

ВСЕРОССИЙСКАЯ ОЛИМПИАДА ШКОЛЬНИКОВ  
ИСКУССТВО (МХК). 2025–2026 уч. г.  
ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП. 10 КЛАСС

ЗАДАНИЯ

**Максимальный балл за работу – 47.**

**Уважаемый участник!**

При выполнении заданий вам предстоит определённая работа, которую лучше организовывать следующим образом:

- внимательно прочитайте задание и посмотрите на предложенные вам источники;
- если вы не уверены в ответе, не волнуйтесь – в материале заданий очень часто содержатся важные детали, опираясь на которые вы логически можете прийти к верному ответу;
- чётко распределяйте собственное время, обращая внимание на количество баллов за каждое задание.

За каждый правильный ответ вы можете получить определённое членами жюри количество баллов, но не выше указанной максимальной оценки.

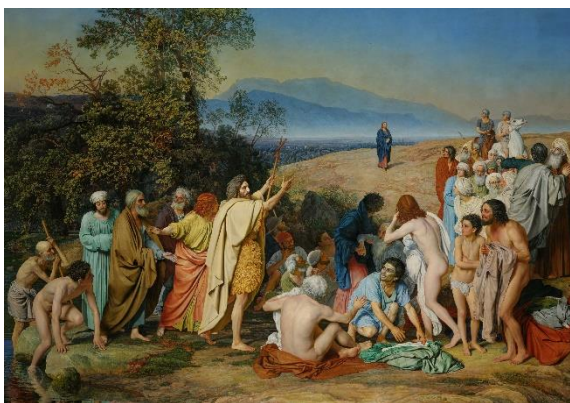
Сумма набранных баллов за все решённые вопросы – итог вашей работы. Максимальное количество баллов – 47.

Перед окончанием работы убедитесь, что вы сохранили в тестирующей системе ответы каждого задания.

**Желаем успеха!**

### Задания 1-4

Размышляя о значении Рима для становления отечественной школы живописи в постпетровский период, современный исследователь зарубежного и русского искусства Аркадий Ипполитов сосредотачивает своё внимание на фигурах Карла Брюллова и Александра Иванова. Каждый из них большую часть своей жизни провёл в Вечном городе и создал здесь «краеугольные» для русской живописной школы произведения: «Последний день Помпеи» и «Явление Христа народу». Говоря о значении этих работ для последующей традиции отечественного искусства и одновременно их связи с произведениями ренессанса и барокко в Риме, исследователь даже утверждает, что «живописная национальная русская школа родилась в Риме и в Риме же сделала первые шаги». Анализ этих «первых шагов» заключается, в частности, в сравнении главных картин Брюллова и Иванова.



**А.А. Иванов.**

**Явление Христа народу. 1837–1857**



**К.П. Брюллов.**

**Последний день Помпеи. 1833**

«У "Последнего дня Помпеи" и "Явления Христа народу" много общего. Оба художника прошли академическую выучку, законы которой диктовал двор, державший Академию художеств под полным контролем. Главным требованием императорского двора было соответствие общепринятым Западной Европой стандартам, всё остальное было безразлично. Вкус оскудевал, но двор сохранял за собой монопольное право считать то или иное произведение плохим или хорошим, деспотично насаждая свои пристрастия, становящиеся всё более консервативными, так что при Николае I русский академизм стремительно трансформировался в art rompre, "искусство пожарных". Так французы, играя на сходном звучании сразу трёх слов: rompre, "помпейский", rompreux, "напыщенный" и rompre, "пожарный", – обзывали свой выродившийся в салон неоклассицизм, сменивший красоту на смазливость, а героику – на чванливость. Задача, родившаяся в голове Брюллова и Иванова – создать великое европейское произведение, обозначившее равенство русского и европейского, – совпадала с желаниями Николая I, столь озабоченного утверждением паритета России и Европы, что он в конце концов довёл дело до полного провала русской политики, Крымской войны и уничтожения всякого паритета.

Оба художника, и Брюллов, и Иванов, двором опекались, но угождать придворным вкусам не собирались, и, несмотря на свою коренную связь с Петербургом, оба они предпочитали держаться от него в стороне. Вот и оказались в Риме. Дистанция – и не малая, учитывая, что большую часть своей творческой жизни тот и другой провели за границей, – помогла им, в отличие от Бруни или Нефа, не превратиться в *romprier*, хотя в "Последнем дне Помпеи" можно найти и *romprien*, и *rompreux*...

Брюллов был на семь лет старше и гораздо более знаменит. Иванов не мог не учитывать его опыт и создавал "Явление Христа народу" в открытой полемике с брюлловским успехом. Брюллов первым уехал в Италию и в Рим, Иванов за ним следовал, так что сама идея создать великую картину на исторический сюжет, обозначающий границу между язычеством и христианством, пришла ему в голову опять же вослед старшему. Сходен и выбор сюжетов: гибель Помпеи и крещение Христа происходят в I веке н. э.».

Огромное влияние на искусство обоих художников имело ставшее основой педагогической системы всех европейских Академий художеств наследие Рафаэля, которое Брюллов и Иванов могли изучать, не выезжая за пределы Рима, и к которому они многократно обращались на протяжении всех лет жизни в Вечном городе. Это и фрески папского дворца в Ватикане, и росписи, и алтарные картины, выполненные для римских церквей, и декорация вилл. Рафаэлевские принципы построения пространства, композиции, компоновки фигур стали для Брюллова и Иванова законами художественного мышления, канвой, в согласии с которой можно было строить собственные живописные сочинения.



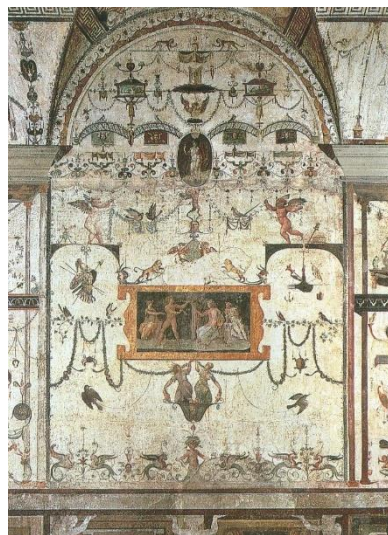
1



2



3



4



5



6



7



8



9

Внимательно посмотрите на картины «Последний день Помпеи» и «Явление Христа народу» и на некоторые из римских работ Рафаэля, собранные в задании.

1. Отметьте те произведения Рафаэля, влияние которых заметно в картине «Последний день Помпеи».
2. Отметьте те произведения Рафаэля, влияние которых заметно в картине «Явление Христа народу».
3. Среди выбранных произведений отметьте одну работу, оказавшую наибольшее влияние на «Последний день Помпеи».
4. Среди выбранных произведений отметьте одну работу, оказавшую наибольшее влияние на «Явление Христа народу».

### Задание 5

Прочтите историю Орфея в изложении английского писателя Роберта Грейвса.

(1) Орфей, сын фракийского царя Загра и музы Каллиопы, был самым известным из когда-либо живших поэтов и музыкантов. Аполлон подарил ему лиру, а музы научили его играть на ней, да так, что он не только очаровывал диких зверей, но и заставлял деревья и скалы двигаться под звуки его музыки. В Зоне, что во Фракии, несколько древних горных дубов так и остались стоять в танце, в том виде, как он их оставил.

(2) Орфей женился на Эвридике, которую некоторые называют Агрипой, и поселился среди диких киконцов во Фракии. Однажды неподалеку от Темпы, в долине реки Пеней, Эвридика повстречала Аристея, который захотел овладеть ею силой. Убегая, она наступила на змею и умерла от её укуса. Долго сидел Орфей у гробницы Эвридики, оплакивая потерю возлюбленной.

(3) В надежде вернуть Эвридику назад Орфей решил спуститься в Тартар. Для своего путешествия он использовал щель, разверзшуюся близ Аорна, что

в Феспротиде, и по прибытии в Аид не только очаровал перевозчика Харона, пса Кербера и трех судей мёртвых своей горестной музыкой, но и на время прекратил муки осужденных. Пленительная музыка тронула даже грубое сердце Гадеса, и он позволил Эвридике вернуться в мир живых.

(4) Гадес поставил лишь одно условие: по пути из Тартара Орфей не должен оборачиваться назад до тех пор, пока Эвридика не выйдет на солнечный свет. Эвридика шла по тёмному проходу, ведомая звуками лиры, и, уже завидев солнечный свет, Орфей обернулся, чтобы убедиться, что Эвридика идёт за ним, и в тот же миг потерял жену навеки.

(5) Когда Дионис напал на Фракию, Орфей отказал ему в почестях и проповедовал другие священные таинства, убеждая фракийских мужей в том, что жертвенное убийство – это зло, и находя среди них благодатную почву для своих проповедей. Каждое утро он поднимался на вершину горы Пангей, чтобы приветствовать рассвет, и почитал Гелиоса, которого называл Аполлоном, величайшим среди богов.

(6) В македонском Дее Дионис в отместку наслал на него менад. Вначале менады подождали, пока их мужья войдут в храм Аполлона, жрецом которого был Орфей, а затем, захватив оружие мужчин, оставленное у дверей храма, ворвались внутрь, перебили своих мужей и разорвали Орфея надвое. Голову его они швырнули в реку Гебр.

(7) В конце концов все ещё поющую голову Орфея прибило к острову Лесбос. Со слезами на глазах музы собрали его останки и погребли в Либетре, у подножья горы Олимп, и соловьи там теперь поют слаще, чем где бы то ни было на свете. Менады попытались смыть с себя кровь Орфея в реке Геликон, но бог реки ушёл глубоко под землю, появившись вновь почти через четыре мили и уже под другим названием – Бафира. Так он избежал причастности к убийству.

*(По книге Роберта Грейвса «Мифы Древней Греции», пер. с англ. К.П. Лукьяненко)*

В этом задании собраны произведения разных эпох, от античности до современности, в каждом из этих произведений представлен определённый эпизод биографии или сторона образа Орфея. Текст также поделён на фрагменты, соответствующие разным этапам пути этого героя. Соотнесите изображения с пронумерованными фрагментами текста. При этом может оказаться, что какой-то эпизод не проиллюстрирован.



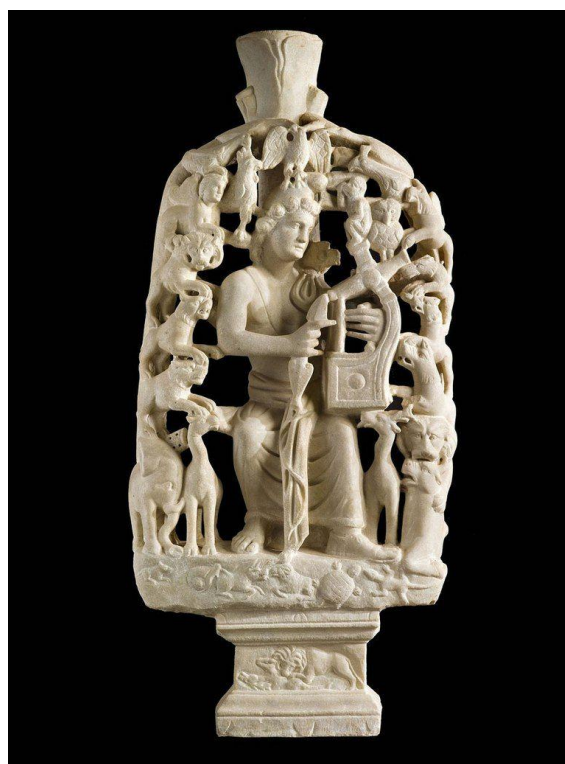
**А.**



**Б.**



**В.**



**Г.**



Д.



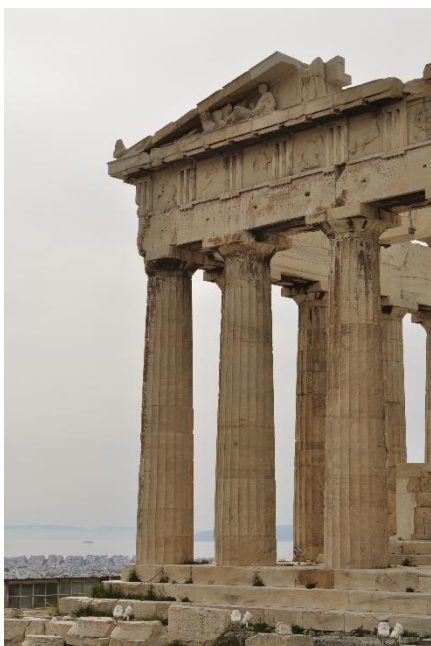
Е.

