

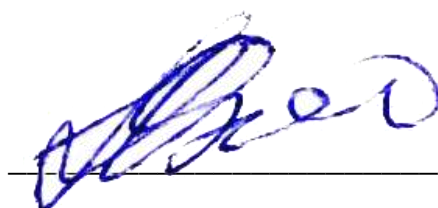
МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Тульский государственный университет»

Институт гуманитарных и социальных наук
Кафедра «Дизайн»

Утверждено на заседании кафедры
«Дизайн»
«_14_» января 2019 г., протокол № 8

Заведующий кафедрой



С.А. Васин

**МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТОВ**
по дисциплине (модулю)
«История искусств»

**основной профессиональной образовательной программы
высшего образования – программы бакалавриата**

по направлению подготовки
54.03.01 Дизайн

с направленностью (профилем)
Дизайн интерьера

Форма обучения: очно-заочная

Идентификационный номер образовательной программы: 540301-02-19

Тула 2019 год

ЛИСТ СОГЛАСОВАНИЯ
методических указаний

Разработчик(и):

Королева Светлана Владимировна доц., к.иск.
(ФИО, должность, ученая степень, ученое звание)



(подпись)

Цель и задачи освоения дисциплины (модуля)

Целью освоения дисциплины (модуля) является последовательное ознакомление студентов с основами искусствоведения.

Задачами освоения дисциплины (модуля) являются:

-дать студентам представление, что мировой историко-художественный процесс - сложная сеть взаимных пересечений, влияний, заимствований, обменов, сближений и расхождений, что всякая культура диалогична, и в разных культурах это свойство проявлялось и проявляется в разной степени.

-в ходе обучения студенты должны освоить структуру нового периода в эстетически-художественном развитии человечества, оценивать ее как научный вывод, опирающийся на понимание закономерностей всей прошлой истории культуры и искусства.

Место дисциплины (модуля) в структуре основной профессиональной образовательной программы

Дисциплина (модуль) относится к базовой части основной профессиональной образовательной программы.

Дисциплина (модуль) изучается в 3, 4, 5, 6, 7, 8 семестрах.

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине (модулю)

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине, соотнесенных с планируемыми результатами освоения основной профессиональной образовательной программы (формируемыми компетенциями), установленными в общей характеристике основной профессиональной образовательной программы, приведен ниже. В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать:

– теоретические основы и логику развития мирового художественного процесса, значение гуманистических ценностей для сохранения современной цивилизации (код компетенции - ОК-2);

Уметь:

– использовать основы философских знаний для формирования мировоззренческой позиции, анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества для формирования гражданской позиции (код компетенции - ОК-2);

Владеть:

– культурой мышления, способностью к обобщению, анализу информации, работой с электронными системами по поиску и демонстрации информации по истории искусства, навыками ведения лекционных и практических занятий (код компетенции - ОК-2);

Содержание самостоятельной работы обучающегося

№ п/п	Виды и формы самостоятельной работы
<i>3 семестр</i>	

№ п/п	Виды и формы самостоятельной работы
1	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусствоведение как комплекс наук о всех видах художественного творчества, их месте в общей системе человеческой культуры и как наука о пластических искусствах (в более специальном смысле). Классификация видов искусств. Архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн. Живопись, скульптура, графика, фотоискусство.</i>
2	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Культура первобытного общества. Искусство палеолита, мезолита. Искусство древнего мира. Передней Азии. Шумер, Аккад, Ассирия.</i>
3	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство древнего мира. Передней Азии. Шумер, Аккад, Ассирия.</i>
4	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Египет. Додинастический период, Древнее царство. Среднее царство, Новое царство. Амарна, Позднее время.</i>
5	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Античное искусство. Искусство Греции. Эгейское искусство: Троя, Крит, Тиринф, Микены. Гомеровская Греция. Архаика. Греческая классика. Эллинистическое искусство.</i>
6	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Древнего Рима. Этруское искусство. Искусство Римской Республики. Искусство Римской империи.</i>
7	<i>Выполнение курсового проекта. Примерные темы кр указаны в МУ КР</i>
4 семестр	
1	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство и предметная культура средних веков. Раннехристианское искусство.</i>
2	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Византии.</i>
3	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Руси домонгольского периода.</i>
4	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям). Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Западной Европы.</i>
5	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям). Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство дороманского периода.</i>
6	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям). Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство романского периода.</i>
7	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Подготовка к практическим (семинарским занятиям). Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство готического периода.</i>
8	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Ближнего и Среднего Востока.</i>
5 семестр	

№ п/п	Виды и формы самостоятельной работы
1	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство и предметная культура эпохи Возрождения. Искусство итальянского Возрождения. Проторенессанс.
2	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Раннее Возрождение.
3	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Высокий Ренессанс.
4	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Позднее Возрождение.
5	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Маньеризм.
6	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство северного Возрождения.
7	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Нидерландское Возрождение. Немецкое Возрождение. Французское Возрождение.
8	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Русское искусство. Искусство середины 13 – середины 15 века. Искусство конца 15 – 16 веков.
6 семестр	
1	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство 17 века. Искусство Италии. Искусство Фландрии.
2	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Голландии.
3	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Испании 17 века.
4	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Франции 17 века.
5	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство России. Архитектура России 17 века. Скульптура России 17 века. Изобразительное искусство России 17 века.
6	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство 18 века. Искусство Франции. Искусство Англии.
7	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Италии. Искусство Испании.
8	Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство России. Архитектура России 18 века. Скульптура России 18 века. Изобразительное искусство России 18 века.

№ п/п	Виды и формы самостоятельной работы
7 семестр	
1	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство России. Архитектура России 19 века. Скульптура России 19 века. Изобразительное искусство России 19 века.</i>
2	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Европы. Архитектура Европы 19 века. Скульптура Европы 19 века. Изобразительное искусство Европы 19 века.</i>
8 семестр	
1	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство России. Архитектура России 20 века. Скульптура России 20 века. Изобразительное искусство России 20 века.</i>
2	<i>Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение . Подготовка к практическим (семинарским занятиям.) Самостоятельное изучение материала по следующим темам дисциплины: Искусство Европы. Архитектура Европы 20 века. Скульптура Европы 20 века. Изобразительное искусство Европы 20 века.</i>

Работа по изучению тем самостоятельной работы обучающегося

3 семестр

Введение. Искусствоведение как комплекс наук о всех видах художественного творчества, их месте в общей системе человеческой культуры и как наука о пластических искусствах (в более специальном смысле).

Общие сведения

Искусствоведческая наука является гуманитарной дисциплиной, входящей в ряд особых отраслей научного исследования, изучающих феномен творческой деятельности человека и культурное наследие человечества, связанное с произведениями литературы и различных видов искусства. Ближайшие к искусствоведению науки, имеющие также и относительно схожую научную методологию – литературоведение, музыковедение, театроведение, киноведение. Специализацией искусствоведения является визуальная красота (трехмерные объекты и изображения на плоскости), а границы научной ответственности искусствоведов предопределены границами творческой ответственности представителей профессии художника (изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура).

Искусствоведение значительно менялось в ходе своей истории — вместе с представлениями о гуманитарном исследовании и научном знании вообще. Глядя на развитие науки, можно утверждать, что современное ее состояние и устойчивые представления о ее принципах складываются в XVIII — XX столетиях. Предшествующие эпохи вполне могут быть определены как донаучный период, либо как время принципиально иных научных методологий. Общими исследованиями теории и практики научного знания в таком ключе занимались историки, теоретики и философы науки (например, М. Фуко). Специалисты в этой области рассматривают особенности современной науки (XVIII – XXI вв.) через общие понятия объективного и динамичного отражения реальности инаучного познания как альтернативы статичному и не верифицируемому знанию.

Представления о сущности и целях науки переживали заметную эволюцию и в рамках современной культурной эпохи. В частности, европейская наука второй половины XIX в. в своих ожиданиях отталкивалась от философского и научного позитивизма. На XX же столетие пришелся заметный кризис в понимании возможностей научного познания и многочисленные методологические революции в естественных и гуманитарных дисциплинах. Научный позитивизм сменился интеллектуальной рефлексией и осторожностью. На протяжении XX в. в текстах теоретиков науки разворачивалась дискуссия о критериях достоверности научных гипотез и проблеме прогресса человеческих знаний. В этой дискуссии приняли участие К. Поппер, Т. Кун, И.

Лакатос, П. Фейерабенд. В сущности, содержание их выступлений, несмотря на разницу позиций, как раз и иллюстрирует факт прогресса интеллектуальной критичности и увеличение степени внимания ученых к вопросу истинности их собственных утверждений.

В целом при обсуждении общих принципов современной науки принято обращать внимание на гносеологическую проблематику (прежде всего, проблему объективного знания), вопросы создания научных методов и методик, перспективы развития различных дисциплин. Например, для гуманитарных наук – это возможность приблизить их к строгому знанию естественной отрасли и т. п. На сегодняшний момент можно говорить об очень сложных отношениях исследователей-гуманитариев со строгим, точным знанием. Для гуманитарных исследований и, особенно, для просветительской и популяризаторской деятельности гуманитариев допустимо личное, субъективное знание. С некоторых позиций оно представляется даже желательным или обязательным.

К XXI в. в гуманитарных науках значительно изменилось отношение к принципу системности научной информации и концепций – вообще в науке и в специальных ее областях. Этот принцип больше не считается обязательным, как и более ранние представления о необходимости коллективной работы, единой научной терминологии и общепонятных способов изложения результатов исследований. К современному моменту чрезвычайно усилилась также и тенденция узкой специализации в научной деятельности. Тем не менее, принципиальные цели научного познания и объективного аналитического отражения реальности не отменяются — ни для представителей точных наук, ни для гуманитариев.

В случае искусствоведческого исследования под «реальностью» следует понимать ход человеческой истории в области художественной жизни и физически существующее (в виде памятников искусства и архитектуры) наследие художников разных времен и стран. Таким образом, историческая конкретика является для искусствоведения главной сферой приложения всех инструментов анализа. И от любых абстрактных построений (например, концепции стиля) необходимо каждый раз возвращаться к конкретным событиям истории искусства – чтобы обнаружить их более понятными, чем раньше.

История искусствоведения начинается в XVIII столетии.

В те времена эта наука называлась «историей искусства». Ее преподавали и изучали в европейских университетах и Академиях, находили ей практическое применение в сфере коллекционирования произведений искусства и в археологии.

В методологическом смысле искусствоведение можно отсчитывать от аналитических сочинений И. И. Винкельмана, написанных в середине XVIII в. и сочетающих в себе два основных подхода современного искусствоведения (формальное и историческое исследование искусства). Уже в этот период вполне четко очерчивается круг типовых задач искусствоведческой работы и специфичность ее инструментария. Становится очевидной необходимость комплексного исследования явлений истории искусства – для их объективного и полноценного понимания.

Иоганн Иоахим Винкельман — немецкий искусствовед, основоположник современных представлений об античном искусстве и археологии.

История искусствоведения и его методологии, как и в случае других гуманитарных наук, не развивалась строго линейно — некоторые исследовательские традиции прерывались. Содержание тем и приемов искусствоведческой работы значительно менялось во времени. Часто это происходило в связи с взаимодействием науки и художественной практики, а также какими-то большими культурными феноменами (романтизмом в первой половине XIX в., позже — философией позитивизма).

В XIX — XX столетиях искусствоведы сталкивались с необходимостью более тщательно обосновывать научную методологию их специальности (Дж. Рёскин, И. Тэн, формалисты и др.).

Ведущие авторы значительно перерабатывали отдельные методы (Г. Вёльфлин, Э. Панофский и др.), по-новому формулировали глобальные цели искусствоведческой науки (представители формализма и школы Варбурга), писали о просветительской задаче искусствоведения (Э. Панофский, М. Фридлендер), а также о возможности превратить его в точную дисциплину (Г. Зедльмайр) или, наоборот, интерпретировать как субъективистскую интеллектуальную практику (У. Пэйтер).

В первой половине XX века создание единой теории и истории искусства, идеальной искусствоведческой методологии и коллективной работы над этими задачами — представлялись вполне реальными. Позже, к рубежу XX — XXI вв., теоретические споры утихают, намечается тенденция узкой специализации ученых и своего рода охлаждение в отношении вопросов теории научного познания и новых методологических разработок.

Система методов современного искусствоведения может быть охарактеризована следующим образом.

Изучая такие феномены, как 1) произведения искусства и архитектуры, 2) связанные с творчеством, образованием художников, экспонированием произведений исторические процессы, 3) проявления творческой личности художника, намерения заказчиков и зрителей искусства, — искусствоведение выработало ряд подходов, предопределенных природой и особенностями объектов исследования.

Методы, возникшие в нашей науке таким естественным путем:

- историческое и
- иконографическое исследование искусства,
- формально-стилистический анализ.

Именно эти методы считаются в искусствоведении ведущими, ключевыми и, следовательно, обязательными для практического освоения учащимися. При этом до текущего момента невозможно говорить о наличии психологического подхода в искусствоведении. Сталкиваясь с проявлениями человеческого поведения, искусствоведение, тем не менее, само по себе не может судить о них научно и вынуждено обращаться за этим знанием к представителям других специальностей.

В XX в., дополнительно к основным методам, в искусствоведении появляются новые исследовательские подходы, возникшие в результате контакта с методологическими концепциями соседних гуманитарных дисциплин — социологический и семиотический методы исследования искусства.

Еще одно особое явление — взаимодействие искусствоведения и различных идеологий современной культурной эпохи (политических и религиозных). В результате таких взаимодействий появляются методы, которые можно описать как квазинаучные.

Региональные особенности развития искусствоведения.

На протяжении всей истории искусствоведения и в настоящий момент можно наблюдать региональную специфику исследовательской работы. В том числе, это касается методологических приоритетов, характерных для региональных, национальных и локальных научных школ.

Узнаваемые черты есть и у отечественного искусствоведения, чье становление происходило в весьма нестандартной духовной и идеологической ситуации раннего советского времени. В отношении методологии для отечественной искусствоведческой науки в советский период было характерно доминирование формально-стилистического и исторического подходов, а также выраженная связь с марксистской версией социологии. После распада СССР и ряда реформ в преподавании искусствоведения и защите диссертационных исследований — картина методологических предпочтений российских искусствоведов поменялась и сблизилась с общемировыми тенденциями.

Контрольные вопросы:

1. В каком веке начинается история искусствоведения?
2. Назовите основоположника современных представлений об античном искусстве и археологии.
3. Назовите искусствоведов XIX — XX столетий.
4. Назовите методы анализа в искусствоведении

Классификация видов искусств. Архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн. Живопись, скульптура, графика, фотоискусство.

Общие сведения

Классификация видов искусств. Архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн.

Архитектура: взаимосвязь функционально-технических и духовно-эстетических начал. Специфические художественные средства архитектуры: композиция, тектоника, масштаб, пропорции, ритм.; пластика объемов и поверхностей, фактура и цвет строительных и отделочных материалов, синтез искусств, архитектоника как выражение главной образной идеи произведения искусства, сооружения, как основной принцип построения, конструкция, текстура. Архитектура как один из основных (наряду с изобразительным и декоративными искусствами) видов пространственных искусств; 1) художественно-организованное пространство для человеческой деятельности; 2) совокупность объектов, обуславливающих художественную организацию пространства своим присутствием, расположением и функционированием; 3) совокупность творческих процессов, направленных на создание художественного образа организованного пространства и организующих его объектов, которыми являются постройки (культовые, жилые,

административные, промышленные, общественные и т.д.), открытые городские пространства (площади, улицы, парки), а также комплексы построек и открытых пространств (районы города и т.д.), которые оформляются как ансамбли. Функциональные свойства построек: неприступность, открытость, вместимость, уют.

Декоративно-прикладное искусство как вид искусства. Бифункциональность: декоративность, утилитарность. Орнамент как структурная основа изделия, как узор. Классификация декоративно-прикладного искусства. Функциональность и материал (металл, керамика, стекло, серебро, золото, фарфор, бронза, фаянс и т.д.). Декоративно-прикладное искусство наряду с архитектурой и дизайном - постоянно действующий фактор эстетической организации среды и эстетического воздействия.

Дизайн - новый вид эстетической деятельности в сфере промышленного производства; его задачи, его значение в жизни общества.

Контрольные вопросы:

1. Назовите основные виды искусства.
2. Назовите художественные средства архитектуры.
3. Охарактеризуйте декоративно-прикладное искусство.
4. Назовите задачи дизайна.

Живопись, скульптура, графика, фотоискусство. Живопись как вид изобразительного искусства. Жанры: портрет, пейзаж, натюрморт; исторический, бытовой, мифологический, батальный, анималистический жанр. Основные разновидности живописи - станковая и монументальная (каменная, керамическая, смальтовая мозаика, витраж, фреска и другие виды росписи). Особые виды живописи: иконопись, миниатюра, декорационная живопись (театральная декорация и кинодекорация), диорама и панорама. Выразительные средства: композиция, рисунок, колорит; тон, цветовые градации, локальный цвет, красочная гамма, валёры, рефлекс, фактура, линейная и воздушная перспектива, светотеневая моделировка. Основные технические разновидности живописи. Основные инструменты: кисти, - мастихин, аэрографы.

Скульптура как вид изобразительного искусства. Жанры, Разновидности - круглая скульптура и рельеф. Станковая, монументальная и монументально-декоративная скульптура. Скульптура малых форм. Технология и материалы.

Графика как вид изобразительного искусства. Жанры: пейзаж (в т. ч. путевые зарисовки), портрет (в т. ч. зарисовка с натуры); карикатура, (сатирический рисунок, шарж), плакат, газетная графика и т.д.. Уникальная, печатная, компьютерная графика. Графика письма (шрифт, эпиграфика, каллиграфия). Графический дизайн. Технические разновидности графики (монотипия, коллаж, акватипия, акварель, гуашь, пастель, тушь, фотомонтаж, ксилография, линогравюра, цинкография, литография, офорт, меццо-тинто, акватинта, сухая игла и т.д.). Художественно-выразительные средства.

Фотоискусство как вид пластических искусств; использующий изобразительные и выразительные возможности фотографии; Жанры. Этнографическая, географическая, батальная, репортажная фотография. Художественная фотография и гиперреализм.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте живопись как вид изобразительного искусства.
2. Перечислите жанры живописи.
3. Назовите основные разновидности живописи.
4. Какие выразительные средства живописи вы знаете?
5. Перечислите разновидности скульптуры.
6. Назовите основные жанры графики.
7. Перечислите технические разновидности графики.

Искусство палеолита, мезолита.

Общие сведения

Культура первобытного общества. Особенности мифологического мышления. Аналогия как принцип объяснения мира (по Э.Б. Тайлору). Анимизм - древнейшее мировоззрение человека. Родственные отношения членов первобытного родового общества как причина возникновения идея всеобщей одушевленности (А.Ф. Лосев). Мир как универсальная родовая община. Вещь как единство сущности и явления. Первобытный образ мира. Магические представления первобытного человека. Два основных принципа магии (Дж. Фрэзер). Л. Леви-Брюль о первобытной мифологии как принципе выражения первобытного мышления и видения мира. Бессистемность первобытной мифологии.

Прелогичность первобытного мышления. Миф как тайна и священная собственность племени. Миф как комплекс представлений о сверхъестественном. Мифологическое время и его свойства. Партиципация и ее роль в функционировании первобытного общества. Искусство в восприятии первобытного человека.

Периодизация искусства первобытного общества. Искусство палеолита. Сложение родовой организации, появление первых религиозных воззрений. Разнообразные по форме орудия. Основа экономического существования - загонная охота. Появление первых предметов искусства - изображения животных. Период Ориньяк-Солютре. Ареал распространения предметов искусства. Рисунки начала периода - «макароны», отпечатки рук, обведенные в круг. Эволюция изображений от первых несовершенных рисунков животных до изображений с правильными пропорциями и четким контуром. Статика как основа стилистики изображений периода. Особенности мелкой пластики. «Палеолитические вены», их предназначение, основная художественная задача и стилистика (сочетание условных форм и преувеличений с натуралистическими подробностями). Период Мадлен. Наивысший расцвет искусства эпохи палеолита. Ареал распространения росписей. Расположение росписей в пещере: загадка первобытного мировоззрения. Техника росписей и специфика колорита. Художественные особенности изображений: позы и движения, масштаб изображений, стремление к передаче объема, экспрессия и убедительность, натурализм. Отсутствие композиционных взаимосвязей между отдельными персонажами (сцена из пещеры Ляско как уникальная попытка создания связной повествовательной композиции).

Искусство мезолита. Начало современной геологической эпохи. Небольшие коллективы родственников как основа социальной организации. Родовые могильники как свидетельство ее укрепления. Появление лука и стрел, лодки, плетения тканей, деревянной утвари. Место расположения наскальных росписей. Увеличение общих масштабов изображения. Художественные особенности изображений: появление сюжетной композиционной структуры, главный персонаж которой - человек. Схематизм человеческой фигуры. Основная художественная задача - передача экспрессии человека, восприятие последнего как действия, а не предмета («Охота на оленей» в ущелье Валлторта).

Искусство неолита. «Неолитическая метаморфоза» (П. Тейяр де Шарден). Расселение человечества на обширной территории. Переход к скотоводству и земледелию. Переход к оседлому существованию. Патриархат как основа социальной организации. Появление гончарного производства, ткачества, зачатков металлургии. Усложнение представлений о мире и его функционировании. Художественная практика эпохи неолита. Исчезновение монументальных наскальных росписей (исключение - неолитическая культура Сахары). Наиболее распространенные виды искусства - декорирование керамических сосудов и петроглифы. Появление условно-орнаментальных форм в искусстве, основой изображения становится символ, знак, а не образ (развитие абстрактного мышления). Повсеместное распространение одних и тех же знаков - общность неолитической культуры при одновременном появлении локальных особенностей и отличий. Изучение неолитическим художником ритмических закономерностей орнамента. Органическая связь орнамента с формой сосуда. Стилистический анализ керамики Трипольской культуры.

Искусство эпохи бронзы. Появление литейного дела. Развитие орудий труда и улучшение обработки земли. Появление культа военных вождей. Укрепление патриархальной организации. Мегалитическая архитектура, ее связь с усложнившимися религиозно-культовыми идеями и потребностями. Распространение мегалитов. Формы и способы украшения менгира. Дольмен - результат использования стоечно-балочной архитектурной конструкции. Виды и предназначение дольменов. Кромлех, его устройство и связь с солярными и лунными календарями. Кромлех как первобытная обсерватория. Кромлех в Стоунхендже, его композиция и история. Художественная практика эпохи бронзы. Углубление локальной дифференциации отдельных культурных традиций. Развитие торевтики. Технический уровень исполнения изделий из бронзы и других металлов и их художественные особенности. Появление гончарного круга и усложнение форм керамических сосудов. Художественные изделия из металлов в курганах Майкопской и Кобанской культур.

Искусство эпохи железа. Улучшение обработки земли железными орудиями. Усиление имущественного расслоения. Усложнение духовной культуры. Специализация представителей художественного творчества. Появление локальных вариантов в пределах одной и той же археологической культуры, различия стилистических приемов между ними. Художественная практика эпохи железа. Декоративность и орнаментальность, стремление к пышности и роскоши,

усложненность и перегруженность композиции - стилистические черты художественных изделий периода. Развитие гончарного производства, появление усовершенствованных форм керамики. Усложнение орнаментального декора керамической посуды, появление изображений животных и людей - персонажей мифов. Культура Гальштаттского периода. Особенности художественных изделий. Искусство Скифской культуры.

Контрольные вопросы:

- 1.Объясните термин «анимизм».
- 2.Охарактеризуйте первобытное искусство.
- 3.Охарактеризуйте искусство палеолита.
- 4.Перечислите основные виды палеолитического искусства.
- 5.В чем заключалась особенность композиции росписей эпохи мезолита?
- 6.Назовите основные виды искусства эпохи бронзы.
- 7.Приведите примеры мегалитической архитектуры.
- 8.Каково предназначение менгиров, дольменов, кромлехов?
- 9.Охарактеризуйте искусство эпохи железа.
- 10.Особенность художественных изделий скифской культуры.

Искусство древнего мира. Искусство Передней Азии. Шумер, Аккад, Ассирия.

Общие сведения

Искусство Шумера и Аккада (3000-2000 гг. до н.э.). Города-государства: Ур, Урук, Лагаш. Архитектура. Храмы и дворцы на искусственных платформах из утрамбованной глины, плоские перекрытия. Основной строительный материал - сырцевой кирпич, изредка обожженный. Стены, выходящие на улицу - глухие. «Белое святилище». Своеобразный тип культовой постройки – зиккурат - ступенчатая башня, прямоугольная в плане, выложенная из кирпича-сырца. Различная окраска ярусов. Зиккурат в Уре. Глиптика – резьба на печатях цилиндрической формы. Основные сюжеты. Скульптура – адоранты (35-40см, материал - известняк, песчаник, алебастр, бронза, дерево). Часто условно укороченные пропорции фигур. Фронтальное расположение. Фигуры статичны. Стоящие фигуры, редко с выдвинутой ногой, согнутые в локтях руки сомкнуты ладонь в ладонь, руки у груди (мольба). Лица - крупный нос, тонкие губы, маленький подбородок, большой покатый лоб, инкрустированные глаза. Отсутствие портретного сходства. Известняковая статуя молящейся женщины, богини из Ашнунпака, статуя Эбих-Иля. В рельефном изображении своеобразная выразительность и декоративность, разнообразие композиций (стела правителя Эаннатума - «Стела коршунов»). Монументальная с декоративно-проработанными деталями медная голова царя Саргона Древнего (23 в. до н.э.).

Искусство Старовавилонского царства Влияние шумеро-аккадских традиций. Стела царя Хаммурапи. Серебряные и электровые фигурки адорантов. Статуя богини Иштар из Мари – органическое соединение скульптуры и архитектуры. Царский дворец в Мари.

Искусство Ассирии (13-7 вв. до н.э.). Сильное влияние шумерийской культуры. Светский характер ассирийского искусства. Архитектура - ведущий вид искусства. Новый тип города – город-крепость с единой строгой планировкой. Город Дур-Шаррукин – резиденция царя Саргона II. Дворец выстроен на 14-метровом террасе из кирпича-сырца, облицован каменными плитами. Стража парадного входа – крылатые быки шеду. Настенные рельефы дворца Саргона (8 в. до н.э.), сцены охот прославляли царственных владельцев. Росписи Ассирии совершенно аналогичны по сюжетам и принципам расцвечиванию рельефов, сначала четкий контур, а потом цвета. Круглая скульптура. Основные объемы обобщены, монументализированы, отмечены небольшим количеством орнаментов (бахрома одежд, браслеты, серьги). Нет канонов в рельефном изображении, своеобразная выразительность и декоративность, разнообразие композиций.

Контрольные вопросы:

- 1.Назовите основной вид шумерского и аккадского искусства
- 2.Особенность храмов и дворцов.
- 3.Что такое зиккурат?
- 4.Объясните термин «глиптика».
- 5.Назовите основные сюжеты скульптуры.
- 6.Охарактеризуйте искусство Старовавилонского царства.
- 7.В чем особенность искусства Ассирии.

8. Назовите основной вид архитектуры Ассирии.

Египет. Додинастический период, Древнее царство. Среднее царство. Новое царство. Амарна, Позднее время.

Общие сведения

Египет. Додинастический период, Древнее царство. Общая характеристика древнеегипетской культуры. Относительная географическая замкнутость. Ирригационная система земледелия, требующая централизованного управления. Широкое распространение различных пород камня, месторождения золота в Нубии, почти полное отсутствие дерева, привозное серебро. Раннее зарождение культуры, базирующейся на мировоззрении первобытного человека эпохи неолита. Замедленное развитие древнеегипетского общества, длительное сохранение магических первобытных представлений.

Искусство додинастического периода (кон. 5-4 тыс. до н.э.). Формы захоронений, определяемые спецификой веры в загробное существование. Мелкая пластика из захоронений. Стенные росписи в захоронениях: поиск выразительности в передаче наиболее существенного. Отбор изобразительных приемов. Росписи из гробницы вождя в Иераконполе. Рельефы на плитках для растирания краски. Плитка фараона Нармера. Тематика сюжетов. Обилие иероглифов, связь изображения с приемами пиктографического и более позднего иероглифического письма. Оформление характерных особенностей изобразительного канона: построчность композиции, разномасштабность фигур фараона и подданных, чертежность изображения (использование метода ортогональных проекций для повышения информативности изображения - по Б.В. Раушенбаху).

Искусство Древнего царства (XXX - XXIII вв. до н.э.) Искусство I - II династий. Развитие заупокойного культа, разработка и усложнение гробницы. Возникновение и распространение мастабы. Устройство и оформление мастабы. Некрополи в Саккаре и Абидосе: черты архитектуры и убранства. Загадка кенотафов в Древнем Египте. Росписи гробниц. Скульптура I - II династий: статуи богов, фараонов, магические статуэтки, предназначенные для обрядов. Статуя фараона Хасехема, статуэтка идущего царя, связанные с праздником хеб-сед. Канонические и художественные особенности скульптуры. Искусство III - VI династий. Архитектура: развитие форм пирамиды. Ступенчатая пирамида фараона Джосера в Саккара. Конструктивные особенности пирамиды: мастаба как отправная точка развития пирамиды. Ансамбль пирамиды Джосера. Пирамида в Медуме (двухступенчатая) и в Дашуре (ромбоидальная). Пирамиды IV династии в Гизе. Пирамида Хеопса: конструкция и пропорциональные соотношения, облицовка поверхности, кенотафы, тектоника и масштаб пирамиды. Ансамбль пирамиды. Большой сфинкс. Символика пирамиды (по О. Шпенглеру).

Скульптура: формирование канона. Расширение иконографии статуй фараона. Художественные приемы: строгая уравновешенность правой и левой половин, портретное сходство и мера обобщения, раскраска статуй и инкрустация глаз, подчинение формам и пропорциям архитектуры. Росписи и рельефы: материалы и техника, сюжеты и их магическое и ритуальное значение, изобразительный канон и его особенности, его связь с заупокойным культом Древнего Египта.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте древнеегипетскую культуру.
2. Охарактеризуйте искусство додинастического периода.
3. В чем заключалась тематика сюжетов росписей додинастического периода?
4. Назовите особенность изобразительного канона.
5. Охарактеризуйте искусство Древнего царства.
6. Каким образом верования египтян отразились в искусстве?
7. Как культ фараона проявился в архитектуре Древнего царства?
8. Назовите основные черты искусства Древнего царства.
9. Как проявился канон в росписях и скульптуре Древнего Египта?
10. Назовите самый известный тип гробницы, сложившийся в период Древнего царства.
11. Назовите классические пирамиды фараонов, построенные в период Древнего царства.
12. Какое значение имела египетская скульптура.
13. Назовите яркие примеры скульптуры Древнего царства.

Характеристика пластических искусств в Древнем Египте. Среднее царство, Новое царство.

Искусство Среднего царства (XXI - XVIII вв. до н. э.). Степень сохранности предметов искусства. Архитектура: новый тип заупокойного храма, образованный слиянием фиванской и мемфисской традиций. Храм Ментухотепа I в Дейр-эль-Бахри: конструктивное решение и композиционная символика. Пирамиды Среднего царства. Заупокойное сооружение Аменемхета III в Хаваре (Лабиринт). Изменение художественного образа в скульптуре: подчеркнутая психологическая характеристика. Приемы создания образа. Изменение техники и стилистика рельефов и росписей Среднего царства.

Искусство Нового царства (XVI- XI вв. до н. э.). Новая общественно-политическая и культурная ситуация в эпоху Нового царства. Изменение обихода жизни и распространение декоративно-прикладного искусства. Архитектура: отличительные черты архитектурного стиля - сочетание пышности с мощностью форм и грандиозностью масштабов. Храм царицы Хатшепсут: принципы архитектурной композиции, скульптурное и живописное оформление. «Колоссы Мемнона» — статуи Аменхотепа III перед его храмом. Храмы в Карнаке и Луксоре. Общие принципы планировки храмов Нового царства: господство прямой оси в композиции, сужение и затемнение пространства. Составные части храма, их канонизированное расположение и роль в создании целостного впечатления. Культовое значение частей храма.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Среднего царства.
2. Объясните, что повлияло на развитие индивидуализма в искусстве.
3. Какой новый тип погребального сооружения появился в период Среднего царства?
4. Приведите примеры храмов фараонов, построенных в Среднее царство.
5. Назовите яркие образцы скульптуры Среднего царства.
6. Охарактеризуйте искусство Нового царства.
7. Как повлияла общественная ситуация на строительство храмов фараонов в период Нового царства?
8. На конкретных примерах храмов назовите основные различия архитектуры Древнего царства и Нового царства.
9. Чем скульптура Нового царства отличалась от скульптуры Древнего царства? Приведите примеры.
10. Какая характерная черта отличает многие памятники Нового царства?

Искусство Амарны и Позднее время. Амарнский период. Религиозная реформа XIV в. до н.э. (провозглашение единственным и истинным богом Атона — Солнца) фараона Аменхотепа IV (Эхнатона). Основание новой столицы на восточном берегу Нила - Ахетатона (Горизонт Атона). Статуи, рельефы и росписи этого периода. Мастерская скульптора Тутмоса в Ахетатоне: портреты Эхнатона, Нефертити и их дочерей, портрет Нефертити из песчаника, статуэтка Нефертити в немолодом возрасте. Рельефы царской гробницы — «Оплакивание умершей царевны». В произведениях искусства того времени переданы лирические настроения, естественные человеческие чувства. Росписи пола царского дворца — «садовые» сюжеты. Памятники искусства послеамарнского периода. Открытие гробницы Тутанхамона в фиванском некрополе. Золотая маска с лица мумии Тутанхамона. Деревянные позолоченные статуэтки цариц в образе богинь. «Тутанхамон и Анхесенамон» — рельеф на ларце слоновой кости и на спинке парадного кресла Тутанхамона. Правление фараонов Рамсеса II и Рамсеса III. Грандиозное строительство. Искусство приобрело торжественность; памятники архитектуры отличались грандиозными масштабами, обилием колонн и статуй, необычайным богатством и пышностью убранства. Скальные храмы Рамсеса II в Абу-Симбеле. Изменение стилистики скульптуры: преобладание идеализации и одухотворенности в первой половине периода, обращение к традициям Древнего царства (подчеркивание тяжеловесности и физической мощи) к концу эпохи. Новые стилистические приемы изображения. Развитие мелкой пластики и изделий декоративно-прикладного искусства, рельефы и росписи Нового царства: изысканная декоративность, технический блеск, холодность.

Искусство позднего периода (XI - IV вв. до н.э.). Развитие тенденций упадка в культуре и искусстве: отход от традиций, размывание канонов и смешение стилистических приемов изображения, ассимиляция чужеродного, отсутствие общей направленности искусства.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Амарнского периода.
2. В чем особенность статуй, рельефов и росписей Амарнского периода?

3. Охарактеризуйте искусство позднего периода.
4. Назовите основные черты искусства Древнего Египта.
5. Назовите характерные особенности первобытного искусства.
6. Приведите примеры скульптуры первобытного искусства.
7. Какие сооружения мегалитической архитектуры вы знаете?
8. Какую роль играло искусство в период древних деспотий?
9. Назовите основные особенности искусства Древнего Египта.
10. Охарактеризуйте погребальные сооружения фараонов Древнего Египта.
11. Назовите особенность скульптуры Древнего Египта.

Искусство Греции. Эгейское искусство: Троя, Крит

Общие сведения

Искусство и предметная культура Эгейского мира. Значение для возникновения греческой художественной культуры.

Раскопки Шлимана и Эванса. Культурные центры: Кносс, Агия-Триада, Микены, Тиринф. Большой Кносский дворец, его композиция и планировка, тип колонны. Росписи Кносского дворца, техника, сюжеты. Фрески: «Собиратель цветов», «Игры с быками», «Парижанка», «Шагающий принц». Интерьер и росписи Тронного зала. Статуэтки богинь со змеями, мелкая пластика — коза и корова из Кноса. Каменный сосуд с рельефом (шествие молотильщиков) из Агия-Триады. Золотые кубки с рельефами (быки) из Вафио. Вазовая роспись. Стили «Камарес», «Морской» (Ваза с осьминогом), «Дворцовый». Дворец-крепость в Микенах. Циклопическая кладка стен. «Львиные ворота», конструктивное решение, пример монументальной пластики. Мегарон во дворце. Росписи: «Охота на кабана», «Девушки на колесницах». Шахтовые и купольные гробницы - толосы (гробница Атрея). Золотая маска Агамемнона из гробницы. Тиринф - крепость (вторая половина 2 тыс. до н.э.). Пол зала, покрытый толстым слоем штукатурки, расписан шашками, внутри которых нарисованы дельфины и осьминоги. Стены украшены фресками.

Контрольные вопросы:

1. Назовите основные периоды развития культуры Древней Греции.
2. Охарактеризуйте искусство Эгейского мира.
3. Назовите основные сооружения открытые Генрихом Шлиманом в ходе раскопок.
4. Что такое мегарон?
5. Кто такой Артур Эванс?
6. Каково значение Кносского дворца для культуры Древней Греции?
7. Назовите основные причины специфической планировки Кносского дворца.
8. Кто такой минотавр?
9. Объясните термин «тавромахия».

Тиринф, Микены.

Общие сведения

Дворцовые сооружения в Тиринфе и Микенах.

В отличие от Критских дворцов, микенская архитектура напоминала укрепления, обнесенные крепостными стенами, оберегавшими жителей от вражеских набегов. План микенских дворцов был похож на критскую архитектуру и представлял собой несимметричное расположение построек. Но отличием являлся мегарон — большой прямоугольный зал с очагом в центральной части. Вход в мегарон оформлял портик «вантах». Для микенской архитектуры характерна техника кладки крепостных стен из огромных неотесанных камней, державшихся под тяжестью собственного веса, так называемая «циклопическая кладка». Согласно легенде, передвигать такие камни могли только мифические циклопы. Микенские дворцы-крепости были предшественниками акрополей Древней Греции. В этот период были распространены микенские погребальные сооружения — «шахтные могилы» (рис.19), высеченные в скале, выложенные каменными глыбами и прикрытые плитами сверху, а также купольные гробницы (толосы), служившие местом захоронения микенских царей.

Контрольные вопросы:

1. Кто открыл Микенский дворец?
2. Охарактеризуйте особенности архитектуры в Тиринфе и Микенах.
3. В чем различие Кносского дворца от Микенских сооружений?

Искусство Греции. Гомеровская Греция. Архаика. Греческая классика. Эллинистическое искусство

Общие сведения

Искусство Греции. Гомеровский период. Начальный этап греческого искусства называется гомеровским. Об этом времени воспевал в своих поэмах «Илиаде» и «Одиссее» греческий поэт Гомер. Общество в древний период представляло собой родовую общину во главе с военным вождем – басилевсом. На искусство повлияли культурные представления Эгейского мира. Проявилось это в мифологических образах. Также на греческую архитектуру оказали влияние крепостные сооружения Тиринфа и Микен, с характерными для них мегароном и портиком «с антами». В изобразительном искусстве происходило формирование вазописи. Самыми первыми являлись вазы «геометрического стиля», украшенные геометрическим орнаментом. К ним относились дипилонские вазы, узор, которых состоял из геометрических фигур (треугольников, полос и кругов) и меандра.

В гомеровский период развивалась скульптура в виде вытесанных из дерева или камня фигурок идолов – ксоанов.

В целом культура гомеровского периода находилась на начальном этапе своего развития.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство гомеровского периода.
2. Кто такой Гомер?
3. Назовите основные произведения Гомера.
4. Назовите, в чем отличалась вазопись протогеометрического стиля от геометрического?
5. Что такое ксоан?
6. Охарактеризуйте искусство архаического периода.

Искусство Древней Греции. Архаика. В архаический период была разработана ордерная система (ордер-строй, порядок), то есть правила соотношения несущих конструкций (колонн) и несомых элементов (антаблемента), так называемая балочно-стоечная система. В архаическую эпоху ордер сложился в двух видах: дорическом и ионическом, одноименных местам сформировавшихся художественных школ. Дорический ордер называли мужским, олицетворявшим мужскую силу, строгость, устойчивость. Ионический ордер, наоборот, легок, строен и изящен и символизировал женское начало. Характерные особенности дорического храма заключались в том, что у него было основание – стереобат, вход оформлял портик с колоннами, главным помещением являлся наос (или святилище). Свет в помещение проникал через отверстие в крыше (световое окно) или центральный проход. Колонна дорического ордера содержала ряд отличительных признаков. Опиралась она непосредственно на верхнюю ступень стереобата (стилобат) и не имела основания. Затем следовал ствол, который украшался прямоугольными желобками (каннелюрами) и завершалась колонна капителью, состоявшей из эхина – каменной подушки и абаки – горизонтальной плиты. Антаблемент храма включал три основные части: архитрав (горизонтальную балку, к которой прикреплялись несущие колонны), фриз (состоявший из триглифов – вертикальных желобков и метопа – плит, украшавшихся рельефом), и карниза. Завершал антаблемент фронтоном – треугольная плита, образованная двускатной крышей и обычно заполнявшаяся рельефом. Колонна ионического ордера имела некоторые различия с дорической. Она опиралась в отличие от дорической колонны на базу, затем располагался ствол с каннелюрами, и завершалась капителью. Ионическая капитель состояла из эхина, усложненного двумя завитками (волютами) и абаки (горизонтальной плиты).

Контрольные вопросы:

1. Расскажи об особенностях ордерной системы.
2. Назовите основные элементы дорического ордера.
3. В чем различие дорического и ионического ордера?
4. Перечислите основные типы храмов, сформированных в период архаики.
5. Расскажите об особенностях стоечно-балочной системы

Классический период. Периодизация искусства классики, ее основные принципы. Возрастание живописного начала и роли оптических приемов в искусстве классики. Живопись и вазопись ранней и высокой классики. Творчество Полигнота. Индивидуальный подход к фигуре, придание ей эмоциональной выразительности через эмоциональную характеристику линий тела - характерная черта классического искусства. Пластическое начало в вазописи. «Белофонный лекиф»: взаимодействие пластики росписи и формы вазы. Творчество Аполлодора: светотеневая моделировка. Использование живописных приемов для усиления пластического содержания. Проблема перспективы в античной живописи. Оптическая иллюзия и ее границы: цель античной живописи - не пространство, а предметы в пространстве. Роль и значение живописи в общем процессе эволюции античной формы. Скульптура ранней и высокой классики. Резкий обрыв архаического стиля в начале V века до н.э. «Строгий стиль» и его стилистические характеристики. Греческий художественный принцип и его видоизменение в начале V века: «строгий стиль» как пролог к греческой классике. Мирон - мастер органической энергии. Решение проблемы движения в скульптуре Дискобола. Скульптурная группа «Афина и Марсий»: осложнение пластического характера статуи наличием психологической мотивации. Основные стилистические новации Мирона. Поликлет - творец формальных ценностей. Сочинение Поликлета «Канон»: постановка проблемы пропорциональных соотношений в скульптуре, предположительно базирующийся на тех же принципах, что и расчет пропорций дорического ордера. Статуя Дорифора - воплощение положений «Канона». Решение проблемы движения в состоянии покоя. Контрапост - новация Поликлета в области формальных средств пластики; контрапост как система приемов. Равновесие напряжений в статуе Поликлета. Другие скульптуры Поликлета и его школы. *Вывод:* наиболее известные представители классического стиля, не выходя за рамки предзаданного идеального принципа телесности, а, напротив, осуществляя его с наибольшей последовательностью, выявили в нем элементы саморазрушения.

Искусство поздней классики (IV в. до н.э.). Проявление первых тенденций упадка в искусстве, их эволюционная закономерность. Появление новых представлений о человеке и мире в греческой культуре, в основе которых - ценности субъективно-эмоционального состояния человека. Разрушение единства возвышенного и естественного в древнегреческой эстетике, патетика и натурализм как первые признаки упадка. Эмоциональная модификация художественного языка, проявившаяся в стремлении к живописности. Живопись. Появление энкаустики, ее художественно-выразительные возможности. Павсий, Зевксис, Апеллес, Аристид Старший. Характерные черты живописи поздней классики: иллюзорность, попытки изображения бликов света, эмоционально-субъективное восприятие портрета, патетика. Архитектура. Появление и распространение новых тенденций. Усложнение архитектурного декора, распространение коринфского ордера как наиболее живописного. Использование восточных архитектурных традиций с целью усиления впечатления пышности и грандиозности. Попытки конструирования внутреннего пространства (храм Аполлона в Бассах), индивидуализация экстерьера (Эрехтейон). Начало распада формообразующих принципов ордерной системы. Скульптура. Главная художественная задача: с помощью живописных и оптических эффектов, разработки пластического богатства обнаружить органическую энергию тела, выявить эмоциональное содержание образа. «Ника» Пэония: сочетание архаизма в структуре тела с утонченной трактовкой поверхности. Творчество Скопаса: использование светотени для овладения пластической формой. «Менада»: сочетание живописных эффектов со сложностью пластической концепции. Стилистика скульптуры Праксителя, выражающая чувственные, интимные эмоции. «Гермес с младенцем Дионисом»: оптические и колористические приемы, особенности трактовки тела, «пейзажность» статуи. Афродита Книдская и другие скульптуры: особенности художественной выразительности. Синтез различных тенденций в творчестве Лисиппа. «Апоксиомен»: овладение трехмерным объемом.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство классического периода.
2. Перечислите основные храмы, построенные в классический период.
3. Перечислите основные типы греческого храма.
4. Приведите яркие примеры скульптуры Мирона.
5. Кто такой Поликлет?
6. Назовите известные статуи Поликлета.
7. Кто такой Фидий?
8. Назовите основные ордера и их особенности.

Искусство эллинизма (IV - I вв. до н. э.). Искусство эллинизма вышло из искусства поздней классики и существенно от него не отличается, так как в нем продолжают развиваться наметившиеся ранее тенденции. В нем значительно усиливается роль восточных школ и стилей, происходит смешение и нивелирование традиций, так что собственно греческий художественный язык видоизменяется и утрачивает обособленность, что усугубляется римским завоеванием и потерей Грецией политической самостоятельности во II веке до н.э. Архитектура. Эллинистические города: Александрия, Пергам, Приена, их планировка по системе Гипподама Милетского. Тип греческого жилого дома. Перистильный дворик. В искусстве — два направления: идеализирующее, ориентирующееся на классические образцы и жанрово-бытовое, «натуралистическое». Развитие эллинистического портрета - новые принципы портретного искусства. Портретная статуя афинского оратора Демосфена работы скульптора Полиевкта (280—279 гг. до н. э.). Сравнительный анализ основных художественных школ периода эллинизма (Родосская, Пергамская, Александрийская). Александрийская школа. Большое значение сохраняла древнеегипетская традиция. Чрезвычайно распространены были произведения скульптуры, выполненные по канонам древнеегипетской пластики. В портретной статуе Александра IV из Карнака лицо царя выполнено в формах греческого искусства, фигура же — в полном соответствии с древнеегипетскими канонами. Преобладающими здесь являлись типичные для эллинистического искусства направления — бытовой жанр ("Мальчик с гусем" Бозэфта, "Мальчик с уткой" школа Бозэфта), декоративная скульптура, служившая для украшения садов и парков; значительное развитие получила мелкая пластика. Творческое продолжение традиций классического искусства. Афродита Медидейская, Афродиты из Кирены и Сиракуз утрачивают величавость олимпийского божества. Прикладное искусство. Каменя Гонзага с профильными портретными изображениями царя Птолемея Филадельфа и царицы Арсинои. Пергамская школа. Группы из бронзы (мастера Этион, Пиромах, Стратоник, Антигон), изображающие битвы греков с персами, стояли на Пергамском акрополе (например, "Умиравший галл"). Фриз Пергамского алтаря. Большой фриз алтаря Зевса (длина 120м, высота - 2м) с изображением гигантомахии выполнен группой скульпторов (Дионисиад, Орест, Менекрат). Фигуры выполнены высоким рельефом. Около пятидесяти фигур богов и столько же гигантов расположены тесно, фон фриза заполнен развевающимися одеждами. Фигуры раскрашены. Яростная битва. Главное место на восточной стороне занимали Афина и Зевс. Зевс сражается с тремя гигантами. На площадке второго яруса находился другой фриз - малый меньшей высоты и невысокого рельефа, посвященный мифу о Телефе, аркадном герое. Развитие событий то на фоне пейзажа, то на архитектурном фоне. Пергамская школа оказала влияние на Малую Азию. Продолжение традиций искусства классики в произведениях греческих скульпторов эпохи эллинизма (Ника Самофракийская, Афродита Милосская). Статуя Афродиты (2в. до н.э.), найденная на о.Мелос. Крупные пропорции. Фигуры задрапированы в нижней части плащом, который богиня поддерживала правой рукой. Лицо классически прекрасно, полно внутренней страстности - характерно для женских образов пергамского искусства. Создается впечатление бархатности кожи, так как мрамор мягко обработан. Скульптор Агесандр (Александр) родом из Антиохии в Малой Азии. Родосская школа. Знаменитый «Колосс Родосский» — бронзовая статуя бога солнца Гелиоса свыше 30 м в высоту, воздвигнутая учеником Лисиппа Харесом. Статуя эта, считавшаяся одним из семи чудес света, была разрушена землетрясением в 20-х годах 2 в. до н. э. Ника Самофракийская (3 в. до н.э.) Победный монумент на скале острова Самофракия. богиня в порыве как бы слетает с пьедестала, оформленного в виде носа корабля. За ее спиной раскрыты могучие крылья. «Казнь Дирки» («Фарнезский бык»), скульпторы Аполлоний и Тавриск. Группа Лаокоона с двумя сыновьями. Скульпторы Агесандр, Полидор, Афинодор. В течение II—I вв. до н. э. римские легионеры постепенно завоевали все Восточное Средиземноморье, и с этого времени начинается новая страница в истории античного искусства, связанная уже с Римом.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство эллинизма.
2. Назовите особенности эллинистической архитектуры.
3. Назовите тип жилого дома.
4. Охарактеризуйте портретное искусство эллинистического периода.
5. Назовите особенности Родосской, Пергамской и Александрийской художественных школ.
6. Перечислите известные скульптуры Родосской школы.
7. Чем скульптура Александрийской школы отличалась от Пергамской школы?
8. Приведите примеры скульптуры Александрийской школы.

Искусство Древнего Рима. Этрусское искусство. Искусство Римской Республики. Искусство Римской империи

Общие сведения

Искусство и предметная культура этрусков. Архитектура. Здания с купольным сводом. Градостроительство - каменные стены и здания, четкая планировка улиц, пересекавшихся под прямым углом. Особенности планировки храмов (ступенчатый стилобат, заглубленный портик) и жилищ (атриум). Храм Юпитера, Юноны и Минервы на Капитолии. Терракотовые модели домов. Памятники культуры этрусков: гробницы с настенными росписями, саркофаги, погребальные урны, оружие, ювелирные изделия, домашняя утварь, терракотовая и бронзовая скульптура. Виды этруских гробниц, внутреннее оформление. Росписи этруских гробниц выстраиваются в стройную, развитую и очень сложную систему религиозно-мифологических представлений, рисуя богатую картину потустороннего мира (склепы в Корнето, Кьюзи, Черветри, Вульчи, Орвьето и др.). Наиболее известный этрусский скульптор - мастер Вулка из Вей (монументальная терракотовая статуя Аполлона из Вей). Голова статуи Гермеса из Вей, колоссальные этрусские статуи воинов. Зарождение этрусского портрета и погребальный культ (погребальные урны из Кьюзи, саркофаг из Черветри). Эмблема Рима - бронзовая статуя волчицы, вскормившей братьев - основателей Рима - Ромула и Рема. Гончарная техника буккеронеро (черной земли).

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте этрусское искусство.
2. Назовите особенности храмов и жилищ.
3. Перечислите виды этруских гробниц.
4. Приведите примеры этрусской скульптуры.
5. Приведите яркие примеры этрусского портрета.

Искусство Рима республиканского периода. История римского общества республиканского периода характеризуется ожесточенной классовой борьбой. Эти столкновения были, с одной стороны, результатом основного противоречия рабовладельческого общества - противоречия между рабами и рабовладельцами, с другой стороны - результатом борьбы плебеев с патрициями за свои политические права и за улучшение своего экономического положения. В конце республиканского периода - во 2 - 1 вв. до н.э. - общественные противоречия особенно усилились.

Мировосприятие римлян было более трезвым и практическим, нежели поэтическое мировосприятие древних греков, сформировавшееся на менее зрелом этапе античного рабовладельческого общества. В культуре огромной военно-административной римской державы преобладание было на стороне тех видов искусства и наук, которые имели непосредственно практическое значение. Отсюда - ведущая роль официальной гражданской архитектуры в римском искусстве, отсюда - развитие в скульптуре индивидуального портрета и протоколно-повествовательного исторического рельефа, отсюда - исключительное развитие различных областей римского права и т. д.

Архитектура была ведущим искусством Древнего Рима. Если для Греции главным типом архитектурного сооружения был храм, то в римской архитектуре основное место занимали сооружения, воплощавшие идеи могущества римского государства, а позже императора, отвечавшие потребностям рабовладельческой верхушки и направленные на завоевание популярности у свободного населения городов: форумы, триумфальные арки, амфитеатры, термы, базилики, дворцы и виллы, инженерные сооружения, обслуживавшие города римской державы и прежде всего - гигантский центр метрополии, город Рим. Строительная техника поднимается на большую высоту, развивается инженерное искусство, использующее достижения эллинистической науки. Создаются грандиозные акведуки, подающие воду на десятки километров (акведук Аппия Клавдия, 311 г. до н.э.), дороги (Виа Аппия, 312 г. до н.э.), мосты, сточные каналы (Клоака Максима в Риме).

Наиболее характерен для римских храмов тип так называемого псевдопериптера, соединяющего в себе элементы греческого периптера с композиционными принципами этруских храмов. К ранним сооружениям этого рода относится небольшой храм Фортуны Вирилис в Риме (1 в. до н.э.). Храм стоит на высоком подиуме, прямоугольная целла сдвинута вглубь, образуя глубокий портик с двумя рядами колонн перед входом; колонны, окружающие целлу с остальных трех сторон, как бы входят в ее стену, превращаясь в полуколонны. Лестница, расположенная перед портиком, акцентирует фасад здания. Храм выстроен в ионическом ордере.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство республиканского периода.
2. Какую роль в римском искусстве играла официальная гражданская архитектура?
3. Перечислите основные сооружения римского искусства республиканского периода.
4. Назовите основное отличие римского театра от греческого.
5. Назовите особенности римского форума.
6. Приведите примеры римской скульптуры республиканского периода.

Искусство Римской империи. Для Римской империи 2 в. н. э. был периодом роста ее территории, подъема культуры и искусства и одновременно периодом усиления внешних и внутренних противоречий римского рабовладельческого государства. Император Траян, один из самых талантливых полководцев и правителей, успешными войнами с даками на Дунае и с Арменией и Парфией в Азии добился нового притока рабов, пополнения государственной казны и нового расширения границ, на некоторое время притупив тем самым остроту наступавшего кризиса. Архитектура времени Траяна, продолжая традицию времени Флавиев, обращается к наследию эллинизма. Энергичная строительная деятельность Траяна связана главным образом с именем одного из наиболее выдающихся архитекторов Древнего Рима — Аполлодора Дамасского, сирийского грека, получившего блестящее образование на Востоке. Аполлодор состоял официальным архитектором и инженером Траяна. Он был автором двух трактатов — о выстроенном им самим грандиозном деревянном мосте через Дунай и об осадных машинах. Аполлодором был построен форум Траяна со всеми сооружениями на нем. Это самый большой и роскошный из императорских форумов, наиболее зрелый по архитектурному решению. К первым десятилетиям 2 в. относятся замечательные инженерные постройки римлян — многоярусные акведуки в Сеговии (Испания) и так называемый Гардский мост близ Нима (Франция) или великолепно сохранившийся и действующий до нашего времени мост в Алькантаре через реку Тахо (Испания). Эти сооружения отличаются не только грандиозными размерами (например, высота Гардского моста достигает почти 49 м, длина моста в Алькантаре — 200 м, высота — 45 м), но и огромной силой художественного воздействия, достигнутой благодаря органической связи с ландшафтом, продуманному пропорциональному построению и замечательной по красоте кладке массивных квадров гранита. Преемник Траяна Адриан (117—138) был вынужден отказаться от завоеваний и придерживался оборонительной политики. При Адриане на границах империи сооружались огромные по протяженности оборонительные валы, сохранившиеся кое-где (например, в Англии) и до нашего времени. В личности Адриана проявились качества, необычные для римского императора и чрезвычайно показательные для новой эпохи. Адриан получил широкое образование, он страстно любил искусство, особенно греческое, и сам выступал в качестве архитектора. Римские традиции ему были чужды; он не любил Италии и мало жил в Риме, проводя большую часть своего правления в путешествиях по римским провинциям. Он посетил Британию, Галлию, Германию, Испанию, Африку, Малую Азию, был на островах Эгейского моря и на берегах Евфрата. Его сопровождали художники, архитекторы, инженеры, землемеры. Он восстанавливал памятники старины, закладывал новые города. Особым его вниманием пользовалась Греция; в Афинах Адриан прожил несколько лет и отстроил новую часть города. В эпоху Адриана был построен (на месте сгоревшего Пантеона Агриппы) Пантеон — храм всех богов (около 125 г.), один из замечательнейших памятников архитектуры.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство римской империи.
2. Приведите примеры архитектуры римской империи.
3. Назовите особенности скульптуры римской империи.
4. Охарактеризуйте пантеон, как новый тип храмовой постройки.

4 семестр

Искусство и предметная культура средних веков.

Общие сведения

Долгое время в историко-культурологической литературе господствовал взгляд на Средневековье как на "темные века". Основы такой позиции были заложены просветителями. Однако история культуры западноевропейского общества была не столь однозначна. Одно

несомненно - вся культурная жизнь европейского общества этого периода в значительной степени определялась христианством, которое уже в IV в. становится государственной религией в Риме (313 г. н. э.).

На Востоке, в Византии, христианская церковь существенно зависела от сильной императорской власти. Византийские императоры уже с V в. играли важную роль в собственно церковной жизни: даже право созыва церковных соборов принадлежало императору, который сам определял состав участников и утверждал их постановления. На Западе же церковь не только не подчинялась в такой мере государству, но, напротив, заняла особое положение. Римские епископы, с IV в. именовавшиеся папами, присвоили себе важные политические функции.

Между Западной и Восточной церковью существовали и с течением времени углубились противоречия, принимая все более принципиальный характер.

Окончательный разрыв произошел в 1054 г., когда церкви открыто провозгласили полную независимость друг от друга. После разрыва обе церкви продолжали претендовать на роль Вселенской церкви - "католической" (в западной транскрипции) или "кафолической" (в транскрипции восточной). С этого времени Западная церковь называет себя римско-католической, а Восточная - греко-кафолической, т.е. Православной (ортодоксальной, правоверной).

Ко времени раннего Средневековья относится возникновение ересей (от греч. *hairesis* - особое вероучение).

Папство, возникшее в VIII в., всегда активно сопротивлялось распространению ересей. Одним из орудий борьбы с ними была инквизиция (от лат. *ingusitio* - розыск), которая с XIII в. действовала как регулярный церковный суд. Наряду с еретиками карались вольнодумство, ведьмы, колдуны, знахари, предсказатели будущего и ясновидцы, которых церковь обвиняла в связях с нечистой силой. Церковь учила, что дьявол вселяется в людей, прежде всего в женщин, и заставляет их творить зло. Обвинения в пособничестве дьяволу было достаточно для вынесения смертного приговора. Несчастных, как правило, сжигали на кострах. Такие процессы были почти массовыми в Западной Европе. В Испании, например, на кострах инквизиции погибли 30000 человек.

Огромную роль как на Западе, так и на Востоке играло монашество: монахи брали на себя обязательства "ухода из мира", безбрачия, а также отказа от имущества. Однако уже к VI в. монастыри превратились в сильные и нередко очень богатые центры, владеющие движимым и недвижимым имуществом. Многие монастыри были центрами образования и культуры. Так, в Англии в конце VII - начале VIII в. в одном из монастырей на Северо-Востоке жил Беда Достопочтенный, один из наиболее образованных людей своего времени, автор первого крупного сочинения по английской истории. К Доминиканскому ордену принадлежал другой выдающийся философ Средневековья Фома Аквинский (1225 или 1226 - 1274гг.), сформулировавший пять доказательств бытия Бога. В конце XIX в. католическая церковь объявила Фому Аквинского вечным "авторитетом" в области религии, философии, истории, политики и права.

Необходимо особенно подчеркнуть роль Византии в культуре Средневековья.

На заре средневековья Византия оставалась единственной хранительницей эллинистических культурных традиций. Однако наследие поздней античности Византия существенно преобразовала, создав художественный стиль, уже целиком принадлежащий духу и букве средневековья. Причем из всего средневекового европейского искусства именно византийское было в наибольшей степени ортодоксально христианским.

В византийской художественной культуре слиты два начала: пышная зрелищность и утонченный спиритуализм. Особенно ярко это проявлялось в архитектуре церквей и соборов Византии.

Прежде всего следует сказать, что архитектурные формы средневековых христианских церквей сильно изменились по сравнению с античными. В античных храмах классического типа очень большую роль играло их наружное пластическое решение и очень малую - внутреннее пространство. Внутри, в полумраке, стояла статуя божества, а все обряды и празднества происходили снаружи, на площади. Назначение христианской церкви иное: она мыслится не как обиталище Бога, но как место, где собирается община верующих. Организация внутреннего пространства становится главной задачей зодчих, а внешний вид здания решается, скорее, как производное, как оболочка. В церковном зодчестве возобладали две архитектурные формы: базиликальная и крестово-купольная. Базилика - это прямоугольное в плане и вытянутое в длину здание, разделенное рядами колонн или столбов на продольные части (нефы), средний неф, более высокий, освещается через окна под крышами боковых нефов. В восточной части базилики, заканчивающейся полукруглым выступом (апсидой), помещался алтарь, в западной - вход.

Другой тип конструкции храма - крестово-купольный, по-видимому, имеет восточные корни. Купол на парусах опирается на 4 столба в центре здания, откуда расходятся 4 сводчатых рукава. Купол символизирует небесный свод. Примыкающие к куполу полуцилиндрические своды, пересекаясь, образуют крест, но равноконечный.

В дальнейшем тип храма-базилики утвердился в Западной Европе, а в самой Византии преобладал второй тип. Пример редкого и блестяще решенного объединения обоих конструктивных принципов представляет собой константинопольский храм Софии.

Славилась Византия не только архитектурными шедеврами. Главные формы византийской живописи - монументальная храмовая живопись (мозаика и фреска), иконы, книжные миниатюры также широко известны. Наиболее замечательны византийские мозаики - самое характерное создание византийского гения. Византийские мастера умели извлекать великолепные живописные эффекты из особенностей смальты, очень точно рассчитывая угол падения света и делая поверхность мозаики не совсем гладкой, а несколько шероховатой. Они учитывали также оптическое слияние цветов глазу зрителя, смотрящего на мозаику с большого расстояния. Время почти не властно над мозаикой старинных мастеров: когда ее очищают от застарелой пыли и копоти, она оказывается такой же сияющей и звучной по цвету, какой была много веков назад.

Древнейшие византийские мозаики находятся в храмах и усыпальницах Равенны. Всемирно известны мозаичные портреты императора Юстиниана и императрицы Феодоры, украшающие церковь Сан-Витали.

Европейское средневековое общество было очень религиозно и власть духовенства над умами была чрезвычайно велика. Учение церкви было исходным моментом всякого мышления, все науки - юриспруденция, естествознание, философия, логика - все приводилось в соответствие с христианством. Духовенство было единственным образованным классом, и именно церковь длительный период определяла политику в области образования.

В V-IX вв. все школы в странах Западной Европы находились в руках церкви. Церковь составляла программу обучения, подбирала учащихся. Главная задача была определена как воспитание служителей церкви. Христианская церковь сохраняла и использовала элементы светской культуры, оставшиеся от античной системы образования, в церковных школах преподавались дисциплины, унаследованные от античности, - так называемые "семь свободных искусств": грамматика, риторика, диалектика с элементами логики, арифметика, геометрия, астрономия и музыка. В то же время античные тексты нередко уничтожались, и дорогостоящий пергамент использовался для записи монастырских хроник. Кроме монашеских школ, существовали также "внешние" школы, где обучались юноши, не предназначенные для церковной карьеры. Много светских школ было открыто во второй половине IX в. в Англии. В них обучались дети из знатных семейств, а преподавали учителя из континентальной Европы, которые активно переводили на английский язык сочинения античных авторов.

Уровень преподавания в разных школах и разные периоды Средневековья был неодинаков, соответственно менялся и уровень образования людей. После определенного подъема в VIII - IX вв. развитие умственной жизни в X - начале XI вв. заметно затормозилось. Неграмотным было духовенство, распространялось невежество. Так, полагали, что Земля похожа на колесо, которое со всех сторон обтекает океан; в центре Земли находится город Иерусалим. Античная идея о шарообразности Земли отвергалась: считалось невозможным, что люди на противоположной стороне Земли ходят на головах.

Книг было мало и стоили они чрезвычайно дорого. Например, в начале XI в. "Грамматика" стоила столько же, сколько дом с участком. В некоторых странах Европы, однако, сохранился высокий уровень преподавания. Так, в X-XI вв. в высших школах Испании преподавали философию, математику, физику, астрономию, медицину, право, мусульманское богословие. Сюда приезжали учиться из всех стран Западной Европы, а также из стран Передней и Средней Азии.

В XI в. в Италии на базе Болонской юридической школы был открыт первый университет (1088 г.). Он способствовал возрождению норм римского права и привлекал тысячи слушателей из всех уголков Европы. В XII в. университеты возникают и в других странах Западной Европы. В Англии первым был университет в Оксфорде (1167), затем - университет в Кембридже (1209). Виднейшим университетским ученым Англии XIII в. был Роджер Бэкон (ок. 1214-1292), который в качестве основного метода познания выдвигал не церковные авторитеты, а разум и опыт. Крупнейшим и первым из университетов Франции был Парижский (1160). Он объединял четыре факультета: общеобразовательный, медицинский, юридический и богословский.

Так же, как и в другие крупные университеты, сюда стекались студенты из всех европейских стран. Преподавание, как и везде в Западной Европе, велось на латыни.

Средневековая университетская наука называлась схоластикой (от греч. *scholastikos* - школьный, ученый), т.е. школьной наукой. Ее наиболее характерными чертами было стремление опереться на авторитеты, прежде всего церковные, недооценивание роли опыта как метода познания, соединение теолого-догматических посылок с рационалистическими принципами, интерес к формально-логическим проблемам. Влияние церкви на средневековые университеты было огромным.

Для Византии периода раннего Средневековья также присуще было усиление позиций христианской церкви в области образования, что выразилось, например, в гонениях на античную философию. В VI в. была закрыта знаменитая Афинская школа, основанная Платоном и просуществовавшая почти 1000 лет. Античную философию сменило богословие. Однако в середине IX в. в Константинополе была создана высшая школа, где преподавание строилось по античному образцу. Виднейшим представителем византийской культуры этого времени был патриарх Фотий (ок. 810 или 820-890-е гг.) - составитель "Мирно-библиона" - сборника отзывов на 280 произведений преимущественно античных авторов, автор богословских сочинений.

В IX-X вв. отмечен подъем в области естественнонаучных знаний. Созданы энциклопедии по различным отраслям знаний, содержащие разнообразные сведения о византийском обществе и соседних народах. Важнейшим элементом средневековой культуры была литература. В период раннего Средневековья активно развивалась устная поэзия, особенно героический эпос, что было характерно прежде всего для Англии и стран Скандинавии. Певцы-музыканты, исполняющие эти песни, пользовались у англо-саксов большим уважением. Крупнейшее произведение англосаксонского героического эпоса - поэма "Беовульф", написанная около 700 г.

Пластические искусства все более удаляются от присущей античности реалистической направленности, приобретая отвлеченный и символический характер.

Сильная роль церкви проявлялась и в архитектуре, скульптуре и живописи. Как и в других областях культуры, она действовала здесь как универсальная сила, накладываясь на специфику национальных культур.

Непрерывно строились феодальные замки и церковные соборы. Церковное строительство особенно усилилось около 1000 г. в связи с ожидавшимся, согласно учению церкви, концом света. С этого времени для возведения построек в Западной Европе широко используется камень. Тяжесть каменных сводов могли выдержать только толстые мощные стены с немногочисленными и узкими окнами. Этот стиль получил название романского.

Термином "романский" обозначается стиль европейского искусства X-XII столетий. Романское искусство принадлежит эпохе феодальной раздробленности, наступившей после распада империи Карла Великого, и само распадается на много самостоятельных, даже изолированных друг от друга художественных школ. Однако общее понятие романского стиля без натяжки приложимо ко всем этим школам. Всех их пронизывал дух воинственности и постоянной потребности самозащиты, неудивительный в условиях постоянной вражды феодалов друг с другом. Основное, что создало романское искусство - это замок-крепость, или храм-крепость. Замок - крепость рыцаря, церковь - крепость Бога.

Для скульптур романского стиля характерен полный отказ от реализма в трактовке природы и человеческого тела. Исключительно церковной по содержанию была и настенная живопись - плоскостная, отрицающая трехмерность фигур и перспективу. От византийской живописи были заимствованы большие глаза на лицах изображаемых, полное отсутствие портретного сходства, искусственность поз. Живопись отражала сословно-иерархические представления о мире: святые изображались более крупными по размеру, чем король, а король - более крупным, чем его вассалы и слуги.

К XII в. относится появление нового архитектурного стиля - готики (от итал. *gotico* - готский, по названию германского племени готов). Первые соборы, построенные в готическом стиле в Северной Франции, датируются второй половиной XII в. Основа готического собора - высокие и стройные колонны, собранные как бы в пучки и перекрещивающиеся на большой высоте. В таком здании стены не являются несущим элементом конструкции, они становятся все тоньше, в них появляются огромные окна, украшенные яркими разноцветными стеклами - витражами. Характерная черта готики - устремление зданий ввысь. Великолепны готические соборы в Париже, Шартре, Бурже, Бове, Реймсе (Франция). Для английских готических соборов (в Солсбери, Йорке, Кентерберии) были характерны большая протяженность и меньшая высота, чем для соборов на континенте, а также своеобразное пересечение стрельчатых арок сводов, образовывавших

декоративные "веерные" узоры. Шедевром готического стиля является Вестминстерское аббатство в Лондоне.

Во всех городах Западной Европы готические соборы были красивейшими архитектурными сооружениями, а архитекторы, их возводившие, пользовались у современников большим уважением.

Готические соборы, представляющие собой подлинный синтез искусств под эгидой архитектуры, несли в себе двойную тенденцию - религиозную и светскую. С одной стороны, устремленность всех линий к небу, дематериализация камня должны были воздействовать на человека таким образом, чтобы вызвать у него ощущение присутствия в некоем ином по отношению к земному миру. С другой стороны, собор, ставший центром и украшением города, являлся символом его процветания и богатства.

В XIV в. готический стиль получил дальнейшее развитие. Это была "пламенеющая готика" - здания украшали тончайшей резьбой по камню - каменным кружевом, а форма окон стала напоминать пламя горящей свечи.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте культуру европейского средневековья
2. Расскажите, какую роль церковь играла в культуре европейского средневековья
3. Расскажите, как изменились архитектурные формы европейского средневековья по сравнению с античным периодом.
4. Какую роль играло духовенство в жизни средневекового общества?
5. Охарактеризуйте пластические искусства средневекового периода

Раннехристианское искусство.

Общие сведения

Раннехристианское искусство. Раннее христианство - новая система мировоззрения. Общее направление духовных исканий в Древнем Риме позднего периода. Изменение функций религии: религия как фактор внутреннего развития индивидуума. Общие черты религиозных направлений поздней античности, созвучные христианству.

Основные черты раннехристианской доктрины. Явленность истины в христианстве. Трансцендентность и имманентность Бога. Учение о двух природах Христа. Христианская сотериология, базирующаяся на идее боговоплощения. Концепция человека в раннем христианстве. Осознание существования антиномии духа и плоти как основа развития духовно-символической направленности христианской культуры. Раннехристианская эстетика. Отрицание апологетами христианства позднеримского искусства. Отсутствие интереса к пластической форме коренится в идее трансцендентности христианского божества. Символизм - способ христианского миропонимания и художественного мышления (явленное - символический знак неявного). Тенденция развития раннехристианского эстетического сознания - от изоморфных, иллюзионистических изображений к условным и символическим. Общие принципы новой теории искусства. Цель произведения искусства - его воздействие на зрителя (духовный утилитаризм). Молитва как образец и идеал художественного творчества. Активное отрицание позднеримской тенденции отождествления произведения искусства с действительностью. Раннехристианская живопись катакомб. Обстоятельства возникновения. Основные сюжеты и система их расположения на стенах. Плоскостной характер изображений и его духовно-мировоззренческое обоснование. Раннехристианские символы. Особенности композиционного решения росписей и его символический смысл. Соответствие художественной практики и теории искусства раннего христианства.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте раннехристианское искусство.
2. Перечислите основные раннехристианские доктрины.
3. Назовите основную цель произведения искусства.
4. Приведите примеры раннехристианской живописи.
5. Назовите основные сюжеты живописи.
6. Назовите особенности композиционного решения росписей.
7. В чем заключался символический смысл росписей.

Искусство Византии.

Общие сведения

Искусство Византии. Византийская эстетика. Принципы христианского мировоззрения - фундамент византийской эстетики. Символизм в византийской эстетике. Мир - иерархическая система символов, каждая чувственная вещь - отображение первообраза. Духовное созерцание как способ постижения трансцендентного. Синтез искусств в литургии. Система литургических образов - посредник на пути постижения архетипа. Теория образа в византийской эстетике. Полемика с иконоборцами. Иоанн Дамаскин о сущности образа. Икона - неподобное подобие первообраза. Функции христианского образа. Обоснование необходимости иконографического канона. Роль и место художника в византийской культуре. Отсутствие категории творчества в христианском мировоззрении. Деятельность художника как посредничество между двумя реальностями. Символика и эволюция византийской архитектуры.

1. IV – VI вв. Поиск типа здания, отвечающего нуждам христианской религии, заимствование форм римской базилики. Особенности организации пространства базилик. Динамика внутреннего пространства - основа новой художественной концепции. Уподобление храма мирозданию - главная религиозная идея христианского зодчества. Определение сакральной ценности различных частей храма.

2. VI – п.п. VII вв. Расцвет зодчества в эпохи Константина и Юстиниана. Разнообразие архитектурных композиций как следствие интенсивного поиска отвечающего запросам эпохи религиозного здания. Начало использования центрических композиций. Софийский собор в Константинополе (532-537 гг.) и его создатели. Архитектор и его общественный статус в IV - VI вв. Соединение базилики с куполом и развитым типом центрического здания - конструктивная основа св. Софии. Художественные средства выразительности вертикального развития внутреннего пространства Софийского собора. Соотношение динамики пространства и христианской созерцательности. Торжество идеи купольного храма: разнообразие видов купольной базилики, возникновение типа крестово-купольного храма.

3. вт. п. VII-XII вв. Завершение процесса становления новой композиционной структуры крестово-купольного храма. Основные черты нового архитектурного стиля: замкнутость внутреннего пространства, усиление вертикали в общей компоновке масс, выработка новой конструктивной системы каркаса, усиление роли декора в экстерьере. Тип крестово-купольного храма как окончательное архитектурное закрепление идеи развития внутреннего пространства. Окончательное оформление символического толкования литургии и здания церкви. Топографический символизм внутреннего пространства храма. Слияние религиозных и художественных целей в византийской храмовой постройке.

4. XIII - п.п. XV вв. Светские тенденции в культуре Палеологов и их отражение в развитии архитектуры. Формирование нового стиля, базирующегося на конструктивной основе крестово-купольного храма. Подчеркивание индивидуального характера здания путем разнообразной трактовки экстерьера: полихромия кирпичной и каменной кладки, усложнение формы стен и оконных проемов.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Византии.
2. Перечислите основные особенности иконографического канона.
3. Какое место занимал художник в византийской культуре?
4. В чем заключалась символика и эволюция византийской культуры?
5. Назовите особенности организации пространства базилики.
6. Назовите художественные средства выразительности внутреннего пространства Софийского собора.
7. Перечислите основные черты крестово-купольного храма.

Искусство Руси домонгольского периода.

Общие сведения

Искусство Руси домонгольского периода. В культуре Руси отразились как традиции полян, северян, радимичей, новгородских славян, восточнославянских племен, так и влияние соседних народов, с которыми Русь обменивалась производственными навыками, торговала, воевала, мирилась, - с угро-финскими племенами, балтами, иранскими, другими славянскими народами и государствами. Русь испытывала сильное влияние соседней Византии, которая была одним из наиболее культурных государств мира. Культура Руси складывалась как синтетическая, т.е. находящаяся под влиянием различных культурных направлений, стилей, традиций. Русская культура

- устное народное творчество, искусство, архитектура, живопись, художественное ремесло - развивалась под влиянием языческой религии, языческого мировоззрения. С принятием Русью христианства положение резко изменилось. Прежде всего новая религия претендовала на то, чтобы изменить мировоззрение людей, их восприятие всей жизни, а значит и представлений о красоте, художественном творчестве, эстетическом влиянии. На Руси сохранялось двоеверие: официальная религия, которая преобладала в городах, и язычество, которое ушло в тень, но по-прежнему существовало в отдаленных частях Руси, особенно на северо-востоке, сохраняло свои позиции в сельской местности. Открытость и синтетичность древнерусской культуры, ее мощная опора на народные истоки и народное восприятие, выработанные всей многострадальной историей восточного славянства, переплетение христианский и народно-языческих влияний привело к тому, что в мировой истории называют феноменом русской культуры. Ее характерными чертами являются стремление к монументальности, масштабности, образности в летописании; народность, цельность и простота в искусстве; изящество, глубоко гуманистическое начало в архитектуре; мягкость, жизнелюбие, доброта в живописи; постоянное биение пульса исканий, сомнений, страсти в литературе. Наиболее заметная черта древнерусской культуры - господство в ней религии, которая, пронизывая все ее сферы, выступала как интегрирующий ее элемент, придавала ей определенную цельность. Деятельность церкви являлась одним из важных факторов, обеспечивавших и поддерживавших господство религиозной идеологии. Степень господства религии в культуре во многом определялась силой и влиянием церкви во всех сферах общественной жизни, что в первую очередь зависело от характера складывавшихся отношений между церковью и государством.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Руси домонгольского периода.
2. Под влиянием какой культуры складывалось русское искусство домонгольского периода?
3. Как изменилось искусство Руси с принятием христианства?
4. Объясните понятие «синтетичность русского искусства».
5. Назовите характерные черты искусства Руси домонгольского периода.
6. Какую роль играла религия в русском искусстве?

Искусство Западной Европы. Искусство дороманского периода.

Общие сведения

Влияние христианства на культуру Западной Европы средних веков.

Особенности западноевропейской ментальности. Целеустремленность индивидуальной воли как основа мировоззрения и эстетического сознания. Экзальтация как форма проявления и утверждения индивидуальности. Повышенная эмоциональность средневекового индивидуума и ее причины, коренящиеся в условиях жизни (по М. Блоку). Восприятие смерти в картине мира. Мистический экстаз как личная причастность ко всеобщему. Христианская религия и ее видоизменение в западноевропейской культуре. Форма исповеди в средневековой ментальности. О. Шпенглер о западном мироощущении: бесконечное пространство как преодоление материальности.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте западноевропейское искусство средних веков.
2. Какое влияние оказывало христианство на западноевропейское искусство?
3. Назовите особенности западноевропейской средневековой ментальности.

Искусство дороманского периода. Объединение варварских художественных традиций (преобладание декоративного начала, динамизм и повышенная экспрессия) с греко-римскими составило основу искусства средневековья. Искусство V - VIII веков. Преобладание деревянного зодчества. Отдельные каменные здания центрического типа. Мавзолей Теодориха в Равенне. Ювелирное ремесло. Художественно-выразительные особенности «полихромного стиля». Книжная миниатюра на пергаменте. Доминирование декоративно-орнаментальных украшений, отсутствие иллюстраций. Характер орнамента мерovingских скрипториев во Франции. Особенности орнамента в книгах Ирландии и Англии. Исчезновение круглой скульптуры. Плоскостный, стилизованный-орнаментальный характер рельефа, распространение христианской символики. Искусство эпохи

Каролингского Возрождения (конец VIII - середина IX вв.). Развитие архитектуры: строения центрического типа, подготовившие тип романской базилики. Появление мозаики. Влияние на ее стилистику византийской живописи и живописных традиций поздней античности в сочетании с динамизмом и экспрессией, характерными для средневековья. Книжная миниатюра: декоративная пышность оформления, появление изобразительных композиций. Стилистика миниатюр Аахенского скриптория. Миниатюра Реймского скриптория. Распространение мелкой пластики (рельефы из слоновой кости, камеи, медальоны и т.д.). Подражание позднеантичным образцам. Усиление драматизма и беспокойной динамики.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство дороманского периода.
2. В чем особенность деревянного зодчества?
3. Какой тип каменного здания преобладал в дороманский период?
4. Назовите художественные выразительные средства «полихромного стиля»?
5. Перечислите основные черты книжной миниатюры.
6. Приведите примеры скульптуры дороманского периода.

Искусство романского периода.

Общие сведения

Искусство романского периода. Конец X века - экономический подъем после спада, вызванного распадом империи Карла Великого. Развитие искусства в монастырях, формирование общеевропейского стиля при обилии локальных школ, причины общности стиля. Романский стиль: происхождение термина. Архитектура. Базилика - конструктивная основа нового типа церковного здания. Планировка и основные архитектурные элементы нового храма. Использование цилиндрического свода, конструкция сводчатых помещений. Возникновение крестового полуциркульного свода. Колонна: превращение из главного конструктивного элемента в декоративное украшение. Разнообразие капителей устоев по пропорциям и форме. Развитие скульптурной капители в зрелом романском искусстве. Художественные особенности романской базилики: массивность, воздействие сочетанием простых вертикалей и горизонталей, суровое величие. Формы светской каменной архитектуры: складывание типа феодального замка. Центр композиции - башня-донжон. Декоративное убранство чрезвычайно редко. Скульптура романского периода. Основные стилистические особенности рельефа. Рельеф тимпана собора в Отене «Страшный суд».

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство романского периода.
2. Объясните происхождение термина «романский стиль».
3. Охарактеризуйте архитектуру романского периода.
4. Что такое «базилика»?
5. Перечислите основные архитектурные элементы базилики.
6. Назовите особенности полуциркульного свода.
7. Перечислите особенности романской базилики.
8. Назовите новый тип феодального замка.
9. Приведите примеры скульптуры романского периода.
10. Назовите стилистические особенности рельефа.

Искусство готического периода.

Общие сведения

Искусство готического периода. Создание готического храма. Необходимость в XII веке собора, поднимающего престиж франкского королевства, олицетворяющего величие усилившегося города, отвечающего требованиям церкви. Собор аббатства Сен-Дени. Аббат Сугерий (Сюжер) и его книга. Идея патрона аббатства св. Дионисия Ареопагита об анаagogическом пути познания Бога и ее воплощение в новом соборе аббатства. Процесс строительства готического собора. Архитектурная

конструкция готического храма. Рационалистическая логика конструкции и декора. Основные конструктивные детали здания. Стена готического храма, ее ажурность и высота. Зависимость фасада от внутренних членений интерьера. Динамический характер интерьера: впечатление потенциально бесконечного развития архитектурных и пространственных форм. Символическое значение интерьера. Тектоника готического собора: конструкция как основа архитектурного образа. Камень - материал готической постройки, его подчиненность художественной воле и основной художественной идее. Динамический вертикализм готического храма. Органичность готической архитектуры. Скульптура готики. Синтез искусств готического храма: абсолютная подчиненность скульптуры задаче создания архитектурного образа. Расположение скульптуры на теле храма. Соответствие скульптурного декора основным архитектурным линиям, членениям и поверхностям. Строгая религиозно-дидактическая система расположения сюжетов. Стилистические особенности готической статуи. Принципы динамизма готической скульптуры. Индивидуальная характеристика готической статуи и ее специфика. Витраж в готическом искусстве. История и техника создания витража. Стилистика витражной живописи. Роль витража в синтезе искусств готического храма. Символический смысл витража. Сюжеты изображений, их соответствие теологической программе. Готический собор как энциклопедия знаний эпохи средневековья.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство готического периода.
2. Объясните термин «готика».
3. Каким образом религия оказывала влияние на архитектуру?
4. Назовите основные конструктивные детали готического собора.
5. Какое влияние оказал аббат Сугерий на развитие готической архитектуры?
6. Перечислите основные центры распространения готической архитектуры.
7. Чем готическая архитектура отличалась от романской?
8. На конкретных примерах объясните, в чем проявился синтез искусств в готический период?
9. Какую роль играл витраж в готическом искусстве?

Искусство Ближнего и Среднего Востока.

Общие сведения

Искусство Ближнего Востока. К VII в. относится возникновение культуры арабов. Арабские племена аравийского полуострова объединенные идеями ислама завоевали Сирию, Иран, Ирак, Египет и другие области. Созданное арабами государство Халифат, простиравшееся от Индии до Пиренеев прошло два периода развития:

1. Халифат династии Омейядов (VII - начало VIII в.) с центром в городе Дамаске;
2. Халифат династии Аббасидов (вторая половина VIII - IX в.) с центром в городе Багдаде.

Основополагающее значение для архитектуры арабов имело зодчество Ирана династии Сасанидов (226-651 гг.). Они восприняли центрическую композицию сооружения, завершенную куполом. В строительстве использовался в основном кирпич, отчасти камень – известняк, песчаник. В организации дома использовался дворовой принцип с устройством галереи по периметру. Применялись плоские покрытия и кровли, в центрических помещениях использовались купола с легкой стрельчатостью.

Сходны по планам мечети (храмы) и медресе (от араб. – место учения, духовные школы – семинарии). В центре находится двор (сахн), обнесенный галереями. В медресе эти галереи делились на мелкие помещения – худжиры, которых жили семинаристы. Балочные перекрытия галерей покоятся на стрельчатых или подковообразных арках. Святые места, расположенные в алтарной нише (михрабе) ориентированы на Мекку. Главный арочный портал (глубокая арка) со стороны улицы получила название айван входа или пиштак. Айван может и выходить во внутренний двор. Минареты – башни, с которых священник (муэдзин) созывает на молитву (араб. азан). По количеству минаретов определялся статус храма. Один-два минарета имели квартальные мечети. 4, 6, 8 и даже 16 минаретов имеют пятничные (или соборные) мечети (Большая мечеть Дамаска 708г., Амра в Каире 642 г., Ибн-Тулун в Каире 879 г., Аль-Асхар в Каире 970-972 гг.). Различают мечети для ежедневных молитв (масджит), пятничные мечети (джами), загородные мечети (мусаллах, намазгах).

Средний Восток. На территории Ирана и Афганистана возникли и развивались крупные городские центры Шираз, Исфаган, Газна, Герат, Кабул и другие. Города делились на три части: цитадель, шахристан (основная часть), рабат (торгово-промышленное предместье). В пределах шахристана возводились диваны (официальные сооружения), пятничная мечеть, квартальные мечети,

медресе, базары и т.д. (медресе Мадаре-и-Шах в Исфагане в Иране, комплекс Мазар-и-Шериф в Афганистане, святилище Али).

В период с 1369 по 1406 гг. на территории Ирана, Афганистана и части Средней Азии существовало могущественное государство Тимура со столицей в Самарканде. Для архитектуры этого времени характерно активное использование цвета в виде покрытий с керамической поливной облицовкой. Здесь преобладают небесно-голубой, синий, зеленый, белый и черный цвета на общем фоне желто-серых кирпичных стен.

В мусульманских постройках преобладает два вида декора: герх (или гирих от перс. - узел, геометрический мотив, символизирующий космический порядок) и арабеска (растительный орнамент, символизирующий земную природу). Также для украшения применялись китабе (араб. – надпись, письмо, письмена) – прямоугольная или фигурная панель с надписями арабской графикой, вид эпиграфического орнамента. Китабе включался в композицию декора архитектурной панели, двери, надгробия, ковра, страницы или переплета рукописи. Сталактиты (от греческого – натекающий от капли) или мукарны, мукарнас (араб.) – декоративная конструкция нависающих друг над другом рядов гипсовых, керамических или деревянных призматических фигур, обычно полых с нишеобразным вырезом. Они напоминают пчелиные соты.

В Средней Азии в XV-XVII вв. Самарканд и Бухара являются центрами мусульманской культуры. Здесь большое развитие получило декоративно-прикладное искусство, керамика, ткачество, миниатюра, изготовление ковровых изделий. Сохранились ансамбли культовых и общественных построек, которые образовывали парадные площади, называемые регистанами (перс. – место, покрытое песком).

В VII-XV вв. Испания оказывается под властью мусульманских народов, которые пришли в нее с Северной Африки. Отсюда название стиля искусство этого времени – мавританский. Сохранился памятник архитектуры того времени – Альгамбра в Гранаде (XIV в.).

В настоящее время в мусульманских странах продолжается развитие искусства, обусловленного религиозными воззрениями.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Ближнего Востока
2. Какие страны располагаются на территории Ближнего Востока
3. Охарактеризуйте архитектуру Ближнего Востока
4. Какие страны располагаются на территории Среднего Востока
5. Охарактеризуйте искусство Среднего Востока

5 семестр

Искусство и предметная культура эпохи Возрождения.

Общие сведения

Западноевропейская культура XIII-XVI вв. получила название культуры Возрождения. Термин «Ренессанс» (Возрождение) впервые употребил Д. Вазари в книге «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550 г.): имелось в виду возрождение античной культуры в новую историческую эпоху. Выделяют следующие основные этапы Ренессанса: раннее Возрождение (Петрарка, Аль-берти, Боккаччо), высокое Возрождение (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Ф. Рабле), позднее Возрождение (Шекспир, Сервантес). Ренессанс возникает в Италии, а затем распространяется в других странах Европы: Англии, Германии, Франции, Испании и т.д., обретая национальные черты и особенности.

Культура эпохи Возрождения во многом оказалась противоположной культуре средневековья, ибо авторитету духовного писания и церкви было противопоставлено право человека на собственную жизнь и духовное творчество. В эпоху Возрождения культура окончательно теряет культовый, священный характер и становится «произведением» человека, его «мудростью» и «деянием». Именно человек является подлинным творцом культуры и венцом всего мироздания. Поэтому сама культура ориентируется на индивидуальный тип духовной деятельности, который становится основополагающим для всего последующего культурного развития. Представления о человеке как о свободной и самостоятельной личности, могущей ценой собственных усилий выходить за свои физические конечные пределы, явились главным открытием гуманизма и означали рождение нового взгляда на человека.

Однако зарождающаяся капиталистическая экономика опиралась на людей третьего сословия: потомков бюргеров, вышедших из средневековых крепостных и переселившихся в города. Из этого свободного населения первых городов развивались первые элементы буржуазии, которой были свойственны трезвость и расчетливость, чужд трагизм мироощущения и поиски духовности. С одной стороны, росло уважение к человеку, способному изменить мир и свою собственную судьбу, с другой - эти люди нередко оказывались весьма приземленными и далекими от романтики. Идеалом же Ренессанса явился образ человека универсального, самого себя созидającego. Этот образ был не столько прямым отражением эпохи, сколько великой мечтой гуманистов, обретая в искусстве живую плоть и кровь.

Существенное значение в эпоху Возрождения имели не только научные идеи, но и культурная практика. Леонардо да Винчи отмечал: «Увлекающийся практикой без науки - словно кормчий, ступающий на корабль без руля или компаса». Своим интересом к античности выдающиеся деятели Возрождения положили начало новой гуманитарной, светской культуре, обращенной к человеку и исходящей из него. Человечество вновь ощутило тяготение к искусству утраченного «золотого века» античной культуры с присущим ему очарованием естественных форм, воспринимаемых непосредственно органами чувств, а не умопостигаемых разумом. Созданное человеком, по мнению деятелей Возрождения, как бы уравнивало его с Богом, ибо своими трудами он завершает дело творения мира. Благодаря своему «искусству», улучшающему, облагораживающему и совершенствующему то, что непосредственно дано природой, полагали гуманисты, человек как бы возвышается над ограниченностью своего физического существования, двигаясь к свободе. Обращаясь к наследию античной культуры, гуманисты с особым почтением относились к Платону, Аристотелю, Лукрецию и другим авторам. Их привлекала не только глубина их концепций, но и всесторонняя образованность и тонкий вкус, умение создавать философские и эстетические теории и одновременно разбираться в современном им искусстве, доказывая неразрывную связь теории и практики.

Возрождая античную традицию рассматривать искусство как отражение жизни, гуманисты не слепо следовали ей. По их мнению, искусство не просто уподобляется реальным предметам и человеку, а стремится зеркально отобразить общее, не забывая при этом об индивидуальном. Художественный метод Ренессанса не копирует художественный метод античности, возводя ее принципы в абсолют, а творчески их развивает. Если античность обобщала и рационально конструировала свои художественные образы, то Возрождение отражало человека и реальность с позиции эстетического идеала. С одной стороны, внимание концентрировалось на индивидуальности и неповторимости человека, который рассматривался как уникальное творение природы и Бога. С другой стороны, искусство должно конструировать отдельные черты в общее целое. В портретном жанре живопись закрепила особый тип человеческого лица - просветленного и осознающего собственные возможности, исполненного волей творца своей судьбы. Ощущение человеческого достоинства нашло отражение уже в искусстве переходного периода позднего средневековья: во фресковой живописи Джотто и «Божественной комедии» Данте.

Поворот от средневековой мысли к возрожденческим идеалам происходил постепенно. Мистицизм и непререкаемый авторитет церкви долгое время не уступал место природе и разуму. Не сразу живопись и поэзия из разряда низших ремесел, какими они были в античную эпоху, перешли в категорию свободных профессий. Так, например, семья великого Микеланджело считала для себя позором, что член их семьи занимался рисованием. Это было типичным для того времени. Однако другой взгляд уже заявил о себе. Подобная ситуация отразила более глубокую тенденцию, ставшую типичной для эпохи Возрождения, когда одно мировоззрение еще окончательно не умерло, а другое уже зародилось. В этом выразилось величие и трагизм эпохи Возрождения, культура которого впитала в себя все ее противоречия.

Наряду с гуманистическими идеями, средневековые авторитеты в лице св. Августина продолжали жить в новом поколении поэтов и художников: Петрарке и Боккаччо, Альберти и Дюрере. Петрарка считал, что поэзия не противоречит теологии, которая фактически есть та же поэзия, но обращенная к богу. Сами отцы церкви, по его мнению, пользовались поэтичной формой, ибо псалмы - это та же поэзия. Боккаччо называл поэзию сестрой теологии, органической частью Библии, способствующей достижению добродетели. Задачу поэзии он видел в том, чтобы направить мысли человека к божественным ценностям. А осудить поэзию означало осудить метод самого Христа. Для ранних мыслителей эпохи Возрождения, как и для средневековых отцов церкви, высшее совершенство проистекало от Бога. По мнению Альберти и Леонардо да Винчи, художник должен походить на священника благочестием и добродетелью. А сама живопись должна стать

божественной, проникнуться любовью к Богу. Повторяя слова Данте, Леонардо да Винчи писал, что художники являются «внуками Бога».

Таким образом, светское направление в искусстве в эпоху Возрождения появилось не сразу и не путем всеобщего отказа от божественной цели. Оно зародилось вследствие постепенного вторжения в сферу религии научных запросов и возрастающего интереса к классическому наследию античной культуры, которое приобретало все более важное значение для художника. Поэты и художники стремились завоевать к себе уважение благодаря не только своим моральным достоинствам, но и интеллектуальным способностям. Все больше ценилась в обществе всесторонняя образованность, а также умения и навыки в различных областях человеческой деятельности. Настоящий поэт, говорил Боккаччо, должен обладать знанием грамматики, риторики, археологии, истории, географии, а также различных видов искусств. У него должен быть яркий, выразительный язык и обширный запас слов. Затраченный труд и необходимые научные знания становятся критерием искусства. Не случайно великих людей того времени называли «титанами». Скорее, они сами становились прообразами того идеального человека, который провозглашался венцом природы.

Действительно, роль художника в обществе была в эпоху Возрождения столь важна и благородна, что основой его труда могло быть только универсальное знание, а следовательно, художник должен быть одновременно еще и философом, мудрецом. Так, Боккаччо считал, что поэты не подражают мудрецам, а сами являются таковыми. Леонардо да Винчи прямо заявлял, что живопись и есть философия, ибо она полна глубокого размышления над движением и формой. Она дает подлинное знание, поскольку «размышляет» в красках об истинной сущности явлений природы и самого человека. Кроме того, художник не просто отражает и копирует природу, но и критически размышляет над всем, что видит. В «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи советует художникам «подстергать» красоту природы и человека, наблюдать их в те мгновения, когда она наиболее полно в них проявляется: «Обрати внимание под вечер на лица мужчин и женщин в дурную погоду, какая прелесть и нежность видна в них».

По мнению Альберти, красота есть «некое согласие и созвучие частей», которое коренится в природе самих вещей, и задача художника сводится к подражанию природной красоте. Прекрасное для гуманистов носит объективный характер, а художник должен как в зеркале отразить существующую в мире красоту, уподобляясь зеркалу. При этом среди видов искусства предпочтение отдавалось живописи, которая оказала влияние на другие виды искусства, в т.ч. на литературу. В области живописи в эпоху Возрождения были сделаны значительные открытия - линейная и воздушная перспектива, светотень, локальный и тональный колорит, пропорция. Верность природе не означала для гуманистов слепого подражания ей. Красота разлита в отдельных предметах, и в произведении искусства художник стремится собрать их воедино. Невозможно, писал А. Дюрер, чтобы художник «смог срисовать прекрасную фигуру с одного человека. Ибо нет на земле такого красивого человека, который не мог бы быть еще прекраснее».

Своеобразие художественного метода эпохи Возрождения состояло в ориентации на создание средствами искусства некоего идеала, которому необходимо следовать. В этом ренессансный метод действительно напоминал художественный метод античности. Однако были и свои особенности, например появление в живописном искусстве множества женских образов - этим не отличалось искусство предшествующих эпох. Интерес для художника эпохи Возрождения представлял не только образ богоматери, как в средние века, или богинь, как это было в античности, но, в первую очередь, светских женщин, портреты которых стали недостижимыми образцами гармонии и совершенства. Возвышенный идеал женской красоты культивировался не только в живописи благодаря Рафаэлю, Леонардо да Винчи, Тициану, Боттичелли и другим художникам, но и в литературе, что привело к рождению светлого образа Лауры у Петрарки, продолжающего оставаться недостижимым в мировой поэзии.

Несмотря на идеализацию художественных образов средствами искусства, эстетические принципы эпохи Возрождения были реалистическими и тесно связанными с художественной практикой.

Контрольные вопросы:

1. Кто впервые употребил термин «Ренессанс» (Возрождение)?
2. В чем культура эпохи Возрождения кардинально отличалась от средневекового искусства?
3. Расскажите про гуманистическое мировоззрение.
4. Расскажите, какую роль художника играла в искусстве в эпоху Возрождения.

Искусство итальянского Возрождения.

Общие сведения

XV и XVI столетия были временем больших перемен в экономике, политической и культурной жизни европейских стран. Бурный рост городов и развитие ремесел, а позднее и зарождение мануфактурного производства, подъем мировой торговли, вовлекавшей в свою орбиту все более отдаленные районы - преобразили облик средневековой Европы.

Все эти перемены сопровождались широким обновлением культуры — расцветом естественных и точных наук, литературы на национальных языках и, в особенности, изобразительного искусства. Зародившись в городах Италии, это обновление захватило затем и другие европейские страны. Появление книгопечатания открыло невиданные возможности для распространения литературных и научных произведений, а более регулярное и тесное общение между странами способствовало повсеместному проникновению новых художественных течений.

Средневековый аскетизм и презрение ко всему земному сменяются теперь жадным интересом к реальному миру, человеку, сознанием красоты и величия природы. На смену подчинению человеческой личности феодальным и церковным авторитетам приходит принцип свободного развития индивидуальности.

Освобождаясь от пут прошлого и еще не чувствуя новых, люди этой эпохи верили в безграничность своих возможностей. Отсюда — оптимизм, присущий культуре Возрождения, ее жизнерадостный, жизнеутверждающий характер, отсюда — вера во всемогущество разума и возможность гармонического и беспрепятственного развития человеческой личности.

Изобразительное искусство Возрождения во многих отношениях представляет контраст средневековому. Это сказалось не только в распространении светских изображений, в развитии портрета и пейзажа или новой, иногда почти жанровой интерпретации религиозных сюжетов, но и в радикальном обновлении всей художественной системы.

В эпоху Возрождения на смену средневековой умозрительной художественной системе приходит система, основанная на познании и объективном изображении мира, увиденного глазами человека. Поэтому одной из важнейших проблем, вставших перед художниками, была проблема пространства. В XV веке проблема эта была осознана повсеместно, с той лишь разницей, что на севере Европы, в частности в Нидерландах, к объективному построению пространства шли постепенно, путем эмпирических наблюдений, в то время как в Италии уже в первой половине столетия была создана основанная на геометрии и оптике научная теория линейной перспективы.

Связь искусства и науки составляет одну из характерных особенностей культуры Возрождения. Правдивое изображение мира и человека должно было опираться на их познание, поэтому познавательное начало играло в искусстве этой поры особенно большую роль. Эпоха Возрождения отмечена появлением целой плеяды художников-ученых, среди которых первое место принадлежит Леонардо да Винчи.

Новые задачи искусства обусловили и новый подход к изображению человеческой фигуры и к передаче действия. В произведениях Ренессанса поведение человека подчиняется не канону и ритуалу, но психологической обусловленности и развитию действия, а в передаче пропорций фигур художники стремятся опираться на изучение анатомии человека.

Искусство античности составляет одну из основ художественной культуры Возрождения. Отвергая типичное для средневековья аскетическое презрение к миру, представители Возрождения находят в античной культуре то, что созвучно их собственным устремлениям, — приверженность к реальности, жизнерадостность, преклонение перед красотой земного мира, перед величием героического подвига. Вместе с тем, сложившись в иных исторических условиях, впитав в себя традиции романского стиля и готики, искусство Возрождения несет на себе печать своего времени. По сравнению с искусством классической древности духовный мир человека становится более сложным и многогранным.

Искусство Возрождения проникнуто идеалами гуманизма. Оно создало образ прекрасного, гармонически развитого человека. Героика, титанизм характеров и страстей типичны для ренессансного искусства. Образы, созданные великими мастерами Возрождения, воплощают гордое сознание своих сил и веру в свободу воли человека, в безграничность его творческих возможностей. “О, дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет”, — эти слова известного итальянского гуманиста Пико делла Мирандола созвучны многим произведениям искусства Возрождения.

Если характер изобразительного искусства в значительной мере определяется стремлением к правдивому отображению реальности, то для развития новых форм в архитектуре особенно большую роль сыграло обращение к классической традиции. Оно проявилось не только в отказе от готических форм и возрождении античной ордерной системы, но и в антропоцентрическом характере новой архитектуры, классической соразмерности пропорций, в разработке в храмовом зодчестве центрического типа зданий с легко обозримым пространством интерьера. Особенно много нового было создано в области гражданского зодчества. В эпоху Возрождения получают более нарядный облик многоэтажные городские общественные здания (ратуши, дома купеческих гильдий, университеты, воспитательные дома, рынки, склады и т. п.), возникает тип городского дворца (палаццо) — жилища богатого бюргера, а также тип загородной виллы, складываются новые системы фасадного убранства, разрабатывается новая конструктивная система здания, которая сохранилась в европейском строительстве вплоть до XX века. Разрешаются по-новому вопросы, связанные с планировкой городов, реконструируются городские центры.

Если в эпоху средневековья главными заказчиками произведений искусства были церковь и крупные феодалы, то теперь заказы художникам дают и цеховые объединения ремесленников, и купеческие гильдии, и городские власти, и частные лица — как знать, так и бюргеры. Изменяется и положение художника в социальной структуре общества. Хотя художники еще входят в цехи, они нередко удостоиваются высоких почестей, исполняют дипломатические поручения, занимают места в городских Советах. Расширение спроса и увеличение числа светских заказов вызвало появление новых техник и форм искусства. Наряду с монументальными все более широкое распространение получают станковые формы — живопись на дереве и холсте, скульптура из дерева, бронзы, терракоты и майолики. Растущий спрос на художественные произведения привел также к возникновению самого дешевого и самого массового вида искусства — гравюры на дереве и металле — техники, впервые давшей возможность повторять изображения в большом количестве экземпляров.

В истории европейского искусства Возрождение было поворотным пунктом. Выработанный в эту эпоху новый художественный язык сохраняет свое значение до настоящего времени. Поэтому изучение искусства этой эпохи особенно важно для понимания всего дальнейшего развития художественной культуры Европы.

Возрождение в Италии. На протяжении всего средневековья Италия была разобщенной страной. Фактически она распадалась на ряд независимых, постоянно соперничавших и враждовавших друг с другом областей и городов.

Итальянские города рано достигли самостоятельности, чему способствовало отсутствие централизованной власти. Благодаря исключительно выгодному географическому положению они вступили на путь широких международных сношений раньше городов других стран. Еще в период раннего средневековья они стали средоточием европейской торговли с Востоком, путь которой пролегал через Средиземное море. Развитие торговли сопровождалось подъемом ремесел, а затем и зарождением первых форм капиталистического производства. В итальянских городах рано сформировался и новый политический уклад. Уже в XII—XIII веках в ряде из них произошли коммунальные революции, в результате которых была установлена республиканская форма правления.

Одной из важнейших особенностей итальянского Возрождения является широкое использование античного наследия, традиции которого никогда не умирали в районе Средиземноморья. Интерес к классической древности пробудился здесь очень рано. Он сказался уже в произведениях художников итальянского Проторенессанса. В XV веке изучение античности становится одной из главных задач гуманистических штудий. Поиски произведений искусства привели к открытию большого числа античных рельефов, статуй, а позднее и фресковых росписей Древнего Рима. Художники неустанно изучали эти произведения.

Другой существенной чертой итальянского Возрождения является его рационалистичность. Многие художники Италии трудились над созданием научных основ искусства. Так, в кругу Брунеллески, Донателло и Мазаччо сложилась теория линейной перспективы, изложенная затем в трактате Леона Баттисты Альберти “Книга о живописи” в 1436 году. Много занимались разработкой теории перспективы и другие художники, например, Паоло Уччелло и особенно Пьеро делла Франческа, написавший в 1484—1487 годах трактат “О живописной перспективе”, в котором он попытался применить математическую теорию к построению человеческой фигуры. Наконец, Леонардо да Винчи дополнил эти штудии, введя понятие воздушной перспективы. Кроме того,

усилиями ряда художников в Италии создана была теория пропорций человеческого тела, впервые изложенная в трактате Леона Баттисты Альберти “О статусе” (начало 1430-х гг.).

Наконец, говоря об особенностях искусства Италии, нельзя не упомянуть о широком распространении монументальной фресковой живописи. Если в северных странах в XV и XVI столетиях преобладала станковая живопись, то в Италии традиция монументальной живописи никогда не прерывалась. В архитектуре Италии храмы сохраняли большие поверхности стен, которые расписывались фресками.

Разнообразие социально-политического развития отдельных областей и городов Италии делает разнообразной и пестрой картину искусства Возрождения на всем протяжении ее развития и способствует появлению большого количества локальных художественных школ. Важнейшими центрами новой культуры стали передовые города средней и северной Италии. Особенно велика была роль Флоренции, где рано сложилась новая художественная школа, представленная в начале развития Джотто, а позднее блестящей плеядой мастеров от Мазаччо и Донателло до Леонардо да Винчи и Микеланджело.

Из других городов и областей Италии видную роль в развитии искусства играли в XIV веке — Сиена, в XV веке — Умбрия, Падуя, Феррара, Венеция. В XVI столетии разнообразие локальных школ стусшевается, и на некоторое время ведущие художественные силы страны концентрируются в Риме, из местных же центров сохраняет ярко выраженное своеобразие одна лишь Венеция.

Контрольные вопросы:

1. В какой период в Италии был расцвет искусства Ренессанса?
2. В чем отличие изобразительного искусства итальянского ренессанса от средневековья?
3. Назовите основных заказчиков произведений искусства итальянского ренессанса.
4. Как повлияли античные традиции на формирование искусства итальянского ренессанса?

Проторенессанс.

Общие сведения

Искусство Проторенессанса. Проторенессанс как о переходный период между средневековым и ренессансным искусством. Для искусства Проторенессанса характерно появление тенденций к чувственному, наглядному отражению реальности, светскость (в отличие от искусства Средневековья), появление интереса к античному наследию (свойственного искусству эпохи Возрождения).

Социальными предпосылками в 1200-е (дученто) явились развитие ремесел и торговли, экономические реформы в свободных итальянских городах (особенно в Тоскане).

Появление признаков Проторенессанса некоторые исследователи усматривают в архитектуре 11-13 вв. в Тоскане, где использовалась полихромная облицовка мрамором в сочетании с тонкими членениями стен и античные архитектурные детали, что позволило облегчить тяжеловесность архитектуры свойственную романскому стилю.

Для архитектуры Проторенессанса характерны уравновешенность и спокойствие. Представитель: Арнольфо ди Камбио.

Для скульптуры этого периода характерны пластическая мощь и наличие влияния позднеантичного искусства. Представитель: Никколо Пизано.

Для живописи характерно появление осязательности и материальной убедительности форм. Представители: Пьетро Каваллини (Рим); Джотто (Флоренция).

Ярким представителем литературы этого периода является Данте Алигьери. К этому же периоду относится поэзия школы «дольче стиль нуово». Для литературы характерно чувственное усиление, реалистичность образов.

Архитектура – церковь Санта Тринита, собор Санта Мария дель Фьоре, церковь Санта Кроче, палаццо дель Подеста, палаццо Веккьо, церковь Ор-Сан-Микеле, лоджия деи Ланци во Флоренции, палаццо Публико в Сиене.

Скульптура – творчество Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и Джованни Пизано.

Живопись – флорентийская и римская школы – творчество Чимабуэ, Пьетро Каваллини, Джотто ди Бондоне; сиенская школа – творчество Дуччо ди Буонинсеня, Симоне Мартини, Пьетро и Амброджо Лоренцетти.

Контрольные вопросы:

1. В чем отличие мировидения эпохи Возрождения от периода средневековья?
2. Обозначьте периодизацию искусства итальянского Возрождения.

3. Расскажите об основных особенностях архитектуры итальянского Возрождения?
4. Какие особенности отличают пластические решения Николо Пизано от современных ему готицизирующих мастеров скульптуры?
5. Как проявились черты реалистической трактовки образов в творчестве Джотто?
6. В чем отличие сиенской школы живописи от флорентийской?

Раннее Возрождение.

Общие сведения

Искусство раннего Возрождения. Восприятие действительности проверяется опытом, экспериментом, контролируется разумом. Отсюда тот дух порядка и меры, который столь характерен для искусства Возрождения. Геометрия, математика, анатомия, учение о пропорциях человеческого тела имеют для художников огромное значение; именно тогда начинают тщательно изучать строение человека. Возникает новый критерий оценок прекрасного, в основе которого лежит сходство с природой и чувство соразмерности. В искусстве особое внимание уделяется пластической проработке форм и рисунку. Стремление познать закономерности природы приводит к изучению пропорций человеческой фигуры, анатомии. В XV веке итальянские художники решили и проблему прямолинейной перспективы, которая назрела в искусстве треченто.

В этот период сознательно и целенаправленно изучаются античное искусство, античная философия и литература. Однако влияние античности насаивается на многовековые и прочные традиции Средневековья, на христианское искусство. Сюжеты языческие и христианские переплетаются, трансформируются, сообщая специфически сложный характер культуре Возрождения.

Хронологические рамки итальянского Возрождения охватывают время со второй половины XIII по первую половину XVI столетия. Внутри этого периода Возрождение подразделяется на несколько этапов: вторая половина XIII—XIV в.— Проторенессанс (предвозрождение) и Треченто; XV в.— раннее Возрождение (Кватроченто); конец XV—первая треть XVI в.—Высокий Ренессанс (реже в науке употребляется термин Чинквеченто).

Искусство Раннего Возрождения:

Архитектура - формирование типа городского дворца во Флоренции, творчество Филиппо Брунеллески, Леона Батиста Альберти, Микелоццо ди Бартоломео, Бенедетто да Майяно, Джулиано да Сангалло, Лучано да Лаурана, Пьетро Ломбардии, Моро Кодуччи;

Скульптура – конкурс 1401/02 г. на вторые северные двери флорентийского баптистерия, творчество Лоренцо Гиберти, Нанни ди Банко, Донателло, Лука делла Роббиа, Андреа делла Роббиа, Джованни делла Роббиа, Бернардо Росселлино, Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио Росселлино, Бенедетто да Майяно, Антонио Поллайоло, Андреа Верроккьо

Живопись – флорентийская школа – творчество Мазаччо, Паоло Учелло, фра Беато Анджелико, Беноццо Гоццолли, Андреа дель Кастаньо, Доменико Венециано, фра Филиппо Липпи, Доменико Гирландайо, Сандро Боттичелли, Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо;

умбрийская школа - творчество Пьеро делла Франческа, Луки Синьорелли, Мелоццо да Форли, Пьетро Перуджино, Бернардино Пинтуриккьо;

падаванская школа - творчество Андреа Мантенья;

феррарская школа - творчество Козимо Тура, Галассо Галасси, Франческо дель Коса, Эрколе да Феррара;

венецианская школа - творчество Лоренцо Венециано, Карло Кривели, Якопо Беллини, Джентиле Беллини, Витторе Карпаччо, Антонелло да Мессина, Джованни Беллини, Джамбаттиста Чима да Конельяно.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об основных особенностях культуры раннего итальянского Возрождения?
2. Охарактеризуйте итальянское искусство как классический пример искусства эпохи раннего Возрождения?
3. Определите разницу в подходах к архитектуре эпохи Возрождения и готического периода.
4. Какой эстетический образец был взят за основу в скульптуре раннего Возрождения?
5. В чем отличие флорентийской и венецианской школы живописи?

Высокий Ренессанс.

Общие сведения

Искусство эпохи высокого Возрождения. В XVI веке в Италии ренессансное искусство вступило в фазу наивысшего расцвета. Искусство Италии в эту пору сложно и противоречиво. В это время происходит высочайший взлет искусства, основанного на традициях гуманистической культуры. И в это же время возникают новые художественные явления, выражающие крушение гуманистических идеалов, породившие маньеризм, который распространяется во многих европейских странах.

Мастера Высокого Возрождения стремились достигнуть в своих произведениях гармонического синтеза наиболее прекрасных сторон действительности. Формирование искусства Высокого Возрождения началось в конце XV века во Флоренции. Первым художником Высокого Возрождения был Леонардо да Винчи - художник-ученый, живописец, пробовавший силы и в архитектуре и скульптуре, математик, естествоиспытатель, механик, изобретатель. Он был исследователем и новатором во всех начинаниях и оставил след в истории науки и техники, во многом опередив свое время. С самого начала творческой деятельности Леонардо определились основные особенности его искусства - интерес к психологическим решениям, стремление к лаконичности и обобщению, к пространственному расположению и объемности форм. Большое внимание уделял художник разработке перспективного построения и расположения фигур в пространстве. В оставленных им заметках о живописи содержится много сведений по анатомии, перспективе, взаимодействию цветов. Теоретические труды Леонардо не были опубликованы при его жизни, но многие его идеи получили известность и оказали влияние на творчество ряда художников. Другой известнейший художник Высокого Возрождения, Рафаэль, синтезировал достижения своих предшественников и создал в традициях гуманизма образ совершенного человека. В произведениях Рафаэля многое перекликается с творчеством его великих современников - Леонардо да Винчи и Микеланджело. Микеланджело в своем творчестве отразил глубокие противоречия своего времени, воплотил тревогу и предчувствие грядущих катастроф. Венецианская школа занимала в итальянском искусстве XVI в. особое место. Здесь у истоков Высокого Возрождения стоял Джорджоне. В своем творчестве он стремился к ритму и гармоническому единству, одухотворенности и психологической выразительности образов, основным мотивом его картин являлось единство человека и природы. Продолжил дело Джорджоне Тициан, работам которого свойственно земное, жизнерадостное чувство. В его творчестве большое значение придается цвету, цветовым отношениям. Большое место в творчестве Тициана занимают портреты, в которых он стремился создать образ, соответствующий гуманистическим идеалам, раскрыть духовный облик человека. Тициан применил новые приемы живописи, оказавшие значительное влияние на развитие европейского искусства.

Собор св. Петра, в том виде, в котором мы его сейчас знаем – это результат перестроек, осуществлявшихся на протяжении долгих веков. Теперь это самый большой собор в мире. Собор стоит на месте, где по преданию был погребен апостол Петр. О месте захоронения упоминается около 200 года в письме одного римского христианского священника, Гая. Это письмо цитирует Евсевий Памфил в своей «Церковной истории»: «Я могу показать тебе победный трофей апостолов. Если ты пойдешь в Ватикан или по Остийской дороге, ты найдешь трофей тех, кто основал эту Церковь». Во второй половине II столетия над этим местом был установлен небольшой памятник, который и является центром собора.

Последующие столетия вносили свои реконструкции во все архитектурное обустройство пространства вокруг этого памятника. Когда во времена императора Константина на этом месте было решено возвести церковь, засыпали древний некрополь под памятником Петра (320 г.). Вскоре была построена базилика, которую освятил папа Сильвестр I, как считается, в 326 году.

Мы опустим рассказ о более чем тысячетелней истории перестройки церкви и перенесемся в эпоху Микеланджело, когда на этом месте был воздвигнут Собор св. Петра.

Нужно заметить, что вся история строительства собора св. Петра - это история борьбы двух архитектурных концепций - собора в виде греческого креста и храма в виде латинского креста. Греческий крест – равносторонний крест, символ Христианской Церкви. Латинский крест – в христианстве символ Христа, его страстей и искупления. В латинском кресте продольная перекладина длиннее поперечной. Пересечение двух перекладин обычно таково, что верхний конец продольной перекладины равен по длине каждому из концов, образуемых горизонтальной перекладиной, а нижний конец продольной перекладины значительно длиннее. Причем, как свидетельствует история, значимые проекты строительства собора, которое велось, к слову сказать, 160 лет, в том, что касается лежащей в его основе фигуры креста – греческого или латинского, -

чередовались в шахматном порядке. И конечно, такие «качания» в самом что ни на есть принципиальном вопросе дизайна, как мы теперь сказали бы, не могли не тормозить общее строительство. Даже беглый взгляд на эти планы дает представление о том, что решение этого ключевого вопроса являлось первостепенным для всех остальных проблем, связанных с трактовкой и декором пространства. Для ясности представления о периодичности смен архитектурных решений мы помещаем в левой части полосы архитектурные планы, в основе которых греческий крест, и с правой - с латинский.

Когда в начале XVI столетия папа Юлий II (пontiфикат: 1503 - 1513) на месте старой базилики решил построить новый огромный собор, он пригласил для этой работы в качестве архитектора Браманте. Браманте начал с того, что сломал половину старой базилики (теперь мы можем судить о ней по сохранившейся фреске школы Рафаэля).

Официальная дата закладки Собора - 18 апреля 1506 года. Браманте «приступил к работе, - пишет Вазари в биографии архитектора, - с мечтой о том, чтобы новый собор по красоте, искусству, выдумке и стройности, а также по огромности, богатству и окрашенности превзошел все сооружения, воздвигнутые в этом городе могуществом государства, а также искусством и талантом стольких доблестных мастеров. С обычной быстротой он заложил фундамент и до смерти папы и своей собственной равномерно довел строительство до высоты карниза под арками всех четырех столбов и вывел самые арки с величайшей быстротой и искусством. Вывел он также и свод главной капеллы с нишей и в то же время начал строить и капеллу, именуемую капеллой французского короля».

Сорок лет спустя Микеланджело в одном из писем воздаст должное проекту Браманте (хотя к самому архитектору он питал сложные чувства): «Нельзя отрицать, что Браманте был силен в архитектуре, как никто другой со времен древних и до наших дней. Он оставил первый план Санто Пьетро, не запутанный и простой светлый и со всех сторон обособленный, так что он ничему во дворце не мешал. И почитался он вещью прекрасной, как это и сейчас всем очевидно. Поэтому всякий, кто отклонился от названного решения Браманте, как это сделал Сангалло, отклонился от истины». (На этом сейчас прервем цитирование и возвратимся к нему ниже, когда речь пойдет о проекте Сангалло).

Браманте руководил строительством Собора с 1506 до своей смерти в 1514 году. Перечисленное Вазари, хотя и кажется весьма значительным, но пропорционально собору в целом, каков он теперь, это количественно не так много. После смерти Браманте его детище подверглось множеству перестроек.

В 1514 году руководителем строительства Собора был назначен - уже папой Львом X (пontiфикат: 1513 - 1521) - Рафаэль. С июля 1515 он становится главным архитектором собора. В этой должности он оставался пять лет, до своей смерти (1520). Несмотря на то, что Рафаэль многим был обязан Браманте и высоко ценил художественную завершенность его проекта, под натиском духовенства, желавшего видеть собор с длинным центральным нефом (форма латинского креста представлялась не столько более предпочтительной с художественной точки зрения, сколько более символически значимой с теологической), ему пришлось существенно изменить проект Браманте. Рафаэлевский план, однако, остался только на бумаге.

После смерти Рафаэля работами руководил сиенский художник и архитектор Балдассаре Перуцци. Он приехал в Рим в 1503 и в то время находился в окружении Браманте. Примечательно, что почти все сохранившиеся рисунки с ранними проектами Собора принадлежат именно Перуцци, но представляют архитектурные идеи Браманте. Став во главе работ по строительству Собора, он вернулся к разработке плана по типу греческого креста.

При папе Павле III (пontiфикат: 1534 1549) руководителем работ строительству был назначен Антонио да Сангалло Младший. Сохранился его деревянный макет Собора (736см x 602см, и 468см в высоту; он был отреставрирован в 1994 году, но не выставлялся для широкой публики). Как и предыдущие архитекторы, Сангалло занимал этот пост до своей смерти (1546).

Здесь уместно продолжить цитирование письма Микеланджело с того места, где мы остановились: Сангалло «благодаря тому закруглению, которое делает снаружи, прежде всего, лишает план Браманте всех источников света. И не только это. Он и сам по себе не предусматривает никакого источника света. У него между верхом и низом столько темных закоулков представляющих великие удобства для бесконечного количества бесчинств, как то: для укрывательства людей, преследуемых законом, для производства фальшивых монет, для оплодотворения монахинь и других бесчинств – что по вечерам, когда церковь нужно запирать, потребовалось бы двадцать пять человек для разыскивания спрятавшихся в ней злоумышленников, да и найти их можно было бы с трудом».

В 1546 Антонио да Сангалло Младший умер. Теперь всеми работами стал руководить Микеланджело. Он всячески отказывался от этого, говоря, что архитектура не его дело (вспомните, он и живопись считал не своим делом и неохотно поначалу согласился взяться за роспись потолка Сикстинской капеллы). Вазари посвящает этой истории яркий рассказ в биографии Микеланджело. В тот год Микеланджело было 72 года. Он возглавлял работами до самой своей смерти в 1564, то есть 18 лет. Микеланджело вновь возвращается к фигуре греческого креста.

Но на Микеланджело колебания в выборе основного плана Собора не закончились. Нужно было дождаться прихода Карло Мадерно, чтобы собор св. Петра приобрел свой окончательный архитектурный облик. В 1605 папа Павел V приказал разобрать все, что оставалось от древней базилики, снести недостроенный фасад и удлинить неф. Таким образом, в основе плана собора опять оказался латинский крест.

Теперьшний фасад и портик Собора - творение Карло Мадерно. 18 ноября 1626 года папа Урбан VIII освятил собор. Но вернемся к Микеланджело. Именно он спроектировал тот купол, который, в конце концов, увенчал Собор. Задуман купол был еще Браманте. Но к моменту его смерти закончены были только пилястры и соединяющие их арки.

Все восемнадцать лет работы Микеланджело были отданы строительству купола. В качестве модели Микеланджело остановился на куполе Флорентийского собора, сооруженном Брунеллески. При этом он укрепил колонны, считая, что они были слабы. По свидетельству Вазари, «он их частично расширил, пристроив сбоку две витые или винтовые лестницы с пологими ступеньками, по которым выючные животные доставляли материалы до самого верха, а также и люди могут подниматься по ним верхом на лошади до верхнего уровня». Это интересная деталь, хотя бы до некоторой степени проясняющая вопросы инженерного решения постройки этого уникального по своим масштабам здания.

Хотя Микеланджело и спроектировал купол, но увидеть собор завершенным ему не суждено было. Он успел возвести лишь барабан для купола. Круглый свод был закончен лишь в 1590. В венчающем купол так называемом глазе помещена надпись, прославляющая папу Сикста V, в последний год понтификата которого было завершено строительство собора св. Петра. Высота купола до верхушки креста 136,57 м, его внутренний диаметр – 42,56 м.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об основных признаках стиля Высокого Возрождения и его значении для развития итальянского и мирового искусства, ведущих художественных центрах.
2. Охарактеризуйте творчество ведущих мастеров Высокого Возрождения: Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, Джорджоне, Тициан Вечеллио.

Позднее Возрождение.

Общие сведения

Живопись Позднего Возрождения. Во второй половине XVI в. в общественной и культурной жизни Италии произошли значительные изменения. Усиление феодальной реакции и наступление церкви на проявление гуманизма во всех сферах жизни привело к тому, что в итальянском искусстве наметился кризис.

К этому времени лишь Венеция оставалась республикой, хотя и она уже не была сильной и мощной державой, как прежде. Но даже утратив свое бывшее политическое значение, Венеция осталась в Италии последним центром гуманистических идеалов.

В Венеции в эти годы работали такие замечательные живописцы, как Паоло Веронезе и Якопо Тинторетто.

Веронезе (Паоло Кальяри). Паоло Кальяри родился в 1528 г. в Вероне. Первым учителем его был Антонио Бадиале. Некоторое время после поступления в художественную мастерскую Бадиале Веронезе работает над созданием фресок и композиций, написанных маслом, предназначенных для украшения виллы Эмо. До наших дней дошли также фрагменты фресок для виллы Соранцо, выполненные Веронезе в 1540-е гг. Стиль художественно-изобразительной композиции «Время и Слава», аллегорические фигуры Умеренности и Справедливости во многом напоминают технику росписи Дж. Романо.

Ранний период становления творческого метода художника характеризуется влиянием мастеров Северной Италии, в большей степени художника и архитектора Микеле Санмикеле. Преподнесение юного Веронезе перед творчеством последнего найдет наибольшее выражение в его

более поздних произведениях. В композицию наряду с другими пейзажными элементами будут включены архитектурные постройки, по стилю напоминающие сооружения Сан-микеле.

В 1553 г. Веронезе покидает Верону и отправляется в Венецию, где и происходит становление и развитие его живописной манеры.

Уже в 1556 г. Веронезе завершает работу над художественным циклом «История Эсфири», ставшим лучшим среди его произведений. Фрески из этого цикла (самой известной из которых является «Триумф Мардохея») украсили потолок церкви Сан-Себастьяно.

Каждый из героев, созданных художником, хорошо виден зрителю. Фигуры отличает необычайная пластика и легкость движений.

Чтобы донести до зрителя смысл композиции, автор использует яркие и смелые цветовые сочетания. В целом картина создает ощущение радости и праздника. Основной мыслью композиции является прославление Венеции, которую олицетворяет необычайной красоты молодая женщина с желто-золотыми длинными волосами.

Тем же чувством официальной парадности проникнута и картина «Юнона, раздающая дары Венеции», созданная приблизительно в 1553 г. Изображенные здесь героини лишены возвышенности и монументальности, что было характерно для художественных образов этого периода. Они приземлены, обыденны, в них полностью отсутствует величие и какая-либо внутренняя сила и энергия.

Большой интерес среди более поздних работ Веронезе представляют фрески, выполненные приблизительно в 1565 г. для виллы Барбаро. Характер этих картин полностью соответствует стилю здания-дворца, окруженного чудесным садом с цветущими деревьями. Стены виллы украшают фрески на мифологические сюжеты, в канву которых гармонично вплетены сцены из быта. Так, в композицию «Олимп» включен образ прекрасного молодого человека, входящего в дом и низким поклоном приветствующего хозяев. Однако, внося в общее повествование бытовые реалии, художник тем самым не пытается решить какую-либо художественную задачу (как, например, раскрытие характера героя).

Особая выразительность создается в композиции благодаря иллюзионистическим художественным приемам, используемым живописцем. Такие приемы будут широко применять в своем творчестве мастера барокко. За счет подобных элементов (пейзаж, размещенный между колоннами, нарисованные двери, через которые в зал якобы входят героини) у зрителя создается впечатление визуального увеличения пространства помещения. В результате фреска оживает, становясь своеобразным театральным действием, несущим радость и счастье.

Программа для фресок Веронезе была составлена Даниэле Барбаро, который посредством живописи хотел выразить вечные понятия любви, добра, милосердия, быстротечности времени, истории развития цивилизации. Результат превзошел все ожидания заказчика. Сельская вила превратилась в памятник искусства, подлинный шедевр архитектуры и живописи.

Постепенно происходит изменение художественного метода Веронезе. В его композиции оказывается включенным большое количество фигур. Однако ощущения хаотичности не возникает. Происходит это благодаря мастерскому владению художником цветом и принципами композиционного построения. Богатая цветовая палитра и пластика образов отличает произведения Веронезе, отдаляя их от полотен мастеров Ренессанса (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело).

Среди произведений подобного характера большой интерес представляют «Принесение во храм» (конец 1550-х), «Помазание Давида елеем» (конец 1550-х), фреска «Св. Себастьян перед императором» (1558), «Бахус раскрывает людям секрет вина» (ок. 1561), «Мученичество св. Себастьяна» (ок. 1565), «Христос и сотник» (ок. 1565), «Александр Македонский и семья Дария» (ок. 1565-1570), «Пир в доме Левия» (1573). Все перечисленные выше композиции отмечены настроением праздника и полноты человеческой жизни.

Размеры картины «Пир в доме Левия» поистине колоссальны: 5,5 x 13 м. Первоначально картина была названа «Тайная вечеря». Однако инквизиция считала слишком свободной авторскую трактовку библейского сюжета, и потому художник вынужден был изменить название живописного произведения.

Что же так возмутило представителей трибунала инквизиции? Художник написал не только персонажей из Святого писания, но и фигуры простых людей: купцов, воинов, слуг, шутов и карликов. Со всей широтой, характерной для художественного метода Веронезе, здесь показан яркий праздник, пиршество. Среди безудержного веселья в центре композиции размещена группа апостолов и Христа, ведущих таинственную беседу.

В конце 60 — начале 70-х гг. 16 столетия Веронезе обращается к написанию станковых полотен, причем его работы отличаются очень большими размерами (например, размер картины «Брак в Кане» составил 10×6 м). Среди произведений, написанных художником в это время, наибольший интерес представляют композиции, созданные в период с 1571 по 1573 г. по заказу семьи Куччина. Это уже упоминавшийся «Брак в Кане», а также «Мадонна семейства Куччина», «Несение креста», «Поклонение волхвов».

Композиция «Мадонна семейства Куччина» предельно проста. В левой части картины расположены фигуры святых и Мадонны, которая держит на руках ребенка. Справа изображены члены семьи Куччина. Эту группу окружают фигуры, олицетворяющие веру, надежду, любовь. Последние показаны вовсе не небесными существами, а вполне реальными людьми. Здесь они — те же члены патриархального семейства.

Грандиозное пиршество запечатлел Веронезе на полотне «Брак в Кане». На фоне прекрасной архитектурной постройки помещены фигуры людей, среди которых центральное место отведено Иисусу Христу. В композицию включено около 130 фигур, среди которых легко можно узнать лица властителей государств (Сулейман I, Карл V) и художников (Тициан, Бассано, Тинторетто). Автор представил и самого себя в виде одного из музыкантов. Цветовая гамма картины отличается пышностью и разнообразием ярких, насыщенных красок, используемых художником. Розоватые и ярко-алые тона одежд пирующих гармонично сочетаются с голубовато-белыми колоннами, снежными облаками и бирюзовым небом. Веронезе, смешивая самые разные краски (красную, пепельную, прозрачно-голубую, белую, жемчужную, серебристую, зеленоватую, синюю), выступает здесь как талантливый мастер-колорист.

Композиция картины также совершенна. Несмотря на большое количество фигур и обилие второстепенных элементов (архитектурный ансамбль, пейзаж), все в картине оказывается подчиненным общему замыслу художника. Герои размещены на полотне в три ряда, расположенные один над другим. Так, бурно веселящихся людей в первом, нижнем, ярусе сменяет группа во главе с Иисусом. В свою очередь, над последней располагаются фигуры, находящиеся на лоджии. Сцену пиршества людей венчает купол неба с белоснежными воздушными облаками и одиноко парящими птицами. Герои как бы оказываются отгороженными от всего остального мира стенами архитектурных построек слева и справа и сверху — нежно-голубыми небесами. Та же тема пиршества составляет основу и других композиций, созданных в период с начала 1560 по 1570 г. («Пир в доме Фарисея», «Трапеза Григория Великого»). В портретных работах Веронезе уделяет основное внимание передаче внешнего сходства с оригиналом. Внутренний мир героя автора мало интересует. Именно поэтому образы, запечатленные на портретах, представлены несколько идеализированно.

Их позы и жесты театральны и манерны. Однако колористическое и композиционное мастерство живописца позволяет отнести подобные полотна к числу лучших произведений эпохи Ренессанса. Среди портретов мастера особое место занимают «Мужской портрет», «Белла Нани» (1550-е), «Граф де Порто с сыном Адриано» (1556), «Жёнский портрет» (ок. 1560).

Поздний этап развития творчества Веронезе отмечен противоречиями художественного метода живописца. По всей вероятности, это было связано с теми историческими событиями, которые происходили в то время в Италии: усиление общественной реакции, открытая борьба контрреформистов с мастерами, проповедующими гуманистические идеалы искусства Возрождения. Поэтому пессимистические настроения так часто появляются в поздних работах художника. Яркое подтверждение тому — такие его композиции, как «Оплакивание Христа» (между 1576-1582) и «Похищение Европы» (1580). Для передачи мрачного настроения мастер использует пастельные холодные краски, отличные от ярких тонов ранних полотен.

В 1570-е гг., несмотря на наметившийся кризис в творчестве, Веронезе продолжает работать над заказами на праздничные, парадные композиции. В результате случившегося в 1574 г. пожара большая часть шедевров живописи, украшавших стены Дворца дождей, погибла в огне. Веронезе были заказаны новые художественно-изобразительные композиции. Среди них алтарное произведение «Обручение св. Екатерины» (1575), аллегорическая композиция «Триумф Венеции» (1585). Образ Венеции здесь представлен по-прежнему монументальным и возвышенным. Однако такое изображение давно уже не соответствовало действительности.

Особенным драматизмом отличаются некоторые произведения художника, выполненные в этот же период: «Поклонение волхвов», «Голгофа» (ок. 1575-1579), «Распятие» (ок. 1576), «Агарь и Исаил» (1580). Однако драматизм не является сильной стороной таланта и характерной чертой творчества Веронезе. В композиции постепенно происходит смещение смыслового акцента

произведения с драматического конфликта на технику передачи цвета или с внутреннего мира героя на изображение праздничных сторон жизни и ее радостей.

В произведениях на мифологическую тему по-прежнему сильно декоративное, зрелищное начало. В этих работах также появляется возвышенность и идеализированность образов. Среди подобных произведений особенно выразительны «Венера и Адонис» (ок. 1576-1584), «Венера и Марс» (ок. 1576-1584), «Аллегии Любви» (вторая половина 1570-х). На драматическом конфликте героев построены такие полотна Веронезе, как «Лукреция» (ок. 1580-1585), «Чудо св. Пантелеймона» (1587).

Скончался Паоло Веронезе 19 апреля 1588 г. Его похоронили в Венеции в церкви Сан-Себастьяно. В творчестве Веронезе отразились лучшие черты искусства Ренессанса: гуманизм, жизнелюбие, богатство красок.

Тинторетто (Якопо Робусти).

29 сентября 1518 г. в Венеции в семье красильщика шелка Робусти родился мальчик. Назвали его Якопо. Быт семьи Робусти отличался скромностью. Это наложило своеобразный отпечаток на характер Тинторетто (тинторетто — «красильщик»). По свидетельству современников, его отличала душевная доброта, благорасположение к людям, бескорыстие, пренебрежительное отношение к удовольствиям жизни. Выполняя заказы, Тинторетто брал с заказчика ровно столько, сколько хватило бы на покупку кистей и красок.

Все творчество Тинторетто пронизано идеями Возрождения. С юных лет его окружали выдающиеся личности этого периода: Даниэле Барбаро, братья Веньер, Царлино. Произведения живописца, бывшего к тому же прекрасным музыкантом, во многом напоминают музыку Царлино: та же динамичность, сила чувств, разноплановость в трактовке образа.

Художественно-изобразительному мастерству Тинторетто учился у Бонифацио Веронезе. Однако метод и стиль живописца сложился под влиянием таких мастеров Возрождения, как Микеланджело и Тициан.

Все творчество Тинторетто принято условно делить на три этапа: ранний — последняя половина 1540 — начало 1550-х гг. (отмечен следованием традициям Ренессанса); зрелый — с 1550 по 1570-е гг. (в это время Тинторетто — представитель искусства эпохи Позднего Возрождения); поздний — с конца 1570-х гг.

Среди ранних работ Тинторетто особенный интерес представляет полотно «Тайная вечеря», датированное 1547 г. Уже здесь художник обнаруживает себя как мастер, искусно владеющий цветом, тоновыми переходами и умением точно и тонко передать пластику движений человеческого тела. Это произведение явилось основополагающим для дальнейшего развития творчества живописца.

Другим значительным полотном, завершившим первый этап становления творчества Тинторетто, стала картина с библейским сюжетом, получившая название «Чудо св. Марка» (1548). Произведение повествует о том, как юноша-христианин был спасен от язычников святым Марком, слетевшим с небес. Картина в целом характеризуется завершенностью и целостностью композиционного построения. Подобное впечатление создается благодаря особой расстановке фигур: взгляды и движения всех героев направлены в центр, туда, где лежит раненый юноша. Особенно интересна фигура молодой женщины с ребенком на руках, помещенная в левой части композиции. Она как бы продолжает высокую героическую тему в творчестве Тициана, наметившуюся еще в 1520-1530-е гг. (полотно «Введение Марии во храм»).

Одной из центральных фигур композиции является образ святого Марка, парящего в небесах. Включая в художественное повествование эту фигуру, мастер как бы визуально раздвигает рамки картины, делая ее более объемной и выразительной. Кроме того, фигура Марка создает динамику в картине, внося оживление в кажущуюся застывшей группу людей.

Тот же элемент используется мастером и в более ранней работе, в «Процессии св. Урсулы», где в размеренное шествие людей стремительно вторгается летящий ангел. Создается ощущение, что ангел появляется откуда-то извне, как будто бы он влетает в картину из реального мира.

Интересна и трактовка Тинторетто мифологических сюжетов. Так, на полотне «Венера и Вулкан», созданном в период с 1545 по 1547 г., запечатлены образы прекрасной Венеры, спящего в колыбели Амура и Вулкана, сладострастно взирающего на молодую богиню.

С 1550-х гг. начинается качественно новый этап развития творчества Тинторетто. Характерной для этого периода работой художника является полотно «Введение Марии во храм», созданное приблизительно в 1555 г. Композиция существенно отличается от разделенной на несколько частей одноименной картины Тициана.

У Тинторетто изображена длинная широкая лестница, ступени которой ведут к дверям храма, где Марию ожидает первосвященник со служками. Слева и справа размещены художником отдельные фигуры людей.

Хрупкая, маленькая Мария кажется еще меньше рядом с почти колоссальной фигурой молодой женщины на фоне огромной лестницы. Построенная на таком контрасте композиция необычайно выразительна и создана для того, чтобы передать всю значительность происходящего события, показать жизнь в движении, космические размеры мирового пространства.

Другим произведением, раскрывающим характер живописи Тинторетто на зрелом этапе его творчества, стала картина под названием «Похищение тела св. Марка», создание которой относится к периоду с 1562 по 1566 г. Одним из ведущих героев здесь, наряду с венецианцами, является пейзаж. Причем именно ему принадлежит главная роль в раскрытии темы повествования и замысла художника. Во время похищения венецианцами мощей святого начинается ураган: надвигаются черные мрачные тучи, сверкает молния. Кажется, сама природа содействует, помогает людям. Такое участие сил природы в делах человека, показанное в произведении, вносит в композицию необычайную экспрессию, придавая ей драматический характер.

Необычна и художественная интерпретация живописцем библейского сюжета последней трапезы Христа с апостолами, представленная в композиции «Тайная вечеря». У Тинторетто известный сюжет оказывается лишенным того религиозного величия, которое характерно для одноименной работы Леонардо да Винчи. Образы, созданные Тинторетто, помещены в обстановку обыкновенного трактира с квадратным столом, соломенными стульями, деревянными табуретками, черной лестницей, ведущей на верхний этаж. Мрачная атмосфера харчевни передана здесь предельно реалистично.

Такой способ художественного выражения во многом напоминает манеру мастеров Кватроченто. Однако Тинторетто отличает от них уверенность, что главным для живописца является не детальное изображение интерьера, а, возможно, более реалистичная передача самой обстановки, атмосферы, окружающей героев.

В композиции «Тайная вечеря» наиболее полно отразилось миропонимание художника. Он, пожалуй, как никто из живописцев-предшественников понимал, что мир разносторонен, в жизни не может быть четкого и ясного деления на добро и зло, черное и белое. И потому задачей искусства является прежде всего показать эту разносторонность и часто противоречивость жизни. Пытаясь раскрыть суть какого-либо события, Тинторетто помещает последнее в поток жизни. В результате смысл картины становится высветленным, заостренным и более ясным.

Этот прием и использует мастер в «Тайной вечере». Иисус произносит вещие слова, что один из апостолов предаст его, именно в тот момент, когда участники трапезы увлечены самыми разнообразными занятиями: кто-то тянется за бутылкой вина, стоящей на полу, кто-то занят едой, кто-то вообще отрешен от всего происходящего. Однако все они в оцепенении застыли, когда услышали слова Христа. Те, кто не был чем-то занят, успели выразить свои чувства: один прижимает руки к сердцу, другой с удивлением откидывается назад, третий возмущенно взмахивает руками. Несмотря на многообразие фигур, все они объединены одним чувством: возмущения и негодования.

Композиционное построение «Тайной вечери» решается автором необыкновенно удачно: картина не только показывает разных, непохожих друг на друга людей в обиходной жизни, но и объединяет их в одно целое общим чувством.

Со второй половины XVI столетия Тинторетто, пытаясь уйти от конфликтов действительности, обращается к прекрасной поэтической сказке, сюжетам, далеким от мрачной жизненной реальности.

Ярким примером тому служит картина, названная «Спасение Арсенои». Время ее создания относится к 50-м гг. XVI в. В основе художественного повествования лежит достаточно известный в то время сюжет, взятый из французской повести XIII в. Два молодых человека, юноша и рыцарь, закованный в латы, в маленькой лодке подплывают к замку, словно выросшему из моря. Здесь их ожидают прекрасные девушки. На первый взгляд композиция кажется легкой и воздушной и во многом напоминает сюжет сказочной поэмы. Однако при внимательном рассмотрении проявляется более глубокий смысл картины. Блеск металлических лат рыцаря, контрастирующий с нежными оттенками тела красавицы, морские волны как символ неустойчивости и ненадежности, легкая лодка — все эти элементы призваны передать в драматический конфликт человека с окружающей его действительностью.

Однако наибольший интерес из произведений поэтического цикла Тинторетто представляет полотно «Сусанна и старцы» (ок. 1560), написанное на известный библейский сюжет. Центральное

место в композиции отведено образу прекрасной Сусанны, выходящей из купальни. Холодный и светлый колорит картины (прозрачно-голубые тени, нежно-розовое тело героини, зеленоватые шпалеры, сине-зеленые воды ручья, виднеющегося вдали) создает ощущение легкого теплого ветерка и прохлады.

В 1570 г. Тинторетто заканчивает работу над созданием картины «Происхождение Млечного Пути». Работа необычайно динамична и выразительна. Она основана на известном мифологическом сюжете, рассказывающем о том, как Юпитер, пожелавший наградить бессмертием своего сына, рожденного от обыкновенной земной женщины, велел приложить его к груди Юноны. Брызги молока испуганной Юноны и образовали великий Млечный Путь.

Движение создается за счет передачи художником пластики фигур: стремительно врывающейся служанки и медленно откидывающейся назад Юноны. Умелое владение мастером цветовыми переходами и использование сочетаний светлых и темных оттенков позволило живописцу создать картину, необычную по характеру: нежную, легкую и воздушную. Вместе с тем образы не вызывают ощущения сверхъестественного и неземного. Боги здесь — те же люди с присущими им человеческими чувствами и эмоциями.

Анализируя подобные работы Тинторетто, нельзя, пожалуй, говорить о том, что они являются основными в творчестве мастера. Наряду с т. н. поэтическими произведениями художник создавал и полотна, главной темой которых были люди. Конфликт человека с окружающей его средой наиболее полно был выражен в картине «Распятие», созданной в 1565 г. для скуолы ди Сан-Рокко. Полотно разместили на одной из стен помещения, между двумя окнами. Свет, льющийся из окон, визуально раздвигает пространство композиции, делая последнюю более обозримой. Благодаря такому расположению картины цвета также приобретают несколько иное, в сравнении с первоначальным, звучание. В зависимости от того, под каким углом световые лучи падают на полотно, краски либо затухают, либо высвечиваются и становятся необычайно яркими, что отражается на восприятии характера произведения, которое приобретает острый драматический, более оптимистический оттенок.

Героями композиции являются не только Иисус и двое разбойников, распятые на крестах. Не менее значимыми для раскрытия замысла художника оказываются фигуры последователей Христа, припавших к его стопам, а также группы людей, собравшихся для того, чтобы просто поглазеть на казненных.

Окруженный разноцветными сполохами Иисус представлен здесь мастером-живописцем прекрасным мучеником, погибшим во имя человечества. Однако его фигура не олицетворяет Божественное существо, сошедшее на землю с небес. Это — человек, необыкновенно сильный духом и телом.

Изображая большое количество героев, каждый из которых выражает свои собственные чувства и эмоции, Тинторетто таким образом стремится показать все многообразие мира. Для художника важно не только точно передать пластику человеческого тела, но и отразить внутренний мир разных по характеру людей. Так, контрастной по отношению к образу Христа является фигура сурового начальника, поставленного следить за ходом казни. Его лицо выражает самодовольство и удовлетворение всем происходящим.

Все образы, выписанные художником, отличаются жизненной правдивостью и реальностью: распятый Иисус, обессиленная от горя Мария, чванливый начальник, опечаленный старец Иоанн, восхищающийся подвигом своего учителя.

Своеобразным дополнением к данной композиции являются два панно, размещенные тут же, в скуола ди Сан-Рокко, на противоположных стенах комнаты. Данные работы мастера известны под названиями «Христос перед Пилатом» и «Несение креста». Все три работы, объединенные общей темой и общими образами, образуют цикл-трилогию с религиозно-христианским сюжетом.

На зрелом и позднем этапах развития творчества Тинторетто все чаще обращается к созданию монументальных произведений. Среди них особый интерес представляют полотна и фрески верхнего (выполнялись в период с 1576 по 1581 г.) и нижнего (работа велась с 1583 по 1587 г.) залов скуолы ди Сан-Рокко: «Тайная вечеря», «Мария Египетская в пустыне», «Искушение Христа», «Иссечение Моисеем воды из камня», «Поклонение пастухов».

В «Поклонении пастухов» особенно ясно видна народная жанровая линия, часто используемая Тинторетто. Вполне реально и естественно передана здесь более чем скромная обстановка хлева, в котором расположилась Мария с младенцем. Значительность происшедшего события раскрывают выразительные лица пастухов, поклоняющихся посланнику Божьему.

Смысловой и экспрессивный акценты расставлены также при помощи особого сочетания света и теней в картине.

Изображение народных масс становится ведущей темой творчества Тинторетто на позднем этапе развития. Среди подобных произведений особое место в искусстве занимает полотно «Битва при Заре», датированное приблизительно 1585 г. Основное внимание автора как и в «Распятии», направлено на изображение большого скопления людей. Однако мастер не ставит своей задачей показать первенство какой-либо одной группы или доминирование одних над другими. Более всего художника занимают вопросы передачи динамики сражения и движения персонажей. Именно поэтому живописец показывает зрителю то группу лучников, то пушкарей, то пехотинцев. Особый драматизм, динамика и ритм происходящего переданы мастером через включение в картину элементов, являющихся неотъемлемой частью батальных сцен: ярко-красных, огненных вспышек, вздымающихся к небу столбов дыма, стремительно летящих стрел и пушечных ядер.

Тинторетто выступает здесь как непревзойденный мастер цвета, благодаря чему общая композиция приобретает необычайную выразительность и динамичность. Создается впечатление, что через какое-то мгновение мы услышим звуки падающих и разрывающихся ядер, крики воинов, почувствуем запах дыма...

К 1580-м гг. относится написание Тинторетто полотна под названием «Рай». Это произведение является ярким примером величественности и монументальности образов, которые характеризуют поздний этап творчества художника. Общеизвестным среди искусствоведов считается мнение о том, что картина «Рай» и «Битва при Заре» являются символами, воплощающими падение могущества патрицианской Венеции. Однако такая трактовка смысла произведений великого мастера выглядит узкой и раскрывает художественную задачу автора только с одной стороны. Более обширный анализ работ живописца позволяет говорить и о другой теме, звучащей в композициях подобного характера. Тогда авторский замысел можно обозначить как попытку отразить разнообразие мира и полноту человеческих характеров и чувств.

Среди последних работ мастера особенно выделяются две: «Сбор манны» и «Тайная вечеря» (созданная для церкви Сан-Джорджо Маджоре). Оба полотна написаны в 1594 г.

В «Тайной вечере» за счет использования художником особых светотеневых и тоновых переходов создается необычное ощущение чуда, которое вот-вот произойдет. Внимание зрителя приковывают к себе фигуры апостолов, верных учителю и религиозной идее. Эффект сказочности и фантастичности усиливается введением в композицию образов ангелов, будто бы появившихся из дыма, образуемого чающимися ночниками.

Необыкновенную выразительность картина приобретает благодаря умелому сочетанию элементов сказочных (парящие ангелы) и обыденных (простая обстановка харчевни). Передача особой атмосферы, царящей в закуской, помогает зрителю понять главную мысль живописца, старавшегося изобразить духовное единение людей, их волнение и всю гамму чувств, возникших после слов Христа о возможном предательстве его одним из учеников.

Полотно «Сбор манны» является своеобразным гимном, воспевающим благородный труд. Серебристо-зеленоватыми красками написан пейзаж. В тех же тонах показаны и одежды людей: пряжи, сидящей у прядильного станка, кузнеца, крестьянина, прачки, стирающей белье. Несколько в стороне от них размещены фигуры женщин, собирающих манные крупы. Манна не падает людям с неба. Хлеб добывается тяжелым трудом. Эти сентенции и становятся, пожалуй, главными в интерпретации художественного замысла живописца.

Столь же интересны и разнообразны по характеру и портретные работы Тинторетто. Самой ранней из них является «Портрет венецианки», созданный в конце 1540 — начале 1550-х гг. На полотне мастером запечатлен образ красивой молодой женщины, утонченной и грациозной. Необычайная женственность, загадочность, мечтательность и благородство женщины подчеркиваются тонкими линиями и насыщенными красками.

Созданные значительно позднее портреты лишены той легкости, которая характерна для «Портрета венецианки». Так, на «Портрете Себастьяно Веньер» и «Портрете старика» представлены внутренне глубокие образы. Живописец изобразил людей, на лицах которых лежит печать тревог и мрачных мыслей.

Особый интерес представляет автопортрет Тинторетто, написанный в 1588 г. На темном фоне пространства зритель видит фигуру изможденного жизненными невзгодами старца. Образ его лишен внешней красоты. Однако, взглядевшись пристальнее в лицо героя картины, мы понимаем, что перед нами — внутренне прекрасный и духовно сильный человек. Взгляд персонажа не обращен

непосредственно к зрителю, герой не ведет беседу с ним. Скорее здесь запечатлен разговор старца с самим собой и со своим прошлым.

Посредством использования особой техники перехода одного тона в другой в композиции создается динамизм, отражающий внутреннее смятение героя и направление его мыслей. И вот уже перед нами не статичная фигура, а живой человек, терзаемый сомнениями и раздираемый противоречиями.

Среди других портретных работ Тинторетто — замечательные картины «Лоренцо Соранцо» (1553), «Человек с золотой цепью» (ок. 1555), «Дама в трауре» (1555-1556), «Портрет воина в золоченых доспехах» (ок. 1555-1560). Особое место в творчестве художника занимают портреты с образами старцев, взгляд которых отражает душевную энергию. Это такие работы, как портрет Якопо Соранцо (ок. 1550-1551), полотна «Винченцо Дзено» (ок. 1560), «Альвизе Корнаро» (ок. 1564), «Старик с седой бородой» (ок. 1568).

Тинторетто скончался 31 мая 1594 г. и был похоронен в Венеции. Творчество этого замечательного представителя венецианской художественно-изобразительной ренессансной школы складывалось и во многом было определено кризисом и противоречиями Позднего Возрождения, связанными с проблемой развития художественного метода в изображении действительности. Искусство знаменитого мастера является ярким примером выражения самобытности и творческой индивидуальности художника. Произведения Тинторетто оказали огромное влияние на становление и развитие художественного почерка испанского художника Эль Греко, работавшего в конце XVI — начале XVII в.

Контрольные вопросы:

1. Назовите, какой итальянский город в период позднего Возрождения стал культурной столицей.
2. Назовите, какие два выдающихся живописца работали в период позднего Возрождения?
3. Охарактеризуйте живопись Паоло Веронезе.
4. Как переводится с итальянского фамилия «Тинторетто»?
5. Назовите известные Вам живописные произведения Тинторетто.

Маньеризм.

Общие сведения

Если говорить о творениях известных художников второй половины XVI века, то им ещё присущ ренессанский фундамент, но уже с некоторыми изменениями. Канули в лето представления о гармонии мира, правде и всеисильности разума. Судьба человека уже не рисовалась столь беззаветной, хотя отголоски темы героической личности, которая готова сражаться со злом и ощущение реальности всё же до сих пор присутствуют. Основы искусства XVII столетия были заложены в творческих поисках этих мастеров, благодаря которым были созданы новые выразительные средства. К данному течению относятся немногие художники, но зато именитые мастера старшего поколения, пойманные кризисом на кульминации их творчества, такие как Тициан и Микеланджело. В Венеции, которая занимала неповторимое положение в художественной культуре Италии XVI века, это направленность присуща и для художников младшего поколения — Тинторетто, Бассано, Веронезе.

Классические традиции и антиклассические тенденции в итальянском искусстве позднего Возрождения. Маньеризм, его идейные основы и художественные особенности.

Мировоззренческие противоречия и общее ощущение кризиса вылились во Флоренции в «нервное» искусство надуманных цветов и изломанных линий — маньеризм. В Парму, где работал Корреджо, маньеризм добрался только после смерти художника в 1534 году. У художественных традиций Венеции была собственная логика развития; до конца 1570-х гг. там работали Тициан и Палладио, чьё творчество имело мало общего с кризисными явлениями в искусстве Флоренции и Рима.

Архитектура - Микеланджело Буонарроти, Джорджо Вазари, Бартоломео Амманати, Джакомо Бароцци да Виньола, Джулио Романо, Микеле Санмикеле, Галеаццо Алеси, Рокко да Лурага, Якопо Сансовино, Андреа Палладио

Скульптура - Микеланджело Буонарроти, Якопо Сансовино, Джованни Анджело Монторсоли, Баччо Бандинелли, Бенвенуто Челлини, Бартоломео Амманати, Джованни да Болонья.

Протобарочные тенденции в архитектуре и скульптуре.

Венецианская живопись второй половины 16в. - Якопо Тинторетто, Паоло Веронезе.

Черты кризиса художественных идеалов Возрождения особенно отчетливо проявились в маньеризме, складывающемся на излете эпохи Ренессанса (от *maniera* — прием, или, вернее, *manierismo* — вычурность, манерничанье), — явная подражательность, как бы вторичность стиля при всей виртуозности техники и изысканности форм, эстетизация образа, гиперболизация отдельных деталей, иногда даже выраженная в названии произведения, как например, в «Мадонне с длинной шеей» Пармиджанино, преувеличенность чувств, нарушение гармонии пропорций, равновесия форм — дисгармония, деформация, что само по себе чуждо природе искусства итальянского Возрождения.

Маньеризм принято делить на ранний и зрелый. Ранний маньеризм — с центром во Флоренции. Это творчество таких мастеров, как Я. Понтормо, Д. Россо, А. де Вольтерра, Дж. Романо. Росписи последнего в палаццо дель Тэ в Мантуе полны неожиданных, почти устрашающих эффектов, композиция перегружена, равновесие нарушено, движения преувеличены и судорожны, — но все театрально-поверхностно, холодно-патетично и не трогает сердце (см. фреску «Гибель гигантов», например).

Зрелый маньеризм более изыщен, утончен и аристократичен. Центры его — Парма и Болонья (Приматиччо, с 1531 г. был главой школы Фонтелло во Франции), Рим и Флоренция (Бронзино, ученик Понтормо; Д. Вазари; скульптор и ювелир Б. Челлини), а также Парма (уже упоминавшийся Пармиджанино, его мадонны всегда изображены с удлинёнными телами и маленькими головками, с хрупкими, тонкими пальцами, с манерными, вычурными движениями, всегда холодны по колориту и холодны же по образу).

Маньеризм же ограничился Италией, он распространился в Испанию, Германию, Нидерланды, Францию, оказав влияние на их живопись и особенно на прикладное искусство, в котором безудержная фантазия маньеристов нашла благоприятную почву и широкое поле деятельности.

Живопись и графика маньеризма — Якопо Каруччи да Понтормо, Россо Фьорентино, Джулио Романо, Франческо Пармиджанино, Уго да Карпи, Аньоло Бронзино, Франческо Сальвиати, Джордже Вазари, Федерико и Таддео Цуккарини, Пеллегрини Тибальди, Никколо делла Аббате, Лелио Орси, Федерико Бароччи.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о строительстве собора св. Петра в Риме в XV—XVI вв.
2. Охарактеризуйте изменения в мировидении художников маньеризма?
3. Какой вклад в мировую художественную культуру внесло искусство маньеризма?
4. Обозначьте основные пластические качества архитектуры, выдвинутые Палладио?
5. Каково значение творчества Тициана для дальнейшего развития европейской живописи?

Искусство северного Возрождения. Нидерландское Возрождение. Немецкое Возрождение. Французское Возрождение.

Общие сведения

Нидерландское Возрождение. Нидерландское Возрождение в живописи начинается с «Гентского алтаря» братьев Губерта (умер в 1426 г.) и Яна (около 1390—1441) ван Эйков, законченного Яном ван Эйком в 1432 г. Гентский алтарь (Гент, церковь св. Бавона) представляет собой двухъярусный складень, на 12 досках которого (в раскрытом виде) представлено 12 сцен. Вверху изображен Христос на троне с предстоящими Марией и Иоанном, поющими и музицирующими ангелами и Адамом и Евой; внизу на пяти досках — сцена «Поклонения агнцу». В настроении поющих ангелов много истинного религиозного чувства, одухотворенности, душевного напряжения. Ван Эйки усовершенствовали масляную технику: масло давало возможность более разносторонне передать блеск, глубину, богатство предметного мира, привлекающего внимание нидерландских художников, его красочную звучность.

Из многочисленных мадонн Яна ван Эйка наиболее известна «Мадонна канцлера Роллена» (около 1435), названная так потому, что перед мадонной изображен поклоняющийся ей донатор — канцлер Роллен. За большим трехарочным проемом окна на заднем фоне ван Эйк написал тонкий городской пейзаж с рекой, мостом, уходящими вдаль холмами. С необычайной тщательностью и любовью передан узор одежд, сложный рисунок пола и витражей. На этом фоне отчетливо читаются спокойные фигуры мадонны с младенцем и коленопреклоненного канцлера. В «Мадонне каноника ван дер Пале» (1436) все приобретает большую массивность. Формы укрупняются, утяжеляются, усиливается статичность. Взор каноника, которого представляет Марии св. Георгий, суров, даже угрюм. Знаменательно, что нидерландский художник вводит такую бытовую деталь, как снятые очки

в руке донатора, заложенный пальцем молитвенник. Но эти земные черты еще более подчеркивают его состояние самоуглубленности, внутренней непоколебимости, душевной твердости. Звучные пятна красного, синего, белого в облачениях также не столько выражают реальные цветовые соотношения, сколько передают духовную атмосферу сцены.

Ян ван Эйк много и успешно занимался портретом, всегда оставаясь достоверно точным, создавая глубоко индивидуальный образ, но не теряя за деталями общую характеристику человека как части мироздания («Человек с гвоздикой»; «Человек в тюрбане», 1433; портрет жены художника Маргариты ван Эйк, 1439). Вместо активного действия, характерного для портретов итальянского Возрождения, ван Эйк выдвигает созерцательность как качество, определяющее место человека в мире, помогающее постичь красоту его бесконечного многообразия. В двойном портрете супругов Арнольфини (1434)—Джованни Арнольфини, купца из Лукки, представителя интересов дома Медичи в Брюгге, и его жены — предметы комнаты, на фоне которой изображены модели, по средневековой традиции наделены символическим смыслом (яблоки у окна на ларе, горящая в люстре свеча, собачка у ног — символ супружеской верности). Но помещая молодых супругов в обстановку их дома, художник получает возможность передать красоту предметного мира. Он с восхищением изображает выпуклое зеркало в деревянной раме, бронзовую люстру, красный полог похожей на дом кровати, лохматую шерсть собачонки, коричневые и зеленые, объединенные в тонкой живописной гармонии, громоздкие по моде того времени одежды стоящих перед зрителем моделей.

Искусство братьев ван Эйков, занимавших исключительное место в современной им художественной культуре, имело огромное значение для дальнейшего развития нидерландского Возрождения. В 40-е годы XV в. в нидерландском искусстве постепенно исчезает пантеистическая многокрасочность и гармоническая ясность, свойственная ван Эйку. Но человеческая душа раскрывается глубже во всех ее тайнах. Многому в решении подобных проблем нидерландское искусство обязано Рогиру ван дер Вейдену (1400?—1464). В конце 40-х годов Рогир ван дер Вейден совершил поездку в Италию. Ученый и философ Николай Кузанский называл его величайшим художником, его работы высоко ценил Дюрер. «Снятие с креста» — типичное произведение Вейдена. Композиция построена по диагонали. Рисунок жесткий, фигуры представлены в резких ракурсах. Одежды то бессильно повисают, то закручены вихрем. Лица искажены горем. На всем лежит печать холодного аналитического наблюдения, почти безжалостной констатации. Такая же беспощадность, доходящая иногда до гротесковой заостренности, характерна для портретов Рогира ван дер Вейдена. Их отличает от портретов ван Эйка вневременность, выключение из среды. Экспрессивность, спиритуализм Вейдена, иногда сохранение золотых фонов в его алтарных образах позволяет некоторым исследователям говорить о нем как о мастере позднего средневековья. Но это неверно, ибо постижение им духовной сути человека было следующим шагом после искусства ван Эйков.

На вторую половину XV в. приходится творчество мастера исключительного дарования Гуго ван дер Гуса (около 1435—1482), жизнь которого в основном прошла в Генте. Центральной сценой его грандиозного по размерам и монументального по образам алтаря Портинари (по имени заказчиков) является сцена поклонения младенцу. Художник передает душевное потрясение пастухов и ангелов, выражение лиц которых говорит о том, что они как бы предугадывают истинный смысл события. Скорбным и нежным обликом Марии, почти физически ощущаемой пустотой пространства вокруг фигуры младенца и склонившейся к нему матери еще более подчеркнуто настроение необычности происходящего. На боковых створках представлены заказчики с их патронами-святыми: слева — мужская половина, написанная более плотно, статично, охарактеризованная более прямолинейно; справа — женская, изображенная на фоне обнаженных, прозрачных деревьев, в атмосфере, как бы насыщенной воздухом. Живопись Гуго ван дер Гуса оказала определенное влияние на флорентийское Кватроченто. Поздние работы Гуса все более приобретают черты дисгармонии смятения, душевного надлома, трагизма, разобщенности с миром, являясь отражением болезненного состояния самого художника («Смерть Марии»).

С городом Брюгге неразрывно связано творчество Ганса Мемлинга (1433—1494), прославившего себя лирическими образами мадонн. Мемлинг был учеником Рогира ван дер Вейдена, но в его творчестве совершенно отсутствуют жесткость письма учителя и беспощадность его характеристик. Композиции Мемлинга ясны и размеренны, образы поэтичны и мягки. Возвышенное уживается с повседневным. Одна из наиболее характерных работ Мемлинга — ковчежец св. Урсулы (около 1489 г.), в живописных образах которого как раз и уживаются созерцательность ван-эйковского толка с интересом к жизненно-естественному, что свидетельствует об усилении бюргерских тенденций в нидерландском искусстве.

Общественная жизнь Нидерландов второй половины XV — начала XVI в. была полна острых социальных противоречий и конфликтов. В этих условиях родилось сложное искусство Иеронима Босха (1450—1516), создателя мрачных мистических видений, в которых он обращается и к средневековому аллегоризму, и к живой конкретной действительности. Демонология уживается у Босха со здоровым народным юмором, тонкое чувство природы — с холодным анализом человеческих пороков и с беспощадной гротескностью в изображении людей («Корабль дураков»). В алтарном образе он может дать толкование нидерландской пословице, сравнивающей мир со стогом сена, из которого каждый урывает, сколько может схватить. В одном из самых грандиозных произведений — «Сад наслаждений» — Босх создает изобразительный образ греховной жизни людей. Фантазия Босха творит существа из соединения разных животных форм или живых форм и предметов неорганического мира, и при всем этом сохраняется острое чувство реальности, пронизанное трагическим мироощущением художника, предчувствием каких-то вселенских катастроф. В произведениях позднего Босха («Св. Антоний») усиливается тема одиночества. Творчеством Босха кончается первый этап великого искусства Нидерландов — XV век, «пора исканий, прозрений, разочарований и блестящих находок». Рубеж между XV и XVI столетиями в искусстве Нидерландов значительно более заметен, чем, скажем, между Кватроченто и Высоким Возрождением в Италии, явившимся органичным, логическим следствием искусства предыдущей поры. Искусство Нидерландов XVI в. все более отказывается от использования средневековых традиций, на которые в большой степени опирались художники прошедшего столетия.

Вершиной нидерландского Ренессанса было, несомненно, творчество Питера Брейгеля Старшего, прозванного Мужиком (1525/30—1569). Он учился в Антверпене, который в XVI в. стал не только торговым и экономическим, но и культурным центром Нидерландов, затмив Брюгге. Брейгель ездил в Италию, был близок с самыми передовыми кругами нидерландской интеллигенции. В раннем творчестве Брейгеля заметно влияние Босха («Кухня тощих», «Кухня тучных» — в их едкой иронии, острой наблюдательности и недвусмысленности приговора). С именем Брейгеля связывается окончательное сложение пейзажа в нидерландской живописи как самостоятельного жанра. Его эволюция художника-пейзажиста (как в живописи, так и в графике) прослеживается от пейзажа-панорамы, фиксирующего мелкие подробности в стремлении показать бесконечность и грандиозность мира, к пейзажу более обобщенному, лаконичному, философскому по осмыслению. Особую славу у потомков заслужил «Зимний пейзаж» из цикла «Времена года» (другое название — «Охотники на снегу», 1565): тонким проникновением в природу, лиризмом и щемящей грустью веет от этих темно-коричневых силуэтов деревьев, фигур охотников и собак на фоне белых снегов и уходящих вдаль холмов, крохотных фигурок людей на льду и от летящей птицы, кажущейся злобшей в этой напряженной, почти осязимо звенящей тишине.

В жанровой живописи Брейгель проходит ту же эволюцию, что и в пейзажной. В «Битве Карнавала и Поста» (1559) необъятность мира он выражает через множественность людей: площадь заполнена ряжеными, гуляками, нищими, торговками. Его более поздние произведения — деревенские праздники, ярмарки, танцы — построены на строжайшем отборе главного, целны по красочному пятну. Эти декоративные, жизнерадостные, по-народному полнокровные, заразительно-веселые композиции свидетельствуют о рождении бытового крестьянского жанра («Крестьянский танец», 1565).

В начале 60-х годов Брейгель создает ряд трагических произведений, превосходящих по силе выразительности все фантазмагии Босха. Аллегорическим языком выражал Брейгель трагизм современной жизни всей страны, в которой бесчинства испанских угнетателей достигли наивысшей точки. Он обращался к религиозным сюжетам, раскрывая в них злободневные события. Так, «Вифлеемское избиение младенцев» (1566) — это картина резни, устроенной испанцами в нидерландской деревне. Солдаты даже изображены в испанской одежде. Религиозный сюжет приобретает двойное значение и становится еще трагичнее. Одним из последних произведений Брейгеля была картина «Слепые» (1568). Пять обреченных судьбой страшных калек, не понимая, что с ними происходит, летят в овраг вслед за оступившимся вожаком. Только один из них обращен к зрителю лицом: на нас смотрят пустые глазницы, страшный оскал рта. Эти людские маски кажутся еще страшнее на фоне спокойного, безмятежного пейзажа с церковью, безлюдными холмами и зелеными деревьями. «Слепые», несомненно, имеют символическое значение. Природа вечна, как вечен мир, а путь слепых — это жизненный путь всех людей. Серо-стальной тон живописи с сиреневыми оттенками усиливает состояние безысходности. Это одно из тех произведений, в котором художник выразил и собственное трагическое мироощущение, и дух своего времени. Брейгель умер рано. Но он сумел сконцентрировать в своем искусстве достижения нидерландской

живописи предшествующей поры. В последних десятилетиях XVI в. в ней не было уже ни одного художника, хоть сколько-нибудь равного этому мастеру. Героическая борьба нидерландцев за свою независимость, начавшаяся еще при жизни Брейгеля, завершилась только в следующем столетии, когда Нидерланды разделились на две части, а нидерландское искусство — соответственно на две школы: фламандскую и голландскую.

Опыт ренессансной Италии и художественные традиции Севера. Реформация и ее воздействие на искусство. Проблема "интернационального маньеризма". Периодизация искусства Северного Возрождения.

Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Хуго ван дер Гус, Ганс Мемлинг, Иероним Босх, Квентин Массейс, Ян Госсарт, Лука Лейденский, Питер Брейгель Старший.

Контрольные вопросы:

1. Какие истоки легли в основу искусства нидерландского Возрождения?
2. Как мировидение нидерландских мастеров отразилось в изображении природы?
3. Как в творчестве Босха отразилась тема морали и этики?

Немецкое Возрождение. Возрождение в Германии: это Конрад Виц, Михаэль Пахер, затем Мартин Шонгауэр. В их алтарных образах появляются повествовательные элементы, стремление раскрыть человеческие чувства на религиозном сюжете (алтарь св. Вольфганга М. Пахера в церкви св. Вольфганга в одноименном городке, 1481). Но понимание пространства, введение золотых фонов, дробность рисунка, беспокойный ритм ломающихся линий («метафизический ветер», по остроумному замечанию одного исследователя) равно как и скрупулезное выписывание главного и частного,— все это говорит об отсутствии последовательности в художественном мировоззрении этих мастеров и тесной связи со средневековой традицией. «Углубленная религиозность» (термин Г. Вельфлина), которая привела немцев к Реформации, имела огромное влияние на искусство. Идея Божественной гармонии и благодати во всем мире — распространилась как бы на каждый предмет, каждую травинку, выходящие из-под кисти художника. И даже в Дюрере, как увидим ниже, наиболее «итальянском» из всех немецких живописцев, его стремление к созданию идеально-прекрасного образа уживается с тяготением к натуралистическим деталям и готической экспрессии форм.

XVI столетие для Германии начинается мощным движением крестьянства, рыцарства и бюргерства против княжеской власти и римского католицизма. Тезисы будущего главы немецкой Реформации Мартина Лютера против продажи индульгенций в 1517 г. «оказали воспламеняющее действие, подобное удару молнии в бочку пороха». Движение в Германии потерпело поражение уже к 1525 г., но время крестьянской войны было периодом высокого духовного подъема и расцвета немецкого гуманизма, светских наук, немецкой культуры. С этим временем совпадает творчество самого крупного художника немецкого Возрождения Альбрехта Дюрера (1471—1528).

В творчестве Дюрера как бы слились искания многих немецких мастеров: наблюдения над природой, человеком, проблемы соотношения предметов в пространстве, существования человеческой фигуры в пейзаже, в пространственной среде. По разносторонности, по масштабу дарования, по широте восприятия действительности Дюрер — типичный художник Высокого Возрождения (хотя такая градация периодов редко применяется к искусству Северного Возрождения). Он был и живописцем, и гравером, и математиком, и анатомом, и перспективистом, и инженером. Он ездил два раза в Италию, один раз — в Нидерланды, объездил свою родную страну. Его наследие составляют около 80 станковых произведений, более двухсот гравюр, более 1000 рисунков, скульптуры, рукописные материалы. Дюрер был крупнейшим гуманистом Возрождения, но его идеал человека отличен от итальянского. Глубоко национальные образы Дюрера полны силы, но и сомнений, иногда тяжких раздумий, в них отсутствует ясная гармония Рафаэля или Леонардо. Художественный язык сложен, аллегоричен.

Дюрер родился в Нюрнберге в семье золотых дел мастера, который и был его первым учителем. Затем у художника Вольгемута он прошел последовательно все этапы ремесленно-художественного образования, характерного для позднего средневековья. Творческой среды вроде той, какую имели Мазаччо, Донателло, Пьеро делла Франческа или Гирландайо, у Дюрера не было. Он вырос в той художественной атмосфере, где были живы средневековые традиции, а для искусства характерны наивный натурализм, детальность обработки формы и яркая красочность. Уже в 1490 г. Дюрер покидает Вольгемута и начинает самостоятельную творческую жизнь. Он много ездит по Германии, Швейцарии, много занимается гравюрой как на дереве, так и на меди и становится вскоре одним из самых крупных мастеров гравюры в Европе. Тема смерти — частая тема его графических листов. Дюрер — философ, но философия его лишена непосредственной жизнерадостности и

бодрого оптимизма итальянского Возрождения. В середине 90-х годов Дюрер в первый раз едет в Италию, в Венецию, изучает античные памятники. Из современных художников наибольшее впечатление на него оказывает Мантенья с его четким рисунком, выверенностью пропорций, с его трагическим мироощущением. В конце 90-х годов Дюрер исполняет серию гравюр на дереве на темы Апокалипсиса, в которой средневековые образы переплетаются с событиями, навеянными современностью; несколько позже создает Малые и Большие (по величине досок) «Страсти Христовы» и несколько живописных автопортретов. Дюрер первый в Германии плодотворно разрабатывает проблемы перспективы, анатомии, пропорций.

На автопортретах Дюрера видно, как от фиксации узкоконкретного (портрет 1493 г.) он идет к созданию образа более цельного, полнокровного, исполненного явно под влиянием итальянских впечатлений (1498), и приходит к образу, полному философских раздумий, высокого интеллекта, внутреннего беспокойства, столь характерного для мыслящих людей Германии того трагического периода истории (1500).

В 1505 г. Дюрер вновь едет в Венецию, где восхищается колоритом венецианцев: Джанбеллино, Тициана, Джорджоне. «А то, что мне 11 лет назад нравилось, это мне сейчас совсем не нравится», — запишет он в своем дневнике.

В картине «Праздник четок» (другое название — «Мадонна с четками», 1506) при некоторой перегруженности многофигурной композиции на колорите в полной мере сказалось влияние венецианцев.

По возвращении домой Дюрер несомненно под воздействием итальянского искусства пишет «Адама» и «Еву» (1507), в которых выражает свое национальное понимание красоты и гармонии человеческого тела. Но прямое следование классическому канону — не путь Дюрера. Ему свойственны более остроиндивидуальные, драматические образы.

К середине 10-х годов относятся три самые знаменитые гравюры Дюрера: «Всадник, смерть и дьявол», 1513; «Св. Иероним» и «Меланхолия», 1514 (резец, гравюры на меди). В первой из них изображается неуклонно движущийся вперед всадник, несмотря на то, что смерть и дьявол искушают и пугают его; во второй — сидящий в келье за столом и занятый работой св. Иероним. На переднем плане изображен лев, более похожий на лежащего тут же старого, доброго пса. Об этих гравюрах написаны тома исследований. Им давались разные толкования: в них усматривали попытку отразить положение рыцарства, духовенства, бюргерства, а в образе св. Иеронима видели писателя-гуманиста, ученого новой ренессансной эпохи. Третья гравюра — «Меланхолия». Крылатая женщина в окружении атрибутов средневековой науки и алхимии: песочных часов, ремесленных инструментов, весов, колокола, «магического квадрата», летучей мыши и пр. — полна мрачной тревоги, трагизма, подавленности, неверия в торжество разума и силы знания, овевана мистическими настроениями, отражающими, несомненно, настроения общие, характерные для всей атмосферы, в которой жила родина художника в канун Реформации и крестьянских войн.

В 20-е годы Дюрер путешествует по Нидерландам, находится под обаянием живописи Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, но идет собственным путем, вырабатывая лишь ему присущий стиль. В этот период он пишет свои лучшие портреты наиболее близких ему по духу представителей немецкой интеллигенции: художника ван Орлея, графический портрет Эразма Роттердамского — образы психологически выразительные и чеканно-лаконичные по форме. В изобразительном языке Дюрера исчезает всякая дробность, красочная пестрота, линейная жесткость. Портреты цельны по композиции, пластичны по форме. Высокое одухотворение, подлинная сила духа отличает каждое лицо. Так художник сочетает идеальное начало с конкретно-индивидуальным.

В 1526 г. он создает свое последнее живописное произведение — «Четыре апостола», станковое по форме и назначению, но истинно монументальное по величавости образов. Некоторые исследователи видели в нем изображение четырех характеров, четырех темпераментов. Каноническим типам апостолов Дюрер придал глубоко индивидуальную характеристику, не лишив их вместе с тем синтетичности, обобщения, что всегда было одной из задач Высокого Возрождения. Произведение написано на двух досках, в левой на передний план Дюрер выдвинул не чьего-либо католической церковью Петра, а Иоанна — апостола-философа, наиболее близкого мировоззрению самого Дюрера. В апостолах, в их разных характерах он давал оценку всему человечеству, провозглашал человеческую мудрость, высоту духа и нравственности. В этом произведении Дюрер выражал надежду на то, что будущее принадлежит лучшим представителям человечества, гуманистам, способным повести людей за собой.

Как истинный представитель ренессансной эпохи, подобно многим итальянским художникам, Дюрер оставил после себя значительные теоретические труды: трактат о пропорции и перспективе

«Руководство к измерению», «Учение о пропорциях человеческого тела», «Об укреплении и защите городов».

Дюрер был несомненно самым глубоким и значительным мастером немецкого Возрождения. Наиболее близок к нему по задачам и направлению Ханс Бальдунг Грин, наиболее далек, прямо противоположен — Матиас Грюневальд (1457?—1530?), автор знаменитого «Изенгеймского алтаря», исполненного около 1516 г. для одной из церквей города Кольмара, произведения, в котором мистика и экзальтация удивительно сочетаются с остро подмеченными реалистическими деталями. Нервность, экспрессивность произведения Грюневальда обусловлены прежде всего его удивительным колоритом, необычайно смелым, по сравнению с которым цветовые решения Дюрера кажутся жесткими, холодными и рассудочными. В «Голгофе» — центральной части алтаря — художник почти натуралистично изображает сведенные судорогой руки и ноги Спасителя, кровоточащие раны, предсмертную муку на лице. Страдания Марии, Иоанна, Магдалины доведены до иступления. Цветом, который своим блеском напоминает готические витражи, лепятся пятна одежд, струящаяся по телу Христа кровь, создается нереальный, таинственный свет, дематериализующий все фигуры, обостряющий мистическое настроение.

Почти совсем не занимался религиозной живописью Ханс Гольбейн Младший (1497—1543), меньше других немецких живописцев связанный со средневековой традицией. Самая сильная часть творчества Гольбейна — портреты, написанные всегда с натуры, остроправдивые, иногда безжалостные в своей характеристике, холодно-резкие, но изысканные по колористическому решению. В ранний период портреты более «обстановочны», парадны (портрет бургомистра Майера, портрет жены бургомистра Майера, 1516), в поздний период — более просты по композиции. Лицо, заполняющее почти всю плоскость изображения, характеризуется аналитической холодностью. Последние годы жизни Гольбейн провел в Англии при дворе Генриха VIII, где он был придворным живописцем и где написал лучшие свои портреты (портрет Томаса Мора, 1527; портрет сэра Моретта де Соле, 1534—1535; портрет Генриха VIII, 1536; портрет Джейн Сеймур, 1536 и др.). Блестящими по мастерству являются портреты Гольбейна, исполненные акварелью, углем, карандашом. Крупнейший график эпохи, он много работал в гравюре. Особенно прославлена его серия гравюр на дереве «Триумф смерти» («Пляска смерти»). Творчество Гольбейна имеет значение не только для Германии, оно сыграло очень важную роль в формировании английской портретной школы живописи.

Продолжателем лучших дюреровских традиций в области пейзажа был художник так называемой дунайской школы Альбрехт Альтдорфер (1480—1538), мастер необычайно тонкий и лиричный, в творчестве которого пейзаж сложился как самостоятельный жанр. Последний художник немецкого Ренессанса Лукас Кранах (1472—1553) близок Альтдорферу чувством природы, которая всегда присутствует в его религиозных картинах. Кранах рано приобрел широкую популярность, был приглашен ко двору курфюрста Саксонского, имел обширную мастерскую и множество учеников, вот почему в маленьких музеях Саксонии и Тюрингии, в замках-дворцах (Гота, Айзенах и др.) и по сей день много произведений круга Кранаха, из которых не всегда можно выделить работы самого художника. Лукас Кранах писал в основном на религиозные сюжеты, для его манеры характерны мягкость и лиризм, в его мадоннах сказывается стремление воплотить ренессансную мечту об идеально прекрасном человеке. Но в изломе вытянутых фигур, в их подчеркнутой хрупкости, в особой изящной манере письма намечаются уже черты маньеризма, свидетельствующие о конце немецкого Возрождения.

Немецкое Возрождение: Альбрехт Дюрер, Грюневальд, Ханс Гольбейн Младший, Лукас Кранах Старший, Альбрехт Альтдорфер.

Контрольные вопросы:

1. Как повлияло искусство Италии на творчество Дюрера?
2. Какие характерные черты свойственны живописи Грюневальда?
3. Какие новации привнес в портретное искусство Ханс Гольбейн младший?

Французское Возрождение. Французский Ренессанс носил характер придворной культуры. (Народный характер более всего проявился во французской ренессансной литературе, прежде всего в творчестве Франсуа Рабле, с его полнокровной образностью, типичным галльским остроумием и жизнерадостностью.)

Как и в нидерландском искусстве, реалистические тенденции наблюдаются прежде всего в миниатюре как богословских, так и светских книг. Первый крупный художник французского

Возрождения—Жан Фуке (около 1420—1481), придворный живописец Карла VII и Людовика XI. И в портретах (портрет Карла VII, около 1445), и в религиозных композициях (диптих из Мелена) тщательность письма сочетается с монументальностью в трактовке образа. Эта монументальность создается чеканностью форм, замкнутостью и цельностью силуэта, статичностью позы, лаконизмом цвета. По сути, всего в два цвета — ярко-красный и синий — написана мадонна меленского диптиха (моделью для нее послужила возлюбленная Карла VII — факт, невозможный в средневековом искусстве). Та же композиционная ясность и точность рисунка, звучность цвета характерны для многочисленных миниатюр Фуке (Боккаччо. «Жизнь Ж. Фуке. Портрет Карла VII. Фрагмент, знаменитых мужчин И женщин», Париж, Лувр около 1458). Поля рукописей заполнены изображением современной Фуке толпы, пейзажами родной Турени.

С родиной Фуке — городом Туром связаны и первые этапы ренессансной пластики. Античные и ренессансные мотивы появляются в рельефах Мишеля Коломба (1430/31—1512). Его надгробия отличает мудрое принятие смерти, созвучное настроению архаических и классических античных стел (гробница герцога Франциска II Бретонского и его жены Маргариты де Фуа, 1502—1507, Нант, собор).

С начала XVI столетия Франция представляла собой самое большое абсолютистское государство Западной Европы. Центром культуры становится двор, особенно при Франциске I, знатоке искусств, покровителе Леонардо. Приглашенные сестрой короля Маргаритой Наваррской итальянские маньеристы Россо и Приматиччо явились основателями школы Фонтенбло («Фонтенбло — новый Рим»,—напишет Вазари). Замок в Фонтенбло, многочисленные замки по рекам Луаре и Шер (Блуа, Шамбор, Шенонсо), перестройка старого дворца Лувр (архитектор Пьер Леско и скульптор Жан Гужон) — первые свидетельства освобождения от готической традиции и применения ренессансных форм в архитектуре (в Лувре впервые применена античная ордерная система). И хотя замки на Луаре еще внешне похожи на средневековые своими деталями (рвы, донжоны, подъемные мосты), внутренний декор их — ренессансный, даже скорее —маньеристический. Замок же Фонтенбло с его живописью, орнаментальной лепкой, круглой скульптурой —свидетельство победы культуры итальянской по форме, античной по сюжету и чисто галльской по духу.

XVI век — время блестящего расцвета французского портрета, как живописного, так и карандашного (итальянский карандаш, сангина, акварель). В этом жанре особенно прославился живописец Жан Клуэ (около 1485/88—1541), придворный художник Франциска I, окружение которого, равно как и самого короля, он увековечил в своей портретной галерее. Небольшие по размеру, тщательно выписанные, портреты Клуэ тем не менее производят впечатление многогранных по характеристике, парадных по форме. В умении подметить самое главное в модели, не обедняя ее и сохраняя ее многосложность, еще дальше пошел его сын Франсуа Клуэ (около 1516— 1572) —самый крупный художник Франции XVI в. Краски Клуэ напоминают по своей интенсивности и чистоте драгоценные эмали (портрет Елизаветы Австрийской, около 1571). В исключительных по мастерству владения карандашом, сангиной, акварелью портретах Клуэ запечатлел весь французский двор середины XVI в. (портрет Генриха II, Марии Стюарт и др.).

Победа ренессансного мироощущения во французской пластике связывается с именем Жана Гужона (около 1510—1566/68), самое прославленное произведение которого —рельефы фонтана Невинных в Париже (архитектурная часть—Пьер Леско; 1547—1549). Легкие, стройные фигуры, складкам одежд которых вторят струи воды из кувшинов, трактованы с поразительной музыкальностью, пронизаны поэзией, чеканно-отточенны и лаконично-сдержанны по форме. Чувство меры, изящества, гармонии, тонкость вкуса отныне будут неизменно связаны с французским искусством.

В творчестве младшего современника Гужона Жермена Пилона (1535—1590) вместо образов идеально прекрасных, гармонически ясных возникают образы конкретно-жизненные, драматические, мрачно-экзальтированные (см. его надгробия). Богатство его пластического языка служит холодному анализу, доходящему до беспощадности в характеристиках, в чем ему можно найти аналог разве только у Гольбейна. Экспрессивность драматического искусства Пилона типична для позднего Ренессанса и свидетельствует о надвигающемся конце ренессансной эпохи во Франции.

Французское Возрождение:архитектура - Отель-Бургтеруд в Руане, Отель-Клюни в Париже, замок Мельян в Бурбоне, замки Виньи, Шанбор, Пьерфон, Азе-ле-Ридо и

Шенонсо в Турени, Фонтен-Анри и Белло в Нормандии, части замков Сен-Жермен-ан-Ле и Фонтенбло, Плас Ройал, отели Лесдигьер, Майенн, Сюлли в Париже; живопись - Жан Фуке, школа Фонтенбло, Жан и Франсуа Клуэ.

Контрольные вопросы:

1. Какой характер носило искусство французского Возрождения?
2. Какие мастера формировали эстетику школы Фонтенбло?
3. Назовите самое известное произведение французской ренессансной пластики?

Русское искусство. Искусство середины 13 – середины 15 века. Искусство конца 15 – 16 веков.

Общие сведения

Русское искусство середины 13 – середины 15 веков. Развитие древнерусского искусства было нарушено в первой половине 13 в. монгольским нашествием.

В Новгороде, особенно в 14—15 вв., обострились классовые противоречия между городскими верхами и церковью, с одной стороны, и торгово-ремесленным людом — с другой. Еретики требовали пересмотра религиозных догматов. В искусстве росло жизненное содержание и повышалась эмоциональность образов, шли поиски новых средств художественного выражения.

В 1292 г. была возведена монастырская церковь Николы на Липне, ставшая исходной точкой развития новгородской храмовой архитектуры 14—15 столетий.

В новгородских храмах 14 в. наблюдается дальнейшее развитие форм церкви Николы на Липне. Примером этого может служить церковь Успения на Волотовом поле (1352, гил. 112). Но наиболее замечательны церковь Федора Стратилата (1361) (илл. 117, рис. на стр. 145) и Спасо-Преображенский собор (1374)— классические произведения новгородского зодчества 14 в. Их мощные стены членятся четырьмя лопатками, на которые опираются многолопастные арки, соответствующие первоначальному покрытию. Стены и абсиды, особенно Спасо-Преображенского собора, имеют простую, но выразительную декорацию — глухие нишки с полукруглым и треугольным завершением, накладные кресты, бровки и т. д.

Церковь Федора Стратилата и Спасо-Преображенский собор явились образцом для многих новгородских сооружений конца 14 и 15 в.

В Новгороде, а также в Пскове начался и тот подъем древнерусской живописи, который привел к ее расцвету во второй половине 14 и в начале 15 в. Первым живописным памятником нового стиля является роспись Михайловской церкви Сковородского монастыря (ок. 1350). Стоит сравнить любого из святых старцев этой росписи с образами Нередицы, чтобы представить путь, пройденный новгородской живописью в течение полутора столетий. Самым большим завоеванием живописи Новгорода стало более глубокое понимание человека. В этом отразились важные идейные движения века, которые, в частности, проявились в деятельности различных еретических сект (в Новгороде — в ереси стригольников), отстаивавших право каждого человека на личное общение с богом.

Эти тенденции с особенной яркостью проявились в творчестве Феофана Грека. Он эмигрировал из Византии, искусство которой после победы исихазма вступило к середине столетия в полосу застоя и кризиса. От Феофана осталось немного работ, хотя известно, что он расписал несколько церквей в Новгороде и Москве, в том числе московский Благовещенский собор (в 1405 г.), где он трудился вместе с Прохором из Городца и Андреем Рублевым. До нас дошли роспись Спасо-Преображенского собора в Новгороде (1378; расчищена не полностью), иконостас Благовещенского собора и икона «Донской Богоматери» (композиция «Успения Богоматери» на оборотной стороне иконы — илл. 124, очевидно, также принадлежит Феофану).

В церкви Спаса сохранились изображения Христа Вседержителя, архангелов, серафимов и праотцев — в барабане купола, а также «Троица» и столпники — в северо-западной угловой камере на хорах, которая ранее была особым приделом — молельней строителя храма и заказчика росписи.

Творчество Феофана произвело огромное впечатление на современников. Его искусство было с восторгом принято и в Великом Новгороде, и в Москве, и в других городах. Под воздействием его искусства были созданы многие произведения живописи в последней четверти 14 и в начале 15 столетия. Прежде всего это относится к новгородским фресковым циклам: росписи церкви Федора Стратилата (70-е гг. 14 в.) и церкви Успения Богоматери на Волотовом поле (70-80-е гг. 14 в.).

Огромное место в новгородском искусстве 14—16 столетий занимает иконопись, на которой сказалось мощное воздействие народного творчества. Оно проявилось не только в склонности художников к ярким локальным краскам — гораздо важнее то, что мастера окончательно переосмыслили некоторые традиционные византийские образы в духе народных верований. Власий приобретает черты языческого бога Волоса — покровителя домашнего скота; святитель Николай превращается в доброго старика, который бережет людей от пожара и спасает их во время кораблекрушения.

Новгородская живопись выработала свой стиль — простой и лаконичный. Она избегала отвлеченного мудрствования, отбрасывала ненужные подробности, стремилась к конкретности и определенности в трактовке образов и евангельских сцен.

Изобразительное искусство новгородцев не ограничивалось фреской и иконописью. До нас дошел «Людогощенский крест» (1359 г., Исторический музей в Москве), свидетельствующий о мастерстве резчиков по дереву. В области миниатюры новгородцы выработали собственный стиль причудливых украшений инициалов рукописей, сочетающих изображения человеческих фигур и фантастических животных.

Высокого совершенства достигли новгородские мастерицы в области художественного шитья, самые ранние памятники которого датируются 12 в. Превосходные произведения, отличающиеся тонкостью, цветовых отношений, сохранились от 15 в.: «Пучежская плащаница» (1441, Оружейная палата), «Хутынская плащаница» (Музей в Новгороде) и

Помимо Новгорода очень интересны и значительны архитектура и живопись Пскова. Еще в 12 в. псковские зодчие воздвигли храм Спаса в Мирожском монастыре (до 1156 г.), в котором уже можно обнаружить особенности псковской архитектуры (илл. 101). Это одноглавая крестовокупольная церковь, производящая впечатление удивительной компактности, цельности и силы. Ясно выраженный основной объем храма венчает массивный барабан купола; центральная абсида почти равна по высоте стенам и отчетливо выступает на глади восточной стены. Низкие боковые абсиды образуют общий с центральной массив. Как и позднейшие сооружения Пскова, церковь Спаса отличается особенной пластичностью.

Псковские зодчие любили придерживаться традиционных форм: собор Снетогорского монастыря (1311) через полтора века почти в точности повторил храм Спаса.

Развитие псковской архитектуры прослеживается вплоть до 17 в. За этот длительный период было сооружено много церквей, крепостных и гражданских зданий. Замечательным памятником 15 в. является церковь Василия Великого на Горке (1413). Как и многие псковские храмы, она кажется немного приземистой и воспринимается как скульптурный памятник, настолько пластичны, словно «вылеплены» ее объемы. Характерны для псковской архитектуры скромные, не играющие важной роли во внешнем облике церкви орнаментальные пояса из различно поставленных кирпичей вокруг купола и по верхней части стен абсид. Эти узоры напоминают народные вышивки и придают всему сооружению праздничный, светлый характер.

В 15—16 вв. в Пскове был выработан тип небольшого бесстолпного приходского храма, отличающегося особой интимностью. Таковы церкви Николы Каменно-оградского, Успения в Пароменье (1521), Сергия с Залужья (середины 16 в.), Николы со Усохи (1536) и др.

Особенностью псковского зодчества были открытые звонницы, возникшие в очень древнее время, — звонница собора Иоанновского монастыря в Завеличье относится еще к первой половине 13 в.

Вполне самобытными чертами отличается и живопись Пскова. Самый ранний памятник псковской живописи — роспись храма Спаса Мирожского монастыря — обнаруживает явную близость к византийскому искусству.

Роспись церкви Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313) резко отлична от всего, что было создано в предшествовавшие столетия, хотя и имеет точки соприкосновения с росписью церкви Спаса Нередицы. Псковские художники внесли в свои композиции много нового, идущего от апокрифов и свидетельствующего об их «еретическом» свободомыслии. Но особенно замечательны в снетогорской росписи образы апостолов и святых, очень индивидуализированные и наделенные духовной силой. Их повышенная эмоциональная выразительность заставляет вспоминать искусство конца 14 в., в частности Феофана Грека.

Псковские художники свободно трактовали традиционные иконографические типы, отчего их искусство обрело особую выразительность. Так, образ Богородицы в иконе конца 13—начала 14 в. значительно огрублен по сравнению с византийскими прототипами, но по-своему экспрессивнее благодаря широкому обобщающему силуэту и сочному, насыщенному колориту.

Псковская иконопись, так же как и фрески Снетогорского монастыря, говорит о поисках напряженной драматичности. Следы этого можно усмотреть в отдельных памятниках 13 в. (икона пророка Ильи из села Выбуты;) особенно отчетливо они обнаруживаются в произведениях 14 в. и более позднего времени. Такова икона «Собор Богородицы» (14 в., Третьяковская галерея) с ее напряженным колоритом, построенным на излюбленном псковскими живописцами сочетании зеленых и розовато-оранжевых тонов, а также с резкими светлыми бликами и беспокойным ритмом. Пример более монументального решения — икона «Св. Анастасия, Григорий Богослов, Иоанн

Златоуст и Василий Великий» (конец 14— начало 15 в., Третьяковская галерея, илл. 118). Поражает экспрессия, напряженность лиц святых, которые в этом отношении перекликаются с образами Феофана Грека.

Как и новгородские мастера, псковские иконописцы свободно переосмыслили традиционные сюжеты, стихия сказочности разрывала узкие рамки канонов. Образ пророка Ильи и его бурный взлет в колеснице на небо исполнены подлинно языческой силы («Огненное восхождение Ильи», 14 в., Исторический музей в Москве).

Псковские зодчие—и живописцы пользовались большим авторитетом и приняли непосредственное участие в огромной художественной работе, которая развернулась в 15 и 16 столетиях в Москве.

Контрольные вопросы:

1. Назовите центры искусства России 13-15 веков?
2. Обозначьте характерные черты Новгородской иконописи?
3. Охарактеризуйте Искусство Пскова 14 -15 столетия?

Русское искусство конца 15 –16 веков. Москва становится столицей мощной державы, в которой главной опорой «государя всея Руси» является боярство. Она становится также и главным культурным центром, вобравшим в себя и продолжающим развивать традиции искусства русских княжеств. Москва в этот период – оплот русского православия, «третий Рим». Начиная с XVI в., особенно при Иване Грозном, искусство все больше подчиняется интересам государства, в нем все отчетливее наблюдается регламентация. Стоглавый собор Русской церкви 1551 г. канонизировал многие иконографические схемы и композиции, что, несомненно, ограничивало художника, сковывало его творческую душу.

При Иване III идет активная перестройка Кремля. Крепость Дмитрия Донского уже не соответствовала новым представлениям ни об оборонном зодчестве, ни о резиденции великого государя. В 1485–1496 гг. Кремль, по существу, был возведен заново, сохраняя при этом план старой крепости. Обновились не только стены Кремля, но и его храмы, возведенные на месте старых, обветшавших церквей времени Ивана Калиты. Считая себя прямыми наследниками владимирских князей, московские государи всячески подчеркивали эту связь в произведениях искусства. Так, приглашенному из Болоньи архитектору Аристотелю Фиораванти было ведено строить главный Успенский собор Московского Кремля по образцу Успенского владимирского храма XII в., для чего итальянский зодчий и ездил во Владимир. Московский Успенский собор действительно сохранил многое от владимирской архитектуры: каменный храм имеет вытянутый план, пятиглавое завершение, аркатурно-колончатый пояс по фасаду, перспективные порталы и щелевидные окна, позаконмарное покрытие. Сохранив привычную для русского человека иконографию храма, поняв красоту древнерусских форм, Фиораванти переосмыслил их творчески, как многоопытный зодчий итальянского Возрождения. Успенский собор был возведен в 1475–1479 гг. В 1505–1508 гг. был построен другой кремлевский собор –Архангельский, тоже итальянским (венецианским) зодчим Алевизом (полное имя Алевизо Ламберти да Монтаньяно). Между Успенским и Архангельским соборами в те же 1505–1508 годы Боном Фрязином был воздвигнут храм-колокольня, более известный как столп Ивана Великого.

Церковь Ризположения (1484–1486) и Благовещенский собор (1484–1489) были построены русскими (псковскими) мастерами. От «гражданской» архитектуры, от ансамбля великокняжеского дворца сохранилась Грановитая палата, сооруженная в 1487– 1491 гг. Марком Фрязином и Пьетро Антонио Солари. И здесь, как в Архангельском соборе, ренессансные черты сказались лишь в декоре: палата получила свое название из-за облицовки фасада граненым камнем.

Московский Кремль стал образцом для многих крепостей XVI в. (в Новгороде, Нижнем Новгороде, Туле, Коломне; в этот же период были перестроены крепости Орешек, Ладога, Копорье, заложена крепость Иван-город и пр.), а его храмы –для культовых сооружений на территории всей Руси. По типу Успенского собора были построены многие храмы XVI в.: Софийский собор в Вологде, Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве, Успенский – Троице-Сергиева монастыря и т. д. Применение железных связей вместо деревянных, использование подъемных механизмов с конца XV столетия расширило возможности зодчих. Московская архитектура рубежа XV–XVI вв. несомненно стала общерусским явлением.

Одной из самых интересных страниц в истории древнерусского зодчества стала шатровая архитектура XVI столетия. Храмы, завершаемые шатром, издавна известны в русской деревянной как

церковной, так и светской архитектуре. Конструкция шатрового верха так и называлась «на деревянное дело». Один из первых и самых великолепных кирпичных памятников шатрового зодчества – Церковь Вознесения в селе Коломенском (1530–1532) – была построена Василием III в честь рождения сына, будущего царя Ивана Грозного.

Напротив церкви Вознесения, в селе Дьякове, в 1553–1554 гг. Иваном Грозным (другая дата постройки – 1547 год – год венчания Ивана IV на царство) была построена церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи. Это другой тип храма XVI в. – столпообразный. Объем церкви Иоанна Предтечи представляет собой пять восьмигранных столпов, соединенных между собой папертями. Церкви в Коломенском и Дьякове являются прямыми предшественницами знаменитого храма Покрова на рву, известного более в истории как храм Василия Блаженного (этому святому был посвящен один из приделов), воздвигнутого на Красной площади в Москве в 1555–1561 гг. двумя русскими зодчими Бармой и Постником. Храм заложен в память о взятии войсками Грозного Казани, происшедшем в день праздника Покрова. Архитектурный ансамбль храма Василия Блаженного состоит из 9 объемов, из которых центральный, увенчанный шатром, как раз и посвящен празднику Покрова Богородицы, а восемь столпообразных храмов расположены вокруг этой главной церкви по осям и диагоналям.

В годуновское время строятся храмы, разнообразные по конструкции: пятиглавые (церковь в селе Вяземы, резиденции Бориса Годунова, 1598–1599), бесстолпные (церковь в селе Хорошево, до 1598 г.), даже шатровые (церковь Бориса и Глеба в Борисовом городке под Можайском, 1603, высотой в 74 м). Для руководства государственным строительством еще в 1583 г. был создан Приказ каменных дел, объединивший всех причастных к строительству – от зодчих до простых каменщиков и сыгравший большую роль в решении градостроительных задач и в возведении военно-инженерных сооружений. Под непосредственным руководством и силами Приказа встают стены Белого города в Москве (Китай-город был возведен еще в 30-х годах архитектором Петроком Малым) и знаменитый Смоленский кремль – обе крепости (1585–1593, 1595–1602) возводил «городовой мастер» Федор Конь.

XVI век – период расцвета крепостного зодчества. Оно было вызвано появлением новых орудий ведения боя. Это регулярные, геометрически правильные фортификации. Мощные стены прорезываются бойницами для «верхнего» и «подошвенного» боя. В башнях помещались артиллерийские орудия. Крепость в большой степени определяет и планировку города. Слободы, посад под ее стенами стали также укрепляться деревянными «острогами». Монастыри укреплялись тоже как крепости, являясь важными оборонительными оплотами как в самой Москве (Новодевичий, Симонов монастырь), так и на ближних к ней подступах (Троице-Сергиев), мощные монастырские крепости строились и далеко на севере (Кирилло-Белозерский монастырь, Соловецкий монастырь).

Искусство не могло не отражать главных моментов русской истории. Поэтому, естественно, во многом развитие русской живописи второй половины XV–XVI столетия определялось таким важнейшим историческим процессом, как создание централизованного государства. В его задачу входило прославление государственной мощи. Расширяется идейное содержание искусства, но одновременно усиливается регламентация сюжетов и иконографических схем, что вносит в произведения отвлеченный официальный характер, определенную холодность. Однако все это касается уже искусства XVI столетия, а в конце XV ведущую роль еще играло рублевское направление.

Крупнейшим художником этого направления был Дионисий (30–40-е годы XV в. – между 1503–1508 гг.). В отличие от Рублева Дионисий был мирянином, видимо, знатного происхождения. Художник возглавлял большую артель, выполнял как княжеские, так и монастырские и митрополичьи заказы, вместе с ним работали его сыновья Владимир и Феодосий. Дионисий работал для Пафнутьево-Боровского монастыря, Успенского собора Московского Кремля, Павлова-Обнорского монастыря, из иконостаса которого до нас дошли две иконы – «Спас в силах» с надписью на обороте, свидетельствующей об авторстве Дионисия и с указанием даты исполнения – 1500 г., и «Распятие» (обе в ГТГ). С именем Дионисия называют также две житейные иконы – митрополитов Петра и Алексея (обе из Успенского собора Московского Кремля). Но самым замечательным памятником Дионисия является цикл росписей Рождественского собора Ферапонтова монастыря, расположенного далеко на севере, в Вологодских землях, работа над которыми была исполнена Дионисием вместе с сыновьями летом 1502 г., о чем свидетельствует надпись на храме. Это чуть ли не единственный случай, когда фрески сохранились почти полностью и в первозданном виде. Роспись посвящена теме Богородицы (около 25 композиций). Изображаются сцены «Собор Богородицы», «Похвала Богородице», «Покров Богородицы», «Акафист Богородице». Вместе с

учениками и помощниками Дионисий создал также и иконостас Рождественского собора (ГРМ, ГТГ, Музей Кирилло-Белозерского монастыря), из которого самому Дионисию принадлежит икона «Богоматерь Одигитрия» (иконографический тип особой торжественности, с благословляющим младенцем Христом). На протяжении XVI столетия декоративность, усложненность, «многозначность» композиций, появившиеся в живописи рубежа веков, все более усиливаются. На это были свои причины. Придворный церемониал, разработанный еще Иваном III, достигает невиданного великолепия при Иване Грозном, в годы укрепления самодержавия. В искусстве стали часто обращаться к историческому жанру. Этому способствовало составление летописных сводов, «Степенной книги», «Хронографа», в котором события уже собственно русской, а не мировой истории занимают основное место. В монументальную и станковую живопись, в миниатюру и прикладное искусство вместе с легендарно-историческими сюжетами проникают жанровые элементы, реалии быта. Условные архитектурные фоны, так называемые эллинистические, сменяются архитектурой вполне реальной, русской.

В живописи XVI в. удивительно уживаются жанровые, бытовые моменты с несомненным (в иконописи особенно, но и в монументальной живописи также) тяготением к сложным богословским сюжетам, к отвлеченному толкованию церковных догматов. Любовь к назиданию приводит к притче. Три иконы из ГРМ – «Притча о слепце и хромце», «Видение Иоанна Лествичника», «Видение Евлогия» – первые примеры таких произведений. В них еще есть композиционная стройность, но изображения «многолюдны», композиции перегружены, требуют напряженного размышления над всеми символами и аллегориями, представленными в иконе (например, по поводу «Четырехчастной иконы» 1547 г., находящейся в Благовещенском соборе Московского Кремля, возникло целое судебное дело дьяка Висковатого, разбиравшееся на Соборе 1553–1554 гг. От иконописцев и зодчих требовалось прославление Ивана Грозного и его деяний. Прекрасная иллюстрация этому – знаменитая икона «Благословенно воинство небесного царя» другое название – «Церковь воинствующая» (1552–1553, ГТГ) – столь же условное искусствоведческое название, как «Молящиеся новгородцы» или «Битва новгородцев с суздальцами, прославляющая, как и Покровский собор, «что на рву», победу над Казанским ханством.

Те же изменения, что и в иконописи, происходят и в монументальной живописи. Еще в старой традиции XV в. близко по стилю к ферапонтовским исполнены росписи в Благовещенском соборе Московского Кремля артелью во главе с сыном Дионисия Феодосием (1508). Но появляется и новое – используется необычайно много сцен из Апокалипсиса: тема возмездия не случайна в пору «строй борьбы с еретиками». В росписях XVI в. часто воплощается также тема преемственности власти. В языке росписи появляется подробная повествовательность сложных дидактических композиций, заданное изображение «предков» московских князей начиная от византийских императоров. Царя Ивана IV прославляло письмо Золотой царицыной палаты Кремлевского дворца (1547–1552) с ее легендарными историческими сюжетами, сценами средневековой космогонии и изображениями времен года (роспись не сохранилась). «Родословное древо» московских князей было изображено в Архангельском соборе (фрески переписаны). В сложной композиции фресок Успенского собора Успенского монастыря в Свияжске под Казанью (1561) мы уже находим лик Ивана Грозного, он участник «Великого выхода», изображение которого заменило в алтаре привычную композицию Евхаристии. Так в тенденциозных зрительных образах нашел выражение богословский догмат о воплощении.

Русская книга и книжная миниатюра во второй половине XV в. претерпели большие изменения в связи с заменой пергамента бумагой. Это сказалось в первую очередь на технике и особенно на колорите миниатюр, больше похожих уже не на эмаль или мозаику, а на акварель. Евангелие 1507 г., исполненное по заказу боярина Третьякова и украшенное сыном Дионисия Феодосием, еще сохранило в миниатюрах густой цвет. Изящество рисунка, колористическое богатство, изысканный золотой орнамент принесли роскошно иллюстрированному Евангелию огромный успех и вызвали ряд подражаний (Евангелие Исаака Бирева 1531 г., РГБ). Но уже в Житии Бориса и Глеба (Архив ЛОИИ) 20-х годов XVI в. рисунки выполнены легким контуром, прозрачными, похожими на акварель красками и мало напоминают те, что были в рукописях XV столетия. Рукописные книги наполняются огромным количеством иллюстраций, например: «Великие Четьи-Минеи» – сводный многотомный труд художников, организованных митрополитом Макарием (в один из томов вошла «Христианская топография» Козьмы Индикоплова, ГИМ), или Лицевой летописный свод с его 16 000 миниатюр на темы исторические, жанровые, военные и т. д. В 1564 г. дьяконом кремлевской церкви Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем был напечатан «Апостол», ему предшествовала анонимная первая русская печатная книга – Евангелие 1556 г. Печатные книги

вызвали к жизни гравюру на дереве – ксилографию – и способствовали развитию различных стилей орнамента и разного характера инициалов и заставок. Неовизантийский, балканский, старопечатный орнамент – во всех стилях проявилась народная фантазия, в которой еще живы были отзвуки полуязыческих представлений.

Лучшие мастера, объединенные в царских и митрополичьих мастерских, работали также в области декоративно-прикладного искусства и в скульптуре, создавая и здесь произведения, прославляющие величие московского князя. В скульптуре этого времени впервые решаются проблемы статуарной пластики. Это не ослабляло традиционных успехов русской резьбы, о чем свидетельствует такой памятник, как Царское место (или Мономахов трон, 1551) Ивана Грозного в Успенском соборе. Сохранилось много памятников деревянной резьбы XVI в. – царские врата, резные иконостасы, что само по себе достойно самостоятельного исследования. Мелкая пластика достигает ювелирной тонкости, для нее характерно использование самых разнообразных материалов.

В шитье помимо шелковых нитей используются металлические – золотые и серебряные. Широко применяется жемчуг, драгоценные камни. Сложные узоры, подчеркнутая роскошь характерны для изделий мастерской царицы Анастасии Романовны, но еще более – для мастериц Евфросиньи Старицкой. Развивается в XVI в. и искусство литья. Умелые мастера изготавливают мелкую утварь, льют колокола.

В Оружейной палате, в царских мастерских, работают лучшие ювелиры, эмальеры, чеканщики, в чьих произведениях мы ощущаем связь с народными традициями прошлых эпох (см.: Золотой оклад напрестольного Евангелия – дар Ивана Грозного в Благовещенский собор в 1571 г., золотое блюдо 1561 г. царицы Марии Темрюковны, потир с изображением Деисуса – вклад Ирины и Бориса Годуновых в Архангельский собор Московского Кремля и т. д.; все в собр. Оружейной палаты).

Контрольные вопросы:

1. Назовите ведущий художественный и политический центр Руси 16 века?
2. Каков вклад мастеров итальянского Возрождения Алевизо Ламберти да Монтаньяно и Аристотеля Фиораванти, а также Марком Фрязином и Пьетро Антонио Солари в архитектурный облик Московского кремля?
3. Назовите крупнейшего иконописца этого периода?
4. Обозначьте характерные особенности живописи и миниатюры данного периода?
5. Как развивалось декоративно-прикладное искусство в 16 веке?

6 семестр

Искусство 17 века.

Общие сведения

Семнадцатый век имел особое значение для формирования национальных культур нового времени. В эту эпоху завершился процесс локализации больших национальных художественных школ, своеобразие которых определялось как условиями исторического развития, так и художественной традицией, сложившейся в каждой стране – Италии, Фландрии, Голландии, Испании, Франции. Это позволяет рассматривать 17 век как новый этап в истории искусства. Национальное своеобразие не исключало, однако, общих черт. Развивая во многом традиции эпохи Возрождения, художники 17 века значительно расширили круг своих интересов и углубили познавательный диапазон искусства.

По сравнению с эпохой Возрождения искусство 17 века сложнее, противоречивее в содержании и художественных формах. Целостное поэтическое восприятие мира, характерное для Возрождения, разрушается, идеал гармонии и ясности оказывается недостижимым. Но образ человека остается по-прежнему в центре внимания художника. Титаны, воспетые в произведениях искусства Возрождения, уступили место человеку, создающему свою зависимость от общественной среды и объективных законов бытия. Его воплощение становится более конкретным, эмоциональным и психологически сложным. В нем обнаруживается бесконечное разнообразие и богатство внутреннего мира, ярче и определеннее выступают национальные черты, показывается его место в обществе. Реальная жизнь раскрывается художниками 17 века в многообразии драматических коллизий и конфликтов, гротескно-сатирических и комедийных ситуаций. В литературе это время расцвета трагедии, комедии (Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Корнель, Расин, Мольер).

Художественная культура 17 века отражает сложность эпохи, подготовившей победу капиталистического строя в развитых в экономическом отношении странах Европы. К началу 17 века

утверждаются революционные завоевания в Голландии – первой капиталистической стране Европы. В Англии совершается буржуазная революция 1640–1660 годов общеевропейского масштаба. Во Франции складывается классический образец абсолютистского государства. Служа интересам феодального дворянства, французский абсолютизм протекционистской политикой обеспечил рост буржуазии. Однако феодализм был еще прочен. Испания, бывшая в 16 столетии сильнейшей державой мира, превратилась в одно из отсталых реакционных государств Европы. В Италии и Германии при сохранении феодальной раздробленности формируется мелкодержавный княжеский; деспотизм. Даже в Англии буржуазия делится властью с земельной аристократией.

В борьбе за прогрессивный путь развития европейских государств важную роль играли народные движения. Протест народных масс против абсолютистского гнета и хищничества эпохи первоначального накопления составлял основное содержание общественной жизни 17 века. Развитие культуры в той или иной степени испытывало ее воздействие. Выступления передовых мыслителей против феодализма были связаны с критикой католической церкви, вновь усиливающей свое влияние и сковывающей общественную мысль.

В то же время общий подъем экономики в передовых странах Европы, расцвет мануфактуры, торговли создали почву для прогресса точных и естественных наук. Великие открытия Галилея, Кеплера, Ньютона, Лейбница, Декарта в математике, астрономии, физике, философии способствовали утверждению материалистических идей (Бэкон, Гоббс, Локк, Спиноза), расширению и углублению представлений о природе и вселенной. В то время как для ученых эпохи Возрождения установление закономерностей явлений основывалось на опытном наблюдении единичного, индивидуального, мыслители 17 века исходили в своих научных теориях из целостных систем и взглядов на мир. В творчестве художников также утверждается более целостное и глубокое восприятие действительности. Получает новое истолкование понятие синтеза искусств.

Отдельные виды искусства, как и отдельные произведения, утрачивают обособленность и стремятся к соединению друг с другом. Здания органически включаются в пространство улицы, площади, парка. Скульптура становится динамичной, вторгается в архитектуру и садовое пространство. Декоративная живопись пространственно-перспективными эффектами дополняет то, что заложено в архитектурном интерьере. Стремление к широкому показу действительности привело в 17 столетии к многообразию жанровых форм. В изобразительном искусстве наряду с традиционными мифологическими и библейскими жанрами самостоятельное место завоевывают светские: бытовой жанр, пейзаж, портрет, натюрморт.

Сложные взаимоотношения и борьба социальных сил порождают и разнообразие художественно-идейных течений. В отличие от предшествующих исторических периодов, когда искусство развивалось в рамках однородных больших стилей (романский стиль, готика, Возрождение), 17 век характеризуют два больших стиля – барокко и классицизм, элементы которых ярко выражены в архитектуре и в новом понимании синтеза искусств. Искусство барокко раскрывает сущность жизни в движении и борьбе случайных изменчивых стихийных сил. В крайних проявлениях искусство барокко приходит к иррационализму, к мистике, воздействует на воображение и чувство зрителя драматическим напряжением, экспрессией форм. События трактуются в грандиозном плане, художники предпочитают изображать сцены мучений, экстазов или панегирики подвигам, триумфам.

В основе искусства классицизма лежит рациональное начало. Прекрасным с точки зрения классицизма является лишь то, что упорядочено, разумно, гармонично. Герои классицизма подчиняют свои чувства контролю разума, они сдержанны и величавы. Теория классицизма обосновывает разделение на высокие и низкие жанры. В искусстве классицизма единство достигается путем соединения и соответствия всех частей целого, сохраняющих, однако, самостоятельное значение. И для барокко и для классицизма характерно стремление к обобщению, но мастера барокко тяготеют к динамичным массам, к сложным, обширным ансамблям. Часто черты этих двух больших стилей переплетаются в искусстве одной страны и даже в творчестве одного и того же художника, порождая в нем противоречия.

Наряду с барокко и классицизмом в изобразительном искусстве возникает более непосредственное мощное реалистическое отражение жизни, свободное от стилевых элементов. Реалистическое направление является важной вехой в эволюции западноевропейского искусства. Его проявления необычайно разнообразны и ярки, как в различных национальных школах, так и у отдельных мастеров. 17 веку принадлежат величайшие мастера реализма – Караваджо, Веласкес, Рембрандт, Хальс, Вермеер Дельфтский. В 17 столетии на первое место выступают те национальные школы, в искусстве которых были достигнуты высшие творческие результаты. Италия, Испания,

Фландрия, Голландия, Франция быстро становятся влиятельными художественными центрами. В других европейских странах – Англии, Германии, Австрии, Чехии, Польше, Дании художественная культура сохраняет отпечаток локальных свойств и взаимосвязи с традицией предшествующих эпох.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте европейское искусство 17 века.
2. Сравните искусство Возрождения и культуру 17 века, в чем сходства и различия?
3. Какие художественные направления развивались в искусстве 17 века?

Искусство 17 века Италии.

Общие сведения

Центром развития нового искусства барокко на рубеже XVI-XVII вв. был Рим. "Римское барокко" - мощнейший художественный стиль в искусстве Италии второй половины XVI-XVII в. родился прежде всего в архитектуре и идеологически связан с католичеством, с Ватиканом. Архитектура этого города в XVII в. представляется как будто во всем противоположного классицизму Ренессанса и вместе с тем прочно связанного с ним. Не случайно его предтечей выступает, как уже говорилось, Микеланджело.

Мастера барокко порывают со многими художественными традициями Возрождения, с его гармоничными, уравновешенными объемами. Архитекторы барокко включают в целостный архитектурный ансамбль не только отдельные сооружения и площади, но и улицы. Начало и конец улиц непременно отмечены какими-либо архитектурными (площади) или скульптурными (памятники) акцентами. Представитель раннего барокко архитектор Доменико Фонтана (1543-1607) впервые в истории градостроительства применяет трехлучевую систему улиц, расходящихся от Пьяцца дель Попола ("Народная площадь"), чем достигается связь главного въезда в город с основными ансамблями Рима. Обелиски и фонтаны, поставленные в точках схода лучевых проспектов и в их концах, создают почти театральный эффект уходящей вдаль перспективы. Принцип Фонтана имел огромное значение для всего последующего европейского градостроительства (вспомним трехлучевую систему хотя бы Петербурга).

На смену статuae как началу, организующему площадь, приходит обелиск с его динамичной устремленностью ввысь, а еще чаще - фонтан, обильно украшенный скульптурой. Блестящим примером барочных фонтанов были фонтаны Бернини: "Тритон" (1643) на площади Барберини и фонтан "Четырех рек" (1648-1651) на площади Навона.

Вместе с тем в эпоху раннего барокко не столько создавались новые типы дворцов, вилл, церквей, сколько был усилен декоративный элемент: интерьер многих ренессансных палаццо превратился в анфиладу пышных покоев, усложнился декор порталов, много внимания барочные мастера стали уделять внутреннему двору, дворцовому саду. Особого размаха достигла архитектура вилл с их богатым садово-парковым ансамблем. Как правило, здесь развились те же принципы осевого построения, что и в градостроительстве: центральная подъездная дорога, парадный зал виллы и главная аллея парка по другую сторону фасада проходят по одной оси. Гроты, балюстрады, скульптуры, фонтаны обильно украшают парк, и декоративный эффект еще больше усиливается расположением всего ансамбля террасами на крутом рельефе местности.

Еще более пышным становится архитектурный декор в период зрелого барокко, со второй трети XVII в. Украшается не только главный фасад, но и стены со стороны сада; из парадного вестибюля можно попасть сразу в сад, представляющий собой великолепный парковый ансамбль; со стороны главного фасада боковые крылья здания выдвигаются и образуют парадный двор - так называемый курдонер (франц. *cour d'honneur*, букв. - почетный двор).

В культовом зодчестве зрелого барокко пластическая выразительность и динамичность усиливаются. Многочисленные раскреповки и разрывы тяг, карнизов, фронтонов в резком светотеневом контрасте создают необычайную живописность фасада. Прямые плоскости сменяются выгнутыми, чередование выгнутых и вогнутых плоскостей также усиливает пластический эффект. Интерьер барочной церкви как место пышного театрализованного обряда католической службы являет собой синтез всех видов изобразительного искусства (а с появлением органа - и музыки). Разные материалы (цветные мраморы, резьба по камню и дереву, лепнина, позолота), живопись с ее иллюзионистическими эффектами - все это вместе с прихотливостью объемов создавало чувство ирреального, расширяло пространство храма до беспредельности. Декоративная насыщенность, изощренность игры плоскостей, вторжение овалов и прямоугольников вместо любимых возрожденческими мастерами окружностей и квадратов усиливаются от одного архитектурного

творения к другому. Достаточно сравнить церковь Иль Джезу (1575) Джакомо делла Порта (ок. 1540-1602) с церковью Сант Иво (1642-1660) Франческо Борромини (1599-1667): здесь острые треугольные выступы стен, звездчатый в плане купол создают бесконечно разнообразное впечатление, лишают формы предметности; или с его же церковью Сан-Карло алле куатро Фонтане (1634-1667).

Самым тесным образом с архитектурой связана скульптура. Она украшает фасады и интерьеры церквей, вилл, городских палаццо, сады и парки, алтари, надгробия, фонтаны. В барокко иногда невозможно разделить работу архитектора и скульптора. Художником, который соединял в себе и то и другое дарование, был Джованни Лоренцо Бернини (1598-1680). В качестве придворного архитектора и скульптора римских пап Бернини выполнял заказы и возглавлял все основные архитектурные, скульптурные и декоративные работы, которые велись по украшению столицы. В большой степени благодаря церквям, построенным по его проекту, католическая столица и приобрела барочный характер (церковь Сант-Андреа аль Квиринале, 1658-1678). В Ватиканском дворце Бернини оформил "Королевскую лестницу" (Scala regia), связавшую папский дворец с собором. Ему принадлежит типичнейшее создание барокко - ослепляющая декоративным богатством разнообразных материалов, безудержной художественной фантазией сень (киворий) в Соборе Святого Петра (1657-1666), а также многие статуи, рельефы и надгробия собора. Но главное создание Бернини - это грандиозная колоннада Собора Святого Петра и оформление гигантской площади у этого собора (1656-1667). Глубина площади - 280 м; в центре ее стоит обелиск; фонтаны по бокам подчеркивают поперечную ось, а сама площадь образована мощнейшей колоннадой из четырех рядов колонн тосканского ордера девятнадцати метров высотой, составляющей строгий по рисунку, незамкнутый круг, "подобно распростертым объятиям", как говорил сам Бернини.

Колоннада, как венком, венчала собор, к которому прикоснулась рука всех великих зодчих Возрождения от Браманте до Рафаэля, Микеланджело, Бальдассаре Перуцци (1481-1536), Антонио да Сангалла Младшего (1483-1546). Последним оформлял главный портик ученик Браманте Карло Мадерна (1556-1629).

Бернини был не менее знаменитым скульптором. Подобно ренессансным мастерам он обращался к сюжетам как античным, так и христианским. Но его образ "Давида" (1623), например, звучит иначе, чем у Донателло, Вероккио или Микеланджело. "Давид" Бернини - это "воинствующий плебей", бунтарь, в нем нет ясности и простоты образов Кватроченто, классической гармонии Высокого Ренессанса. Его тонкие губы упрямо сжаты, маленькие глаза зло сузились, фигура предельно динамична, тело почти повернуто вокруг своей оси.

Бернини создал множество скульптурных алтарей для римских церквей, надгробия знаменитым людям своего времени, фонтаны главных площадей Рима (уже упоминавшиеся фонтаны на площади Барберини, площади Навона и др.), и во всех этих работах проявляется их органическая связь с архитектурной средой. Бернини был типичнейшим художником, работавшим по заказу католической церкви, поэтому в сто алтарных образах, созданных с тем же декоративным блеском, что и другие скульптурные работы, языком барочной пластики (иллюзорная передача фактуры предметов, любовь к сочетанию разных материалов не только по фактуре, но и по цвету, театрализация действия, общая "живописность" скульптуры) всегда четко выражена определенная религиозная идея ("Экстаз Святой Терезы Авильской" [1645-1652] в церкви Санта Мария делла Виттория в Риме).

Бернини явился создателем барочного портрета, в котором все черты барокко выявлены в полной мере: это изображение парадное, театрализованное, декоративное, но общая парадность изображения не заслоняет в нем реального облика модели (портреты герцога д'Эстс, Людовика XIV).

В живописи Италии на рубеже XVI-XVII вв. можно выделить два главных художественных направления: одно связано с творчеством братьев Карраччи и получило наименование "болонского академизма", другое - с искусством одного из самых крупных художников Италии XVII в. Караваджо.

Аннибале и Агостино Карраччи и их двоюродный брат Лодовико основали в 1585 г. в Болонье Академию вступивших на истинный путь (Accademia degli incamminati), в которой художники обучались по определенной программе. Отсюда и название - "болонский академизм" (или "болонская школа"). Принципы болонской академии, которая явилась прообразом всех европейских академий будущего, прослеживаются в творчестве самого талантливого из братьев - Аннибале Карраччи (1560-1609).

Карраччи тщательно изучал и штудировал натуру. Он считал, что натура несовершенна и ее нужно преобразить, облагородить, для того чтобы она стала достойным предметом изображения в

соответствии с классическими нормами. Отсюда неизбежные отвличенность, риторичность образов Карраччи, пафос вместо подлинной героики и красоты. Искусство Карраччи оказалось очень своевременным, соответствующим духу официальной идеологии и получило быстрое признание и распространение.

Братья Карраччи - мастера монументально-декоративной живописи. Самое знаменитое их произведение - роспись галереи в Палаццо Фарнезе в Риме на сюжеты овидиевых "Метаморфоз"(1597-1604) типично для барочной живописи. Кроме того, Аннибале Карраччи явился создателем так называемого героического пейзажа - пейзажа идеализированного, выдуманного, ибо природа, как и человек (по мнению болонцев), несовершенна, груба и требует облагороженности, чтобы быть представленной в искусстве. Это пейзаж, развернутый при помощи кулис в глубину, с уравновешенными массами куп деревьев и почти обязательной руиной, с маленькими фигурками людей, служащими только стаффажем, чтобы подчеркнуть величие природы. Столь же условен и колорит болонцев: темные тени, локальные, четко по схеме расположенные цвета, скользящий по объемам свет. Идеи Карраччи были развиты рядом его учеников (Гвидо Рени, Доменикино и др.), в творчестве которых принципы академизма были почти канонизированы и распространились по всей Европе.

Микеланджело Меризи (1573-1610), прозванный Караваджо (по месту рождения), - художник, давший наименование мощному реалистическому течению в искусстве, граничащему с натурализмом, - караваджизму, которое обрело последователей во всей Западной Европе. Единственный источник, из которого Караваджо находит достойным черпать темы искусства, - окружающая действительность. Реалистические принципы Караваджо делают его наследником Ренессанса, хотя он и ниспровергал классические традиции. Метод Караваджо был антиподом академизму, да и сам художник бунтарски восставал против него, утверждая свои собственные принципы. Отсюда обращение (не без вызова принятым нормам) к необычным персонажам вроде картежников, шулеров, гадалок, разного рода авантюристов, изображениями которых Караваджо положил начало бытовой живописи глубоко реалистического духа, сочетающей наблюдательность нидерландского жанра с ясностью и чеканностью формы итальянской школы ("Лютнист", ок. 1595; "Игроки", 1594-1595).

Но главными для мастера остаются темы религиозные (алтарные образа), которые Караваджо стремится воплотить с истинно новаторской смелостью как жизненно достоверные. В "Евангелисте Матфее с ангелом" (1599-1602) апостол похож на крестьянина, у него грубые, знакомые с тяжелым трудом руки, изборожденное морщинами лицо напряжено от непривычного занятия – чтения.

У Караваджо сильная пластическая лепка формы, он накладывает краску большими, широкими плоскостями, выхватывая из мрака светом наиболее важные части композиции. Эта резкая светотень, контрастность цветовых пятен, крупные планы, динамичность композиции создают атмосферу внутренней напряженности, драматизма, взволнованности и большой искренности. Караваджо одевает своих героев в современные одежды, помещает в простую, знакомую зрителям обстановку, чем добивается еще большей убедительности. Произведения Караваджо достигали иногда такой силы реалистической выразительности, к сожалению, иногда доходящей до натуралистичности, что заказчики отказывались от них, не усматривая в образах должного благочестия и идеальности (недаром в отношении Караваджо некоторые исследователи применяют термин "жестокый реализм"). Так было с алтарным образом "Успение Богоматери": заказчик отверг его, мотивируя тем, что мастер изобразил не величие Успения Марии, а смерть во всей ее неприглядности.

Пристрастие к натуралистическим деталям, достоверности обстановки не заслоняет главного в произведениях Караваджо, лучшие из которых эмоционально выразительны, глубоко драматичны и возвышенны ("Положение во гроб", 1602). Для зрелого творчества мастера характерны монументальность, величественность композиций, скульптурность формы, классическая ясность рисунка. Вместе с тем градации света и тени становятся мягче, цветовые нюансы - тоньше, пространство - воздушное (уже упоминавшееся "Успение Марии", 1606).

Искусство Караваджо породило и истинных последователей его художественного метода, и поверхностных подражателей, усвоивших лишь внешние приемы. Из наиболее серьезных его последователей в Италии можно назвать Креспи, Джентиллески, всех венецианских "тенебристов"; в Голландии - Тербрюггена и вообще всю так называемую "утрахтскую школу караваджистов". Влияние Караваджо испытали молодой Рембрандт, в Испании - Рибера, Сурбаран, Веласкес.

С самого своего раннего периода итальянское барокко как стиль формировалось во многом на общих принципах с академической системой болонцев. Идеализация и патетика были особенно

близки официальным кругам итальянского общества и церкви - основному заказчику произведений искусства. По этот стиль воспринял нечто и от Караваджо: материальность формы, энергию и драматизм, новшества в понимании светотеневой моделировки. В результате сплава двух разных художественных систем и родилось искусство итальянского барокко: монументально-декоративная живопись Гверчино (Франческо Барбьери, 1591 - 1666) с его реалистическими типажам и караваджистской светотенью, Пьетро да Кортоне (Берреттини, 1596-1669), Луки Джордано (1632-1705); станковая живопись наиболее близкого Караваджо Бернардо Строцци (1581 -1644), прекрасного колориста Доменико Фетти (1588/89-1623), испытавшего сильное влияние Рубенса (как, впрочем, и Строцци). Несколько позже, в середине века появились блистательные по своим колористическим достоинствам, мрачно-романтические композиции Сальватора Розы (1615-1673).

В последней трети XVII в. в искусстве итальянского барокко намечаются определенные изменения. Безудержно усиливается декоративность, усложняются композиции и ракурсы, создается впечатление, что фигуры несутся в стремительном и беспорядочном движении. Живопись с ее перспективным иллюзионизмом, по сути, уничтожает стену, "разрывает" потолок или купол, что всегда противоречило правилам классического искусства. Плафон римской церкви Сант-Иньяцио "Апофеоз Святого Игнатия", исполненный Андреа дель Поццо (1642-1709), архитектором, живописцем, теоретиком искусства, которого недаром называли главой "стиля иезуитов", - ярчайший пример такой плафонной живописи с ее "обманом глаз", экспрессивностью выразительных средств, мистицизмом и экстатичностью настроения (Рим, 1684).

К концу столетия в композициях, как монументально-декоративных, так и станковых, все чаще побеждают холодность, риторичность, ложный пафос. Однако лучшие художники все-таки умели преодолеть эти черты позднего барокко. Таковы романтические пейзажи Алессандро Маньяско (1667-1749), монументальная (плафоны, алтарные образа) и станковая (портреты) живопись Джузеппе Креспи (1665- 1747) - художников, стоящих на рубеже нового столетия.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте итальянское искусство 17 века.
2. Какие художественные направления развивались в Италии 17 века?
3. Охарактеризуйте творчество Бернини.
4. Охарактеризуйте творчество Борромини.
5. Охарактеризуйте творчество Караваджо.
6. Охарактеризуйте творчество братьев Карааччи.

Искусство 17 века Фландрии.

Общие сведения

Вторая половина XVI века – время нидерландской буржуазной революции за независимость против гнета испанской монархии, которая закончилась разделением страны Нидерландов на две части – ряд северных провинций получивших название по одной из них Голландия, завоевывает и утверждает свою политическую независимость и превращается в самостоятельную республику. Южные провинции, объединяемые в единый союз под названием Фландрия, остаются под гнетом испанского абсолютизма. Экономическое и культурное развитие юга и севера теперь идут различными путями. Значительно расходятся пути развития голландского и фламандского искусства. Огромный духовный подъем, пережитый Фландрией в период революции, сыграл решающую роль в расцвете культуры первой половины XVII столетия. В первой половине века создается полнокровное жизнеутверждающее искусство, переживает яркий, хотя и короткий расцвет фламандская живопись. Именно в это время складывается замечательная фламандская художественная школа, занявшая выдающее место в истории всей европейской культуры и давшая таких мастеров как Рубенс и Ван Дейк, Снейдерс, Йорданс, Браувер. Заказы для дворцов и храмов, для различных корпораций, особенно в первой половине века способствовали широкому распространению в живописи монументально-декоративных тенденций. Именно в живописи с наибольшей полнотой выразились прогрессивные черты культуры Фландрии: реализм, народность, яркая жизнерадостность, торжественная праздничность образов.

В условиях Фландрии официально господствующим искусством было барокко. Более того, именно Фландрия наряду с Италией явилась в первой половине XVII века одним из основных очагов формирования барочного направления в искусстве. Однако фламандское барокко во многом существенно отличается от итальянского. Искусство Рубенса, Йорданса, Снейдерса и других мастеров в приподнятых и торжественных формах отражало дух жизнеутверждающего оптимизма,

порожденный жизненными силами фламандского общества. Именно эта особенность развития барокко во Фландрии, выраженная в искусстве Рубенса, давала возможность развития реалистических черт в рамках самой барочной системы, а не вне ее, как это было в Италии, и притом в гораздо большей мере, чем это было возможно в Италии.

Период относительного подъема во Фландрии завершается примерно к середине XVII века. Под гнетом испанского абсолютизма фламандская экономика приходит в упадок. Общественная и культурная жизнь Фландрии приобретает все более застойный, консервативный характер к концу XVII века.

Живопись Фландрии XVII века дала самые высокие результаты среди пластических искусств. Главой фламандской школы живописи и центральной фигурой всего фламандского искусства XVII века был Питер Пауль Рубенс. Он родился в городе Зигене в Германии, куда во время гражданской войны в Нидерландах эмигрировал отец Рубенса – юрист, игравший большую роль в общественной жизни Фландрии. Вскоре после смерти отца мать вместе с сыном возвратилась в Антверпен, где будущий художник получил прекрасное по тому времени образование.

Всесторонне одаренный, стремившийся овладеть всем богатством человеческих знаний, Рубенс очень рано нашел свое основное жизненное призвание в живописи. Уже в 1591 году он учился сначала у малоизвестных художников Тобиаса Верхахта и Адама ван Ноорта. Затем он перешел к Отто ван Веену – видному представителю позднего нидерландского романизма. Но дух живописи романистов остался чужд дарованию Рубенса.

Большое значение для формирования живописного мастерства Питера Пауля Рубенса имело непосредственное изучение искусства итальянского Возрождения и современного Рубенсу итальянского искусства. Восемь лет, с 1600 по 1608 годы Рубенс жил в Италии, занимая должность придворного художника мантуанского герцога Винченцо Гонзага. Многочисленные копии с произведений великих мастеров Возрождения, близкое знакомство с художественной жизнью Италии расширили художественный кругозор Рубенса. Изучая творчество великих мастеров Высокого Возрождения, он вместе с тем имел возможность познакомиться и с исканиями Караваджо. Вольное переложение Рубенсом картины Караваджо «Положение во гроб» ярко свидетельствует об интересе художника к творчеству этого мастера.

Из живописцев Высокого Возрождения Рубенс особенно ценил творчество Леонардо да Винчи, Микеланджело и Тициана. Но по своим живописным особенностям и жизнеощущению искусство Рубенса при всех его связях с итальянским Возрождением с самого начала имело ярко выраженный фламандский характер. Примечательно, что творчество Рубенса по-настоящему развернулось именно по возвращении его во Фландрию и в процессе решения тех художественных задач, которые ставили перед ним условия общественной жизни родной страны.

Заваленный заказами, Рубенс создал огромную мастерскую, которая объединила целую группу талантливых фламандских художников. Здесь было создано колоссальное число больших полотен, украшавших дворцы и храмы многих столиц Европы. Эскиз обычно создавался самим Рубенсом, картина же в большинстве случаев выполнялась его помощниками и учениками. Когда она была готова, Рубенс проходил ее своей кистью, оживляя и устраняя имеющиеся недочеты. Однако лучшие картины Рубенса написаны с начала и до конца самим мастером. Творческие достижения Рубенса и его авторитет как одного из образованнейших людей своего времени, и наконец, само обаяние его личности определили то высокое положение, которое он занял в общественной жизни Фландрии. Он часто принимал на себя важные дипломатические поручения правителей Фландрии, много путешествовал по странам Западной Европы. Его переписка с государственными деятелями того времени и в особенности с передовыми представителями культуры поражает широтой кругозора, богатством мыслей. В его письмах содержится ряд интересных суждений и об искусстве, ярко характеризующих прогрессивные художественные позиции Рубенса. Универсальность таланта мастера, его творческая продуктивность заставляют вспомнить выдающихся мастеров Возрождения. В своем творчестве Рубенс не только претворил и продолжил не только традиции старонидерландского искусства, но и традиции ренессансной живописи Италии. Пожалуй, не один живописец XVII века не может быть назван с таким правом наследником итальянского искусства эпохи Возрождения как Рубенс. С искусством Ренессанса Рубенса сближает восприятие мира как некоего всеобъемлющего единства и пафос жизнеутверждения.

В целом творчество Рубенса может быть разделено на следующие три этапа: ранний – до 1620 года, зрелый – с 1620 до 1630 год, и поздний, охватывающий последнее десятилетие его жизни 1640-н годы. Особенностью творческого развития Рубенса было то, что переход от одного этапа к другому происходил постепенно, без резких скачков. Его искусство эволюционировало ко все большему

углублению реализма, ко более широкому охвату жизни и преодолению внешне-театральной барочной аффектации, черты которой более свойственны Рубенсу в ранний период его творчества.

После возвращения на родину Рубенс пишет алтарные образы «Воздвижение креста» в 1610 году и «Снятие с креста» в 1611–1614 годах, которые не могли возникнуть без итальянских впечатлений мастера, например без знакомства с Караваджо и Караччи, но в то же время они совершенно самостоятельны.

В них ясно видно как Рубенс переосмысливает тот опыт, который он приобрел изучая наследие Караваджо и других венецианцев. Караваджо помог Рубенсу увидеть натуру во всей ее предметной материальности и жизненной характерности. Вместе с тем выразительные фигуры Рубенса проникнуты таким патетическим напряжением сил, такой динамикой, какие были чужды искусству Караваджо. Склоненное порывом ветра дерево, напряженные усилия людей, поднимающих крест с распятым Христом, резкие ракурсы фигур, беспокойные блики света и тени, скользкие по трепещущим от напряжения мышцам, – все полно стремительного движения. Жесты бурны и стремительны, но в пределах общей преувеличенной выразительности целого, градация чувств и переживаний воплощены с большой правдивостью. В начале раннего периода, примерно до 1611–1613 годов, в творчестве Рубенса еще дают себя чувствовать, особенно в алтарных и мифологических композициях, влияние Караваджо, а в портретах – отголоски маньеризма. Правда, эти влияния сказываются скорее в технике, в некоторых особенностях формы, чем в понимании образа. Так, автопортрет с первой женой – Изабеллой Брант 1610 года выполнен еще в несколько жесткой манере Рубенс выписывает все детали роскошных костюмов, щеголяет виртуозным и точным рисунком. Сам Рубенс и сидящая у его ног жена изображены в полных внешнего светского изящества позах. К этой работе близок по времени выполнения и «Портрет молодой дамы» из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве.

Рубенс создает классический тип алтарного образа XVII века. Это образ монументальный. Он предназначался для большого пространства церкви, рассчитанный на мгновенное воздействие на зрителя и на взгляд издалика. Это композиция обладающая определенными декоративными качествами, что делало ее центральным звеном в архитектурно-декоративном ансамбле церковного интерьера. Нередко алтарный образ получал скульптурное и архитектурное обрамление, что подчеркивало его значение и его торжественный характер.

В алтарном образе св. Себастьян 1614 года изображен христианский мученик пронзенный стрелами своих мучителей, однако они словно не коснулись его тела, не нарушили спокойствия его духа. В образе святого Рубенс дает свой идеал героя – стойкого, сдержанного. Формы и пропорции его тела далеки от классического канона и соответствуют национальному фламандскому пониманию красоты. В целом картины Рубенса этого периода отличаются монументальной декоративностью, резкими и эффектными контрастами. Такое решение отчасти определялось искажением извлеченных из своего первоначального контекста. Его работы этого времени являются алтарными композициями занимающими определенное место в церковном интерьере. Выхваченные из своего естественного обрамления, перенесенные на стены музеев, алтарные композиции Рубенса теперь производят впечатление несколько искусственное. Жесты кажутся преувеличенными, сопоставление характеров слишком резким и упрощенным, цветовой аккорд хотя и целостным, но чрезмерно сильным.

Зрелые работы Рубенса 1610–1620-х годов представляют собой возвышенный, героизированный мир пронизанный движением, который для Рубенса является выражением динамики бытия, неисчерпаемой жизненной силы. Замечательной темой для картин Рубенса стали античные мифы и легенды, такие как битва амазонок, похищение дочерей Левкиппа, пьяный Силен, многочисленные вакханалии, в которых Рубенс пытается передать дионисийский дух античности, его гимн физическому наслаждению жизни, и неразрывную связь человека с миром природы.

«Похищение дочерей Левкиппа» написанный в 1619–1620 годах драматический сюжет, который Рубенс использует для передачи быстрых, порывистых, чрезмерных движений, напряжение всех человеческих сил и возможностей, что особенно чувствуется в обнаженных женских телах – мощных и сильных, высветленных теплым светом и контрастно выделяющихся на фоне ярких развевающихся тканей, вздыбленных вороного и золотисто-рыжего коней и смуглых тел похитителей. Звучный аккорд красок, бурность жестов, разорванный, беспокойный силуэт всей группы ярко передают силу порыва жизненных страстей. Чувственная стихия становится у Рубенса носителем и духовных порывов и поэтических переживаний, как например в «Персее и Андромеде», картине 1621 года. В ней звучит лирическая тема зарождающейся любви.

В 1622–1625 годах Рубенс исполнил двадцать одно полотно из цикла «Жизнь Марии Медичи» предназначенный для украшения одного из залов Люксембургского дворца в Париже и занимающий

важное место среди других монументально-декоративных композиций Рубенса. Этот цикл заказанный Марией Медичи весьма характерен для понимания Рубенсом исторического жанра. Он в своем творчестве обращается не только к античным историческим героям и их деяниям, но и к современной ему истории. В декоративной живописи Европы первой половины XVII века ансамбль Рубенса явление исключительное по своей тематике. Он посвящен современным важнейшим для Франции политическим событиям связанным с борьбой за укрепление государственного единства. В этих полотнах воспроизводились основные эпизоды жизни супруги Генриха IV, ставшей после его смерти правительницей Франции. Все картины цикла были выполнены в духе откровенного восхваления Марии Медичи и уснащены аллегорическими и мифологическими персонажами. Эта своеобразная живописная хвалебная ода была выполнена с большим блеском и по своему размаху представляла явление исключительное даже для пристрастного к большим монументально-декоративным композициям барочного искусства XVII века. Типичным для всей серии является произведение «Прибытие Марии Медичи в Марсель». По усталым бархатом сходным пышно одетая Мария Медичи сходит с борта роскошной галеры на землю Франции. Развешиваются флаги, блестят позолота и парча.

В небесах трубящая крылатая Слава возвещает о великом событии. Морские божества, охваченные общим волнением, приветствуют Марию Медичи. Наяды, сопровождающие корабль, привязывают брошенные с корабля канаты к сваям пристани. В картине много праздничного шума и откровенной придворной лести. Но при всей театральности целого фигуры в композиции расположены естественно и свободно. В 1620-е годы Рубенс становится самым знаменитым художником Европы. Его называли королем живописцев и живописцем королей. Многочисленные заказы поступавшие не только из Фландрии, но и из разных стран Европы Рубенс выполнял со своими учениками и помощниками хорошо усвоившими его живописные приемы.

Наряду с Бернини Рубенс был создателем барочного парадного портрета. Образ представительный, величественный и аристократически-благородный создается позой, костюмами, аксессуарами и архитектурой. Портрет в творчестве Рубенса не имел такого значения, как например в творчестве Хальса, Рембрандта или Веласкеса. И все же его портреты занимают своеобразное и важное место в искусстве XVII века. Портрет Рубенса в известной мере продолжает в новых исторических условиях гуманистические традиции портрета Высокого Возрождения. В отличие от мастеров итальянского Ренессанса Рубенс сдержанно, но выразительно передает свое непосредственное личное отношение к портретируемому. Художник в отличие от Рембрандта и Веласкеса, не слишком углубляется в передачу всего индивидуального своеобразия физического и психологического облика модели. Сложные внутренние противоречия в нравственной жизни личности остаются вне его поля зрения. Рубенса скорее интересует пульсация жизни, ее стихии в каждом человеке проявляющаяся в его эмоциональном состоянии, его образе и чертах. Поскольку картины этого цикла выполнены в основном учениками Рубенса, то наибольший интерес в художественном отношении представляют написанные собственноручно Рубенсом эскизы, по которым осуществлялись в его мастерской сами композиции. Эскиз «Коронация Марии Медичи», хранящийся в Эрмитаже, представляет собой подмалевок, слегка тронутый несколькими мазками лессировки. Он поражает сочетанием исключительной лаконичности с предельной выразительностью изображения.

Острое чувство целого, выделение главного в изображаемом событии, изумительное мастерство мизансцены и глубокое понимание колористического единства картины позволяют Рубенсу самыми скупыми средствами дать яркую, полную жизненной непосредственности картину события.

Рубенс был замечательным мастером рисунка. Его подготовительные рисунки к картинам поражают умением в немногих полных динамики штрихах и пятнах схватить характер формы, взятой в ее движении, передать общее эмоциональное состояние образа. Рисункам Рубенса свойственна широта и свобода исполнения: то усиливая, то ослабляя нажим карандаша на бумагу, он схватывает характерный силуэт фигуры, передает напряженную игру мышц. В одном из подготовительных рисунков к «Охоте на кабана» Рубенс сочным сопоставлением света и тени уверенно лепит форму, передает контрасты узловатых, напряженно изгибающихся стволов деревьев и легкого трепета пронизанной мерцающим светом листвы.

В портретах властителей, например в портрете Марии Медичи сквозь условность парадного барочного портрета; его каноничность и ограниченность целей Рубенс сохраняет ощущение полнокровной жизненности и правдивости характеристики. В некоторых портретах не скованных рамками парадного искусства Рубенс достигает почти камерности в трактовке образов и большой

глубины характеристики например в портрете доктора Тульдена 1615 года, камеристки 1625, Сусанны Фоурмен, а в некоторых автопортретах эта реалистическая основа рубенсовского портрета проявляется более последовательно.

Последнее десятилетие в жизни Рубенса – 1630-е годы особый этап в его творчестве. Он отказывается от придворной деятельности и полностью посвящает себя искусству, покупает замок недалеко от Антверпена, где уединяется в кругу своей семьи. В 1630 году Рубенс, четыре года назад овдовевший, женился второй раз на Елене Фоурмен. Она – это живое воплощение идеалов рубенсовской красоты явилась вдохновительницей всех женских образов его картин 30-х годов. В это время он больше не пишет на заказ и исполняет картины полностью самостоятельно.

Среди портретов Рубенса позднего периода заслуживает упоминания его автопортрет, хранящийся в Венском музее 1638 года. Однако в композиции дают себя знать черты парадного портрета, но все же в спокойной позе Рубенса много свободы и непринужденности. Лицо художника, внимательно и благожелательно взирающего на зрителя, полно жизни. В этом портрете Рубенс утверждает свой идеал человека, занимающего видное положение, богато одаренного, умного, уверенного в своих силах.

Среди поздних портретов мастера особенно привлекательны портреты второй жены художника – молодой Елены Фоурмен. Лучший среди них луврский портрет Елены Фоурмен с детьми созданный после 1636 года.

В этом портрете почти не чувствуется влияние принципов барочного парадного портрета, отброшены роскошные аксессуары и пышные одежды. Вся картина проникнута чувством спокойного и безмятежного семейного счастья. Изображение матери и детей полно естественной непринужденности и вместе с тем особой прелести. Молодая мать держит на коленях младшего сына и с задумчивой нежностью склонила к нему лицо. Нежное золотистое сияние окутывает легкой дымкой все формы, смягчает яркое звучание пятен красного цвета, создает атмосферу спокойной и торжественной радости. Гимн женщине – матери и возлюбленной великолепно воплощен в этой земной мадонне.

Рубенс изображает Елену Фоурмен не только в портретах. Ее черты мы узнаем и в «Андромеде» 1640 года и в «Вирсавии» 1635. Картина для Рубенса это пиршество для глаза, утоление его жадной любви к праздничному богатству бытия. В «Вирсавии» звучание красного цвета покрывала, наброшенного на сиденье и сопоставленного с черно-бурым густым цветом откинутой шубы, зеленовато-голубая одежда мальчика-негра, оливково-черная смуглость его тела призваны создать звучный аккорд, на фоне которого выделяется все богатство оттенков нагого тела Вирсавии. Вместе с тем Рубенс передает самые тонкие нюансы формы и цвета. Таково сопоставление блеска белков глаз негрятенка и белого пятна письма, которое он протягивает Вирсавии.

Тема чувственного богатства жизни, вечного ее движения находит свое наиболее непосредственное выражение в «Вакханалиях» Рубенса. Буйной толпой вторгаются в картину опьяненные вином фавны, сатиры, сатирессы. Иногда, как например, в «Триумфе Силена» конца 1620-х годов, толпа производит впечатление части бесконечного шествия, обрезанного лишь картинной рамой.

Одним из самых примечательных произведений этого типа является эрмитажный «Вакх» написанный между 1635 и 1640 годами.

Вакх Рубенса весьма далек от гармонически прекрасного Вакха Тициана. Особое место в его творчестве занимал пейзаж. Известно, что пейзаж он писал всегда сам и почти никогда не продавал. Пейзаж Рубенса развивает нидерландские традиции, придавая им новый идейный смысл и художественное значение. Он решает главным образом задачу обобщенного изображения природы как целого; величавая картина бытия мира, ясной гармонии человека и природы получает у него свое возвышенно поэтическое и вместе с тем чувственно полновесное воплощение. Мир есть целое, и человек спокойно и радостно ощущает свое единство с ним. Ранние из пейзажей Рубенса, например «Возики камней» 1620 года, отличаются несколько большим драматизмом композиции. Не один из элементов пейзажа не пребывает в покое. Скалы переднего плана как бы с напряжением вздымаются из недр земли, с грохотом разрывая ее покровы. С огромным усилием кони и люди переваливают тяжелую груженую телегу через гребень горной дороги. Борьба стихий в природе, неотрывная близость к ней человеческого существования, становление мира и его единства вот главная тема пейзажей Рубенса.

Спокойнее и торжественнее поздние пейзажи Рубенса созданные уже в 30-е годы, например «Крестьяне, возвращающие с полей» или «Пейзаж с радугой» изображающие бесконечные дали и

плодородные равнинные холмы они лишены напряженной патетики ранних пейзажей и наполнены эпическим величием и спокойствием.

В последние десятилетия Рубенс обращается к изображению народной крестьянской жизни, которая также предстает у него на фоне пейзажа, например это «Крестьянский танец» или фламандская «Кермесса». Народная тема интересует Рубенса главным образом с праздничной стороны как изображение радости бытия, его стремительного движения, захватывающего ритмы танца. По своей сути это те же традиции мифологических сцен полные переливающейся через край энергии жизни, только решенные через жанровые и крестьянские образы. Образы крестьян Рубенса лишены бытовой достоверности, но здоровая простота их облика, восхищение их жизнерадостностью превращают их в символ неиссякаемых сил и величия Фландрии и ее народа.

Воздействие гения Рубенса на современников было огромным и не ограничивалось только рамками живописного искусства, но проявлялось и в скульптуре и архитектуре также. Мастерская Рубенса была не только очагом формирования многих крупнейших фламандских живописцев – здесь сложилась также новая антверпенская школа мастеров репродукционной гравюры, воспроизводивших главным образом живописные оригиналы Рубенса, а также художников его круга.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Фландрии 17 века.
2. Какое художественное направление было ведущим во Фландрии 17 века?
3. Назовите выдающегося фламандского живописца 17 века?
4. Назовите зрелые работы Рубенса.
5. Расскажите про картину «Похищение дочерей Левкиппа» Рубенса.
6. Расскажите про картину «Союз земли и воды» Рубенса.

Искусство 17 века Голландии.

Общие сведения

Искусство Голландии. 17 век. В 17 в. в Голландии после победы над Испанией католичество было запрещено, протестантизм не стремился к декоративному оформлению в храмах. Церковь, прежде являвшаяся крупнейшим заказчиком живописи, теряет эту роль, а на первый план выступает крупная и средняя буржуазия, состоятельные горожане. Отличительной чертой развития голландского искусства было значительное преобладание среди всех его видов живописи. Картины, предназначенные для украшения бюргерских домов, должны были соответствовать новым задачам. Меняются размеры, появляются новые сюжеты, происходит разделение на жанры. Профессия художника не являлась редкостной, живописцев было очень много, и они жестко конкурировали между собой. Мало кто из них мог прокормить себя живописью, многие брались за самые разные работы: Стен был трактирщиком, Хоббема — акцизным чиновником, Якоб ван Рейсдаль — врачом. Избавившись от непосредственного заказчика — католической церкви или влиятельного мецената-феодала, — художник всецело оказывался в зависимости от запросов рынка. Обращение к самым различным сторонам жизни приводило к укреплению реалистических тенденций в живописи, ведущее место в которой заняли бытовой жанр и портрет, пейзаж и натюрморт. В каждом жанре существовали свои ответвления. Так, например, среди пейзажистов были маринисты (изображавшие море), живописцы, предпочитавшие виды равнинных мест или лесные чащи, были мастера, специализировавшиеся на зимних пейзажах и на пейзажах с лунным светом: среди жанристов выделялись художники, изображавшие крестьян, бюргеров, сцены пирушек и домашнего быта, сцены охоты и рынков; были мастера церковных интерьеров и различных видов натюрмортов — «завтраков», «десертов», «лавок» и т. п. Сосредоточение каждого из художников на определенном жанре способствовало отточенности мастерства живописца. Только самые крупные из голландских художников работали в различных жанрах.

Становление реалистической голландской живописи проходило в борьбе с италянизирующим направлением и маньеризмом. Представители этих направлений каждый по-своему, но чисто внешне заимствовали приемы итальянских художников, чуждые традициям национальной живописи.

На раннем этапе становления голландской живописи, охватывающем 1609—1640 гг., реалистические тенденции ярче проявлялись в портрете и бытовом жанре. Основателем голландского реалистического портрета был Франс Хальс (ок. 1580—1666), который разрушил сложившиеся до него каноны сословного (дворянского) портрета 16 в. В портретах Хальса представлены все слои общества: бюргеры, стрелки, ремесленники, представители низов общества.

Демократизм его искусства обусловлен связями с традициями эпохи нидерландской революции. Он расширил рамки портрета введением сюжетных элементов, запечатлевая портретируемых в действии, в конкретной жизненной ситуации, акцентируя мимику, жест, позу. Он не только реформировал единичный заказной и групповой портреты, но явился создателем портрета, граничащего с бытовым жанром.

Широкую популярность снискали ему групповые портреты офицеров стрелковой рот св. Георгия (1627, Гарлем, Музей Франса Хальса) и св. Адриана (1633, там же). Красочную гамму, в которой господствуют черные костюмы и белые воротники, оживляют звучные золотисто-желтые, лиловые, голубые и розовые офицерские перевязи.

Портреты Хальса разнообразны по темам и образам. Но портретируемых объединяют общие черты: цельность натуры, жизнелюбие. Хальс — живописец смеха, веселой, заразной улыбки. Вольнолюбивым дыханием овевая образ «Цыганки» (ок. 1630 г., Париж, Лувр). Портрет Малле Баббе (нач. 1630-х гг., Берлин — Далем, Картинная галерея), содержательницы трактира, не случайно прозванной «гарлемской ведьмой», перерастает в небольшую жанровую сцену. Позднее его реализм стал более психологически углубленным и критическим, его мастерство — более отточенным и совершенным. Изменился и колорит Хальса, обретая большую сдержанность; в преобладающей серебристо-серой, холодной тональной гамме, среди черного и белого особую звучность приобретают небольшие, точно найденные пятна розоватого или красного цвета. Высшее достижение Хальса — его последние групповые портреты регентов и регентш (попечителей) приюта для престарелых, исполненные в 1664 г. Поздние портреты Хальса стоят рядом с самыми замечательными творениями мировой портретной живописи.

Рембрандт, Харменс ван Рейн (1606-1669) - величайший живописец, рисовальщик, офортист. Тяга к рисованию, проявившаяся еще с детских лет, привела его в мастерскую к местному живописцу Якобу ван Сваненбургу, который научил Рембрандта основам рисования и живописи, познакомил с историей искусств. Проучившись у него три года, Рембрандт в 1623 переезжает в Амстердам и продолжает обучение у известного живописца Питера Ластмана (1583-1633). Рембрандт учится у художников прошлого и своих современников, овладевает техникой живописи и гравюры. Он изучает искусство Италии по слепкам, гравюрам, копиям и воспринимает гуманистическое начало итальянского искусства. Большое влияние на его творчество оказало барокко, но изысканность, пышность, подчеркнутая театральность этого стиля были далеки от исканий Рембрандта. Он был поклонником творчества Караваджо.

Уже в портретах Рембрандта лейденского периода виден интерес художника к внутреннему миру человека. (Портрет старого воина, ок. 1630, Санкт-Петербург, Эрмитаж). Им создаются первые сюжетные картины (Изгнание торгующих из храма, 1626, Москва, ГМИИ; Меняла, 1627, Берлин - Далем), полотна, в центре которых ученые (Беседы мудрецов, 1628, Мельбурн, Национальная галерея; Ученый за столом, 1628, Лондон, Национальная галерея; Портрет ученого, 1631, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). Тщательно изучая искусство гравюры, он создает множество рисунков, гравюр, офортов.

В конце 1631 Рембрандт, известный портретист и автор исторических полотен, переезжает в Амстердам. Одной из первых картин, написанных здесь, была картина «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632, Гаага, Маурицхейс). Во многих картинах он изображает любимую жену Саскию («Портрет улыбающейся Саскии», 1633, Дрезден, Картинная галерея; «Флора», 1634, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Свадьба Самсона», 1638, Дрезден, Государственная картинная галерея). Особенно выделяется знаменитый «Автопортрет с Саскией на коленях» (1635, Дрезден, Государственная картинная галерея). Картина наполнена жизненной силой, энергией и пронизана любовью. К этому же периоду относятся известные картины на библейскую тематику («Пир Валтасара», 1634, Лондон, Национальная галерея; «Жертвоприношение Авраама», 1635, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), пейзажи («Пейзаж с прудом и арочным мостом», 1638, Берлин - Далем; «Пейзаж с бурей», 1639, Брауншвейг, Государственный музей герцога Антона Ульриха), парадные портреты, офорты. Изучая традиционные методы письма и подходы к раскрытию тем, он в своем творчестве все более отходит от этих традиций. Вместо гладких, лессировочных мазков, которые наносятся тонкими слоями прозрачных и полупрозрачных красок поверх плотного слоя красок и создающих единую живописную поверхность холста, он пишет картины резкими, пастозными мазками, постепенно отказываясь от подробно прописанных деталей. Одна из наиболее известных картин Рембрандта этого периода – «Даная» (1636-1646, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). В начале 40-х годов создается знаменитый «Ночной дозор» (1642, Амстердам, Рейксмузеум).

50-е и 60-е годы ознаменованы созданием выдающихся произведений, а также углублением конфликта с обществом. Рембрандт почти полностью лишается заказов. В это время он пишет картины на библейские и мифологические темы: «Иосиф, обвиняемый женой Пентефрия» (1655, Вашингтон, Национальная галерея), «Христос в Эммаусе» (1648, Париж, Лувр). В центре творчества Рембрандта - человек, его внутренний мир, переживания и радости. «Портрет старушки» (1654, Москва, ГМИИ), «Портрет старика в красном» (1654, Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Титус за чтением» (ок. 1657, Вена, Музей истории искусства), «Портрет Яна Сикса» (1654, Амстердам, Собрание Сикс). К этому же типу портретов относятся и поздние автопортреты художника, поражающие многоплановостью психологических характеристик: «Автопортрет» (ок. 1652, Вена, Музей истории искусства), «Автопортрет» (1660, Париж, Лувр). Рембрандтом был создан знаменитый групповой портрет «Синдики» (1662, Амстердам, Рейксмузеум). Но вершиной всего творчества Рембрандта явилась картина «Возвращение блудного сына» (1668-1669, Санкт-Петербург, Эрмитаж). Неоднократно художник обращался к этой теме (наброски и эскизы встречаются уже в 30-е годы). Это картина о страдании и великой любви.

Творческое наследие Рембрандта огромно: около 600 живописных полотен, почти 300 офортов и 1400 рисунков. Оно сказалось на творчестве его учеников, наиболее известные из которых Геррит Доу, Говарт Флинк, Самюэль ван Хоогстратен, Карель Фабрициус, Николас Мае. Оно повлияло и на развитие мирового искусства в целом, хотя было оценено по достоинству спустя многие годы.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Голландии 17 века.
2. Какие жанры развивались в Голландии 17 века?
3. Расскажите про натюрморты малых голландцев.
4. Расскажите про голландский пейзаж.
5. Приведи в пример произведения бытового жанра.
6. Расскажите про творчество крупнейшего голландского художника 17 в. Рембрандта ван Рейна.

Искусство 17 века Испании.

Общие сведения

Расцвет испанской национальной культуры и искусства запаздывает по сравнению с периодом экономического и политического подъема в Испании. На рубеже 16 и 17 веков складывается отмеченная яркими национальными чертами испанская художественная школа. Испанское искусство развивалось в условиях феодально-абсолютистского режима в стране, которая явилась оплотом феодально-католической реакции, творчество его представителей в период расцвета характеризуется реализмом, народностью, ярко выраженными демократическими чертами. Те же особенности присущи всей испанской культуре «золотого века».

Черты испанской культуры обусловлены ходом исторического развития Испании, прежде всего Реконкистой, войной общенародного характера. Силой ее было крестьянство, рано освободившееся от крепостной зависимости. Также борьбой с иноземными захватчиками, в которой крепло национальное самосознание испанского народа. И хотя этот героический испанский народ был поработен королем, дворянством и духовенством, а многочисленные народные восстания подавлялись, чувство национальной гордости, свободолюбие, традиции общественной активности продолжали жить в народе и определили некоторые особенности испанской культуры, ее народность и демократические черты. Искусство этого времени не однородно. Наряду с передовым реалистическим направлением существовали реакционные течения, в которых доминировали идеализирующие тенденции, элементы мистицизма, отвлеченности.

Господствующие классы Испании пытались поддержать свой престиж. Отсюда нарочитая пышность празднеств, торжеств, игра в величие, которого уже давно не существовало. В художественной культуре этого периода развивались мистические тенденции, стремление к причудливой зрелищности, отвлекавшей от трагических противоречий реальной жизни. Испанское барокко в этот период представляет собой явление художественно неполноценное.

Основной сферой деятельности мастеров были монументальные религиозные композиции. Бытовой жанр, пейзаж, натюрморт играли скорее подчиненную, нежели самостоятельную роль. Единственным светским жанром, получившим широкое развитие, был портрет. Первые десятилетия 17 столетия отмечены борьбой различных художественных направлений. Придворное искусство,

которое пыталось противостоять мощному подъему национальной живописи, опиралось на традиции романизма. Это идеализирующее направление долго удерживало свои позиции при консервативном испанском дворе и нашло выражение в творчестве и в теоретических работах Висенте Кардуччо (1578 - 1638). Между тем новое, передовое в искусстве Испании развивалось вдали от двора, в местных художественных центрах. Главными очагами реализма «Золотого века» на рубеже 16 – 17 столетий были Валенсия и Севилья – оживленные торговые города. Первыми живописцами – реалистами были в Валенсии – Франсиско Рибальта (1551/55 - 1628), севильянец Хуан Розас (1558/60-1625) и Франсиско Эррера Старший (1576-1656). Толеданский художник Хуан Баутиста Майно (ок. 1585-1649), будучи учеником Эль Греко был свободен от влияния учителя, был мастером - реалистом. Гранадский живописец Хуан Санчес Котан (1561-1627) положил начало испанскому натюрморту – изображениям скромных предметов народной трапезы в подчеркнуто монументализированных формах (17 век, жанр бодегонес – от bodegon – трактир, харчевня).

Монументально-декоративная живопись не получает в Испании почти никакого развития. Испанская живопись развивается исключительно как станковая, однако характеризуется монументальностью композиций, что соответствует обычно большому размеру картин. Суровая простота, серьезность и жизненность сочетаются с глубоким драматизмом и выразительностью образов., имеют народный демократический характер, отличаются ярко выраженными индивидуальными чертами. Стремление к идеализации так же чуждо лучшим представителям испанской живописи первой половины, как и искания декоративности эффектности.

Риберу и Сурбарана объединяет своеобразие испанского реализма: отказ от условно идеального характера образов, глубокая правдивость восприятия жизни, обращение к натуре, подлинный демократизм, повышенный интерес к характерности человека и его внутреннему миру, конкретность художественного языка. Общим было и то, что творчество обоих мастеров - мастеров монументальной религиозной композиции – отразило действие мистических тенденции. Однако основу составили страстные поиски жизненной правды.

Испанская живопись второй половины 17в. испытывала глубокий кризис. Нарастали идеализация, ложный пафос, внешняя декоративность: сказывалось влияние иноземных школ. Мадрид и Севилья были по-прежнему основными центрами художественной жизни. Ведущие мастера Клаудио Коэльо (1642 - 1693), Карреньо да Миранда (1614 - 1685), Франсиско Риси (1608 - 1685) – достигли большой высоты живописной техники, умело используя сложную перспективу архитектурных интерьеров, эффекты света, декоративность красочных созвучий. Однако внешняя импозантность не могла скрыть их внутренней пустоты.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Испании 17 в.
2. Назовите крупнейших живописцев Испании 17 в.
3. Назовите живописные произведения Эль Греко.
4. Назовите известные Вам живописные произведения Диего Веласкеса.
5. Расскажите живописное творчество Риберы и Сурбарана.

Искусство 17 века Франции.

Общие сведения

В 17 столетии перед французским народом после периода кровопролитных гражданских войн и хозяйственной разрухи встали задачи дальнейшего национального развития во всех областях экономической, политической и культурной жизни. В условиях абсолютной монархии — при Генрихе IV и особенно во второй четверти 17 в. при Ришелье, энергичном министре слабовольного Людовика XIII,— закладывалась и усиливалась система государственной централизации. В результате последовательной борьбы с феодальной оппозицией, эффективной экономической политики и укрепления своего международного положения Франция достигла значительных успехов, став одной из наиболее могущественных европейских держав.

Творческий гений французского народа проявил себя ярко и многогранно в философии, в литературе и в искусстве. 17 столетие дало Франции великих мыслителей Декарта и Гассенди, корифеев драматургии Корнеля, Расина и Мольера, а в пластических искусствах — таких великих мастеров, как зодчий Ардуэн-Мансар и живописец Никола Пуссен.

Но наиболее глубокое отражение существенных особенностей эпохи проявилось во Франции в формах второго из этих прогрессивных течений — в искусстве классицизма.

Специфика различных областей художественной культуры определила те или иные особенности эволюции этого стиля в драме, поэзии, в архитектуре и изобразительных искусствах, но при всех этих отличиях принципы французского классицизма обладают определенным единством.

В условиях абсолютистского строя с особой остротой должна была обнаружиться зависимость человека от общественных установлений, от государственной регламентации и сословных барьеров. В литературе, в которой идейная программа классицизма нашла свое наиболее полное выражение, главенствующей становится тема гражданского долга, победы общественного начала над началом личным. Несовершенству действительности классицизм противопоставляет идеалы разумности и суровой дисциплины личности, с помощью которых должны преодолеваются противоречия реального бытия. Характерный для драматургии классицизма конфликт разума и чувства, страсти и долга нес в себе отражение свойственного данной эпохе противоречия между человеком и окружающим его миром. Представители классицизма находили воплощение своих общественных идеалов в Древней Греции и республиканском Риме, так же как олицетворением эстетических норм для них было античное искусство.

Архитектура, по самому своему характеру в наибольшей степени связанная с практическими интересами общества, оказалась в наиболее сильной зависимости от абсолютизма. Только в условиях мощной централизованной монархии было возможно в то время создание огромных, выполненных по единому плану городских и дворцовых ансамблей, призванных воплотить идею могущества абсолютного монарха. Не случайно поэтому, что расцвет архитектуры французского классицизма относится ко второй половине 17 в., когда централизация абсолютистской власти достигла своей вершины. Полное и всестороннее развитие прогрессивные тенденции в архитектуре французского классицизма 17 столетия получают в грандиозном по масштабам, смелости и широте художественного замысла ансамбле Версаля (1668—1689). Главными создателями этого самого значительного памятника французского классицизма 17 в. были Ардуэн-Мансар и мастер садово-паркового искусства Андре Ленотр (1613—1700).

Первоначальный замысел ансамбля Версаля, состоящего из города, дворца и парка, принадлежит, по всей вероятности, Лево и Ленотру. Оба мастера начали работать над сооружением Версаля с 1668 года. В процессе осуществления ансамбля этот замысел подвергся многочисленным изменениям. Окончательное же завершение версальского ансамбля принадлежит Ардуэну-Мансару.

Версаль в качестве главной резиденции короля должен был возвеличивать и прославлять безграничную мощь французского абсолютизма. Однако этим не исчерпывается содержание идейного и художественного замысла ансамбля Версаля, а также его выдающееся значение в истории мировой архитектуры. Скованные официальной регламентацией, вынужденные подчиниться требованиям двора, строители Версаля — огромная армия архитекторов, инженеров, художников, мастеров прикладного и садово-паркового искусства — сумели воплотить в нем громадные творческие силы французского народа.

Особенности построения сложного ансамбля как строго упорядоченной централизованной системы, основанной на абсолютном композиционном господстве дворца над всем окружающим, обусловлены его общим идейным замыслом.

К Версальскому дворцу, расположенному на террасе, возвышающейся над окружающей местностью, сходятся три широких, совершенно прямых лучевых проспекта города; средний проспект продолжается по другую сторону дворца в виде главной аллеи огромного парка. Перпендикулярно к этой основной композиционной оси города и парка расположено сильно вытянутое в ширину здание дворца. Средний проспект ведет в Париж, два других — в королевские дворцы Сен-Клу и Со; таким образом, Версаль был связан подходящими к нему дорогами с разными областями Франции.

Версальский дворец был выстроен в три приема: наиболее древнюю часть составляет охотничий замок Людовика XIII, начатый строительством в 1624 году и в дальнейшем перестроенный; затем возникают окружающие это ядро корпуса, выстроенные Лево, и, наконец, два отступающих в сторону парка вдоль верхней террасы крыла, возведенные Ардуэном-Мансаром.

В центральном корпусе дворца были сосредоточены образующие эффектные анфилады роскошные залы для балов и торжественных приемов. огромная Зеркальная галлерей, залы Мира, Войны. Марса, Аполлона и личные покои короля и королевы. В крыльях здания размещались комнаты для родственников королевской семьи, придворных, министров и знатных гостей. К одному из крыльев Здания примыкает дворцовая капелла.

По соседству с главным зданием со стороны города в двух больших самостоятельных корпусах, образующих большую прямоугольную площадь перед центральным корпусом дворца, были расположены дворцовые службы.

Роскошная отделка внутренних помещений, в которой широко использованы мотивы барокко (круглые и овальные медальоны, сложные картуши, орнаментальные заполнения над дверями и в простенках) и дорогие отделочные материалы (зеркала, чеканная бронза, мрамор, позолоченная деревянная резьба), широкое применение декоративной живописи — все это рассчитано на создание впечатления величия и парадности. Одним из наиболее замечательных помещений Версальского дворца является построенная Ардуэном-Мансаром и расположенная во втором этаже центральной части великолепная Зеркальная галерея (длиной 73 м) с примыкающими к ней квадратными гостиными. Через широкие арочные проемы открывается великолепный вид на главную аллею парка и окружающий ландшафт. Внутреннее пространство галереи иллюзорно расширено рядом крупных зеркал, расположенных в нишах против окон. Интерьер галереи богато декорирован мраморными коринфскими пилястрами и пышным лепным карнизом, который служит переходом к еще более сложному по композиции и цветовому решению барочному плафону художника Лебрена.

Архитектура фасадов, созданных Ардуэном-Мансаром, особенно со стороны парка, отличается большим единством. Сильно растянутое по горизонтали, здание дворца хорошо гармонирует со строгой геометрически правильной планировкой парка и природным окружением. В композиции фасада четко выделен второй, парадный этаж дворца, расчлененный строгим по пропорциям и деталям ордером колонн и пилястр, покоящихся на тяжелом рустованном цоколе. Самый верхний, меньший по высоте этаж задуман как венчающий здание аттик, сообщающий образу дворца большую монументальность и представительность.

В отличие от архитектуры фасадов дворца, не лишенных несколько барочной репрезентативности, а также перегруженных украшениями и позолотой интерьеров, планировка парка, выполненная Ленотром, отличается классической чистотой и ясностью линий и форм. В планировке парка и формах его «зеленой архитектуры» Ленотр явился наиболее последовательным выразителем эстетического и этического идеала классицизма. Он видел в природном окружении объект разумной человеческой деятельности. Естественный ландшафт Ленотр преобразует в безупречно ясную, законченную архитектурную систему, основанную на принципах разумности и порядка.

Общий вид на парк открывается со стороны дворца. От главной террасы широкая лестница ведет по основной оси композиции ансамбля к Фонтану Латоны, далее окаймленная стриженными деревьями Королевская аллея подводит к Фонтану Аполлона. Композиция завершается уходящим к горизонту большим каналом, обрамленным аллеями подстриженных деревьев.

В органическом единстве с планировкой парка и архитектурным обликом дворца находится богатое и разнообразное скульптурное убранство парка. Парковая скульптура Версаля активно участвует в формировании ансамбля. Скульптурные группы, статуи, гермы и вазы с рельефами, многие из которых были созданы выдающимися скульпторами своего времени, замыкают перспективы зеленых улиц, обрамляют площади и аллеи, образуют сложные и красивые сочетания с разнообразными фонтанами и бассейнами. Каждая статуя олицетворяла собой определенное понятие, определенный образ, входивший в общую аллегорическую систему, служащую прославлению монархии.

Парк Версаля с его ясно выраженным архитектурным построением, богатством и многообразием форм — мраморных и бронзовых скульптур, листья деревьев, фонтанов, бассейнов, прямыми линиями аллей, геометрически правильными объемами и поверхностями подстриженных кустов и деревьев — напоминает огромный «зеленый дворец» с анфиладами разнообразных площадей и улиц. Эти «зеленые анфилады» воспринимаются как закономерное продолжение и развитие вовне внутреннего пространства самого дворца. Архитектурный образ ансамбля Версаля строится в органической связи с природным окружением, в закономерном и последовательном раскрытии различных внутренних и внешних перспективных аспектов, в синтезе архитектуры, скульптуры и живописи.

Строительство Версаля и других загородных дворцов оказало огромное влияние на развитие прикладного искусства. Художественная промышленность Франции во второй половине 17 в. достигла высокого расцвета. Мебель, зеркала, серебряная посуда, ювелирные изделия, ковры, ткани и кружева изготовлялись не только для дворца и для потребителей внутри Франции, но и для широкого вывоза за границу, что было одной из особенностей политики меркантилизма. Для этой цели были организованы специальные королевские мануфактуры. Как положительный факт следует отметить,

что организация художественного производства на основе централизации наряду с системой академического образования приводила к большому стилевому единству также и в различных отраслях художественной промышленности.

В несколько ином плане происходило развитие живописи классицизма, основоположником и главным представителем которой был величайший французский художник 17 в. Никола Пуссен.

Художественная теория живописи классицизма, основой для которой служили выводы итальянских теоретиков и высказывания Пуссена, во второй половине 17 столетия превратившаяся в последовательную доктрину, в идейном плане имеет много общего с теорией классицистической литературы и драматургии. Здесь также подчеркивается общественное начало, торжество разума над чувством, значение античного искусства как непререкаемого образца. По словам Пуссена, произведение искусства должно напоминать человеку «о созерцании добродетели и мудрости, с помощью которых он сумеет остаться твердым и непоколебимым перед ударами судьбы».

В соответствии с этими задачами была разработана система художественных средств, применявшаяся в изобразительном искусстве классицизма, и строгая регламентация жанров. Ведущим считался жанр так называемой исторической живописи, включавший композиции на исторические, мифологические и библейские сюжеты. Ступенью ниже стояли портрет и пейзаж. Бытовой жанр и натюрморт в живописи классицизма фактически отсутствовали.

Но Пуссен в меньшей степени, чем французских драматургов, влекло к постановке проблем общественного бытия человека, к теме гражданского долга. В большей мере его привлекали красота человеческих чувств, размышления о судьбах человека, о его отношении к окружающему миру, тема поэтического творчества. Особенно должно быть отмечено важное значение для философско-художественной концепции Пуссена темы природы. Природа, которую Пуссен воспринимал как высшее воплощение разумности и красоты,— это жизненная среда для его героев, арена их действия, важный, нередко главенствующий компонент в образном содержании картины.

Для Пуссена античное искусство менее всего было суммой канонических приемов. Пуссен уловил в античном искусстве главное — его дух, его жизненную основу, органическое единство высокого художественного обобщения и чувства полноты бытия, образной яркости и большой общественной содержательности.

Творчество Пуссена падает на первую половину века, ознаменованную подъемом общественной и художественной жизни во Франции и активной социальной борьбой. Отсюда общая прогрессивная направленность его искусства, богатство его содержания. Иное положение сложилось в последних десятилетиях 17 в., в период наибольшего усиления абсолютистского гнета и подавления прогрессивных явлений общественной мысли, когда централизация распространилась на художников, объединенных в Королевскую Академию и вынужденных служить своим искусством прославлению монархии. В этих условиях их искусство утратило глубокое общественное содержание, и на первый план выступили слабые, ограниченные черты классицистического метода.

И художникам классицизма и «живописцам реального мира» были близки передовые идеи эпохи — высокое представление о достоинстве человека, стремление к этической оценке его поступков и ясное, очищенное от всего случайного восприятие мира. В силу этого оба направления в живописи, несмотря на имевшиеся между ними отличия, тесно соприкасались между собой.

Пуссен родился в 1594 г. вблизи города Андели в Нормандии в семье небогатого военного. О юношеских годах Пуссена и его раннем творчестве известно очень мало. Возможно, его первым учителем был посетивший в эти годы Андели странствующий художник Кантен Варен, встреча с которым имела решающее значение для определения художественного призвания юноши. Вслед за Вареном Пуссен тайно от родителей покидает родной город и уезжает в Париж. Однако Эта поездка не приносит ему удачи. Лишь спустя год он вторично попадает в столицу и проводит там несколько лет. Уже в юношеские годы Пуссен обнаруживает большую целеустремленность и неутомимую жажду знания. Он изучает математику, анатомию, античную литературу, знакомится по гравюрам с произведениями Рафаэля и Джулио Романо.

В Париже Пуссен встречается с модным итальянским поэтом кавалером Марино и иллюстрирует его поэму «Адонис». Эти сохранившиеся до нашего времени иллюстрации являются единственно достоверными произведениями Пуссена его раннего парижского периода. В 1624 г. художник уезжает в Италию и поселяется в Риме. Хотя Пуссену было суждено прожить почти всю свою жизнь в Италии, он горячо любил свою родину и был тесно связан с традициями французской культуры. Он был чужд карьеризма и не склонен к поискам легкого успеха. Его Жизнь в Риме была посвящена настойчивой и систематической работе. Пуссен зарисовывал и обмерял античные статуи, продолжал свои занятия наукой, литературой, изучал трактаты Альберти, Леонардо да Винчи и

Дюрера. Он иллюстрировал один из списков трактата Леонардо; в настоящее время эта ценнейшая рукопись находится в Эрмитаже.

Творческие искания Пуссена в 1620-е гг. были очень сложными. Мастер шел долгим путем к созданию своего художественного метода. Античное искусство и художники эпохи Возрождения были для него высшими образцами. Среди современных ему болонских мастеров он ценил наиболее строгого из них — Доменикино. Относясь отрицательно к Караваджо, Пуссен все же не остался безучастным к его искусству.

На протяжении 1620-х гг. Пуссен, уже вступив на путь классицизма, часто резко выходил за его рамки. Такие его картины, как «Избиение младенцев» (Шантильи), «Мученичество св. Эразма» (1628, Ватиканская пинакотекa), отмечены чертами близости к караваджизму и барокко, известной сниженностью образов, преувеличенно драматической трактовкой ситуации. Необычно для Пуссена по своей обостренной экспрессии в передаче чувства душераздирающей скорби эрмитажное «Снятие со креста» (ок. 1630). Драматизм ситуации здесь усилен эмоциональной трактовкой пейзажа: действие разворачивается на фоне грозового неба с отблесками красной зловещей зари. Иной подход характеризует его работы, выполненные в духе классицизма.

Култ разума — одно из основных качеств классицизма, и поэтому ни у одного из великих мастеров 17 в. рациональное начало не играет такой существенной роли, как у Пуссена. Сам мастер говорил, что восприятие художественного произведения требует сосредоточенного обдумывания и напряженной работы мысли. Рационализм сказывается не только в целеустремленном следовании