого Петра и площади Согласия?

Опираясь на эти вопросы и собственные наблюдения, напишите эссе-рассуждение (180–200 слов[10]) на тему: «Роль египетского обелиска в архитектурных ансамблях площади Святого Петра в Риме и площади Согласия в Париже».

НЕЗАБУДЬТЕ УКАЗАТЬ НОМЕР ВЫБРАННОГО ВАРИАНТА.

[10] Здесь указан минимальный оцениваемый объём рассуждения, максимальный объём не ограничен.

Критерии оценки ПИСЬМЕННОГО РАССУЖДЕНИЯ

Критерии оценки письменного рассуждения выстроены таким образом, чтоб в работах участников максимально высоко ценилось умение раскрыть и описать смысл художественного произведения через анализ средств выразительности.
При оценке работ следует руководствоваться следующими критериями:

А. Интерпретация и понимание
Работа демонстрирует способность участника последовательно и обоснованно:
– сравнивать разнородные тексты
– видеть глубокие смыслы
– делать тонкие наблюдения для их выявления
– привлекать для выявления смыслов широкий круг ассоциаций.
Максимальный балл: 28. Шкала оценок: 0–10–19–28

В. Создание текста
В работе присутствует:
– постоянная опора на анализируемое произведение (цитаты, описание деталей, примеры и т. п.)
– композиционная стройность, логичность повествования
– стилистическая однородность
Максимальный балл: 15. Шкала оценок: 0–5–10–15

С. Грамотность
В работе отсутствуют языковые, речевые и грамматические ошибки.
Максимальный балл: 5. Шкала оценок: 0–3–4–5

Примечание: Сплошная проверка работы по привычным школьным критериям грамотности с полным подсчётом ошибок не предусмотрена. При наличии в работе языковых, речевых и грамматических ошибок, серьёзно затрудняющих чтение и понимание текста (в среднем более 5 грубых ошибок на 100 слов), работа по этому критерию получает 0 баллов.

ИТОГО максимальный балл за задание – 48.

Максимальный балл – 100 баллов.