## Задания 6-15

Камень можно назвать материалом становления человеческой цивилизации. Начиная с древности, все постройки, которые человек, создавая, обращал в пространство вечности, к миру богов, он строил из прочного и долговечного камня. Глина, кирпич и дерево были материалами, связанными преимущественно с прозаическими нуждами человека. Будучи выстроено из камня, сооружение как бы приподнималось над течением времени и начинало существовать в более высоком измерении. В эпоху первобытности камни сами могли становиться объектами поклонения, и вплоть до Нового времени камни различных пород наделялись сакральными свойствами.

Для того, чтобы использовать тот или иной камень как строительный или облицовочный материал, необходимо знать многие его характеристики, например, плотность, морозостойкость, водо- и тепло-проницаемость, устойчивость к выветриванию и ударным нагрузкам и многое другое. Важны и такие характеристики как твёрдость (трудность в обработке) и мягкость (лёгкость в обработке), а также тяжесть и лёгкость.

Материал, собранный в этом задании, призван хотя бы отчасти напомнить, как велико разнообразие пород камня, использующихся в архитектуре, и как сильно образ архитектурной формы связан с выбранным материалом.



1. Парфенон



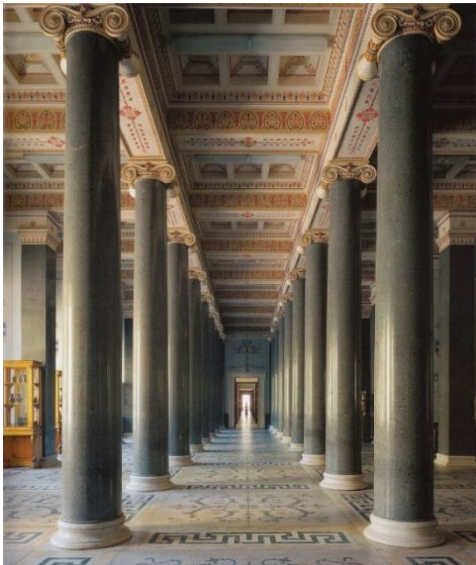
2. Интерьер Холодных бань  
в Царском Селе



3. Монастырь Гегард



4. Греческий зал дворца в Павловске



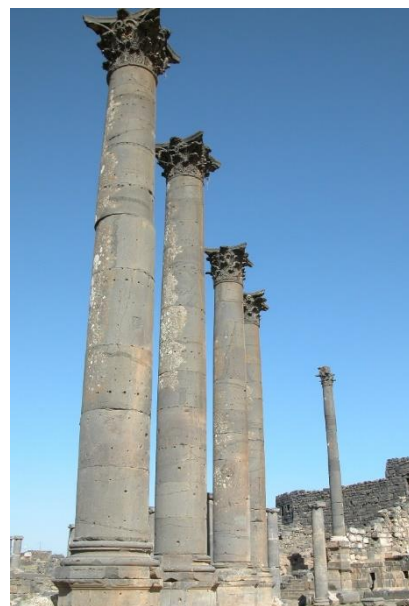
5. Двадцатиколонный зал в Эрмитаже



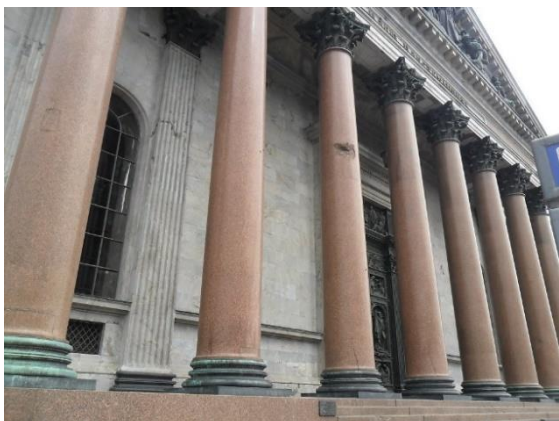
6. Исаакиевский собор  
в Санкт – Петербурге



7. Ротонда в Эрмитаже



8. Древнеримский город Босра  
(сейчас территория Сирии)



9. Исаакиевский собор  
в Санкт-Петербурге



10. Храм Геры в Пестуме

1. На всех иллюстрациях запечатлены колонны, выполненные из тех или иных пород камня. **Соотнесите каждую картинку с материалом из приведённого списка.**

*Розовый гранит, пентелийский мрамор, малахит, крупнозернистый известняк, туф, сердобольский гранит, лазурит, зелёный мрамор «вердантик», чёрный базальт, яшма.*

### Задание 16

В задании перед Вами фотографии, макеты, эскизы декораций и костюмов спектаклей XX–XXI веков, поставленных в русском театре по пьесам Мольера или о самом Мольере: «Дон Жуан» 1910 г. (режиссёр – Вс. Мейерхольд, художник – А. Головин); «Тартюф» 1968 г. (режиссёр – Ю. Любимов, художник – С. Бархин); «Мольер» 1973 г. (режиссёр – С. Юрский, художник – Э. Кочергин); «Школа жён» 2014 г. (либретто – Ю. Любимов, сценография – Б. Мессерер, костюмы – Р. Хамдамов, композитор – В. Мартынов). Также в задании собраны тексты с описаниями спектакля 1910 года «Дон Жуан».

**Посмотрите внимательно на источники и прочитайте, что говорил режиссёр Мейерхольд о постановке «Дон Жуана», а также описание спектакля в мемуарах и искусствоведческих работах. Сопоставьте тексты с изображениями. Подумайте, какие изображения относятся к спектаклю «Дон Жуан» 1910 года.**

#### Фрагменты текстов к заданию

*В.Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая 1891–1917. К постановке «Дон Жуана» Мольера*

«Для того чтобы инсценировать, положим, “Дон Жуана” Мольера, было бы ошибкой стремиться во что бы то ни стало воссоздать в точной копии одну из сцен времени Мольера: ПалеРояльскую или du Petit Bourbon [ПалеРояль (Palais Royal) и ПтиБурбон – театральные здания в Париже XVII века. – Ред.]»

Изучая душу мольеровского творчества, мы видим, что Мольер стремился раздвинуть рамки современных ему сцен, которые были более пригодны для пафоса Корнеля, чем для пьес, возникших из элементов народного творчества».

«<...> Когда читаешь большие монологи Эльвиры из первого действия или длинный монолог Дон Жуана в пятом акте, бичующий лицемерие, – начинаешь скучать. Для того чтобы современный зритель, не скучая, прослушал эти монологи, для того чтобы целый ряд диалогов не показались ему чуждыми, необходимо назойливо в течение всего спектакля как-то напоминать зрителю о всех этих тысячах станков лионской мануфактуры, приготовлявших шелка для чудовищно многочисленного двора Людовика XIV, об «Отеле гобеленов», этом городе живописцев, скульпторов, ювелиров и токарей, о мебели, изготовлявшейся под руководством выдающегося художника Лебрена, о всех этих мастерах, производивших зеркала и кружева по венецианскому образцу, чулки по английскому, сукна по голландскому, жель и медь по германскому.

Сотни восковых свечей в трёх люстрах сверху и в двух шандалах на просцениуме, арапчата, дымящие по сцене дурманящими духами, капающая из хрустального флакона на раскалённую платину, арапчата, шныряющие по сцене, то поднимая выпавший из рук Дон Жуана кружевной платок, то подставляя стулья утомлённым актёрам, арапчата, скрепляющие ленты на башмаках Дон Жуана, пока он ведёт спор со Сганарелем, арапчата, подающие актёрам фонари, когда сцена погружается в полумрак, арапчата, убирающие со сцены плащи и шпаги после ожесточённого боя разбойников с Дон Жуаном, арапчата, лезущие, когда является статуя Командора, под стол, арапчата, созывающие публику треньканьем серебряного колокольчика и при отсутствии занавеса анонсирующие об антрактах, – всё это не трюки, созданные для развлечения снобов, всё это во имя главного: всё действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства.

И тем богаче ждём пышность и красочность костюмов и аксессуаров (пусть архитектура сцены и крайне проста!), чем сильнее бился комедиантский темперамент Мольера вразрез с версальской чопорностью».

*К. Рудницкий. Режиссёр Мейерхольд. М., 1969*

«В мае 1909 года Мейерхольд передал Головину тщательно разработанные указания “к обстановке” “Дон Жуана”. Основные принципы общего решения спектакля в это время были уже найдены, более того, многие конкретные очертания формы обуславливались твёрдо и без колебаний.

Сцена разделена на два плана:

1) Просцениум, построения которого подчинены принципам архитектурного искусства: план этот рассчитан исключительно на “рельефы” и на фигуры артистов (последние действуют только в этом плане).

Просцениум с очень сильно выдвинутой на публику авансценой. Рампы нет. Суфлёрской будки нет.

2) Задняя часть сцены предназначена исключительно для живописных полотен, мест, куда артисты не входят, за исключением финальной сцены (провал, сгорание Жуана), и то фигуры артистов появятся в черте, разделяющей первый план от второго».

Тут же Мейерхольд добавлял: «Черта, разделяющая 1-й план от 2-го, обозначена условной ширмой, которая по требованиям декоративной компоновки сцены иногда раздвигается или убирается» (*Вс. Мейерхольд. “Дон Жуан”. К обстановке – В кн. “Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине”. Л.-М., 1960*).

Несколько позднее и, возможно, уже в совместной с Головиным работе были установлены другие общие принципы спектакля: полный свет в зрительном зале, убавляющийся только в самые патетические моменты действия, общее обрамление сцены, соответствовавшее духу дворцового спектакля мольеровской поры, и т. д.».

«<...> Особой сложности проблемы возникли с К. Варламовым, которому назначена была важнейшая роль Сганареля.

Прославленный Варламов чурался всяких новшеств и вовсе не собирался слушаться Мейерхольда. Он был уже стар и режиссёрскими экспериментами не интересовался. “Варламов заранее предупредил, – свидетельствует Е. Тиме, – что пьесу и роль знает, и пришёл лишь на одну из последних репетиций. Ему это разрешили. Увы, не только порхать на сцене, как делали это все персонажи, в том числе и Дон Жуан, но и просто вести весь спектакль на ногах Варламов уже не мог. Тогда Мейерхольд вместе с художником Головиным, подлинным соавтором спектакля, поставили для Варламова недалеко от рампы специальные скамейки, обитые бархатом”. (*Е. Тиме. Дороги искусства. М.-Л., ВТО, 1962*)

Но этим все трудности не исчерпывались и не решались. Мейерхольд, выдвинув просцениум в зал, вместе с рампой убрал и суфлёрскую будку. Варламов же текст никогда не выучивал и без суфлёра играть не мог. Роль Сганареля очень велика, в ней семь длинных монологов, и, замечает Малютин, “отсутствие на своём обычном месте спасительного суфлёра могло привести к настоящей катастрофе”. (*Я. Малютин. Актёры моего поколения*)

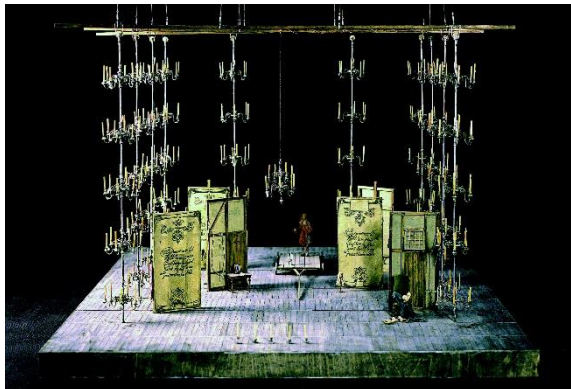
Мейерхольд обратился к Теляковскому со специальным письмом, настаивая, чтобы директор заставил артиста выучить роль. Но это не подействовало. Тогда-то Мейерхольд и нашёл забавный выход из положения. Головину велено было сделать две изящные ширмы с окошечками, которые были

установлены по краям сцены, справа и слева. Перед началом спектакля появлялись два суфлёра в костюмах эпохи Людовика XIV, в больших напудренных париках, с манускриптами в руках, усаживались за ширмами, задёргивали занавески в окошечках и начинали “подавать текст”. Так как оттащить Варламова от суфлёра было немислимо, то обе скамейки Станареля оказались поблизости от этих ширм. “И, – вспоминает Тиме, – произошло чудо: Варламов сидел на своей скамейке, все исполнители по специально изменённым мизансценам порхали вокруг него, а создавалось впечатление, что Станарель необычайно подвижен и услужливо “обхаживает” своего хозяина!.. Иногда Варламов всё-таки вставал со скамейки. В сцене на кладбище он должен был, по замыслу Мейерхольда, пройти вдоль рампы, освещая фонарём лица сидящих в первом ряду высокопоставленных господ. Это было довольно рискованно, но Варламов играл так искренне, что никто не обижался, и аплодисменты завершали этот, кажется, единственный проход артиста на сцене”. (Е. Тиме. *Дороги искусства*)»

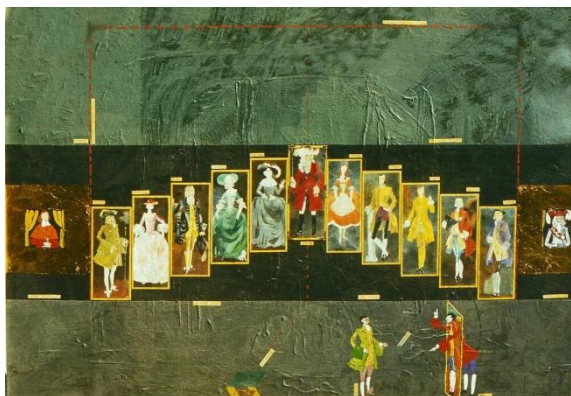
«Юрий Беляев в “Новом времени” особенно сильно подчёркивал необычность зрелища, созданного Мейерхольдом и Головиным: “Александринский театр убран нынче по-новому. Красиво, стильно, празднично. Показывают мольеровского “Дон Жуана” и просят удивляться. Это не “Луи-каторз шестнадцатый”, каким сплошь да рядом угощают по нашим театрам, но прекрасное художественное произведение Головина, которое после первого же действия вызывает аплодисменты зрительного зала. Режиссирует Мейерхольд. Он далеко отступает в смысле стиля от обычных мольеровских постановок. Если хотите, это его собственная вариация на тему “Дон Жуана”. Вариация или стилизация, но, во всяком случае, нечто оригинальное и красивое. “Комедийная храмина” талантливого Головина, эти стильные “шпалеры” с раздвигающимся в глубине сцены гобеленом блёклого ржавого тона сообщают спектаклю настроение старого праздника. Ливрейные арапчата, похожие на чёрных котят, бегают и кувыркаются по мягкому ковру, курят амброй, звонят в серебряный колокольчик. Сияют восковые свечи. Таинственный гобелен раздвигается и, открывая картину за картиной, рассказывает фантастическую авантюру Дон Жуана». (Ю. Беляев. *О чём рассказывал гобелен (Дон Жуан)*. «Новое время», 11 ноября 1910 г.)



1



3



5

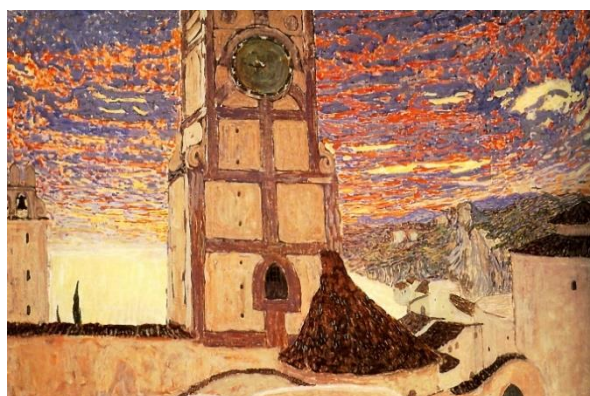


7

2



4



6



8



9



10



11



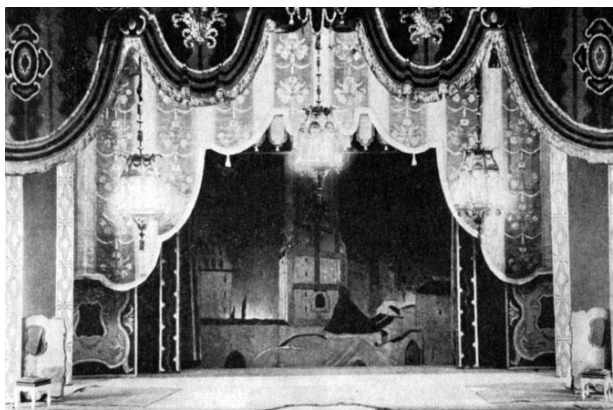
12



13



14



15



16

**Подумайте, какие изображения относятся к спектаклю «Дон Жуан» 1910 года.**

Заполните таблицу.

**Ответы:**

ДА	..., ...
НЕТ	..., ...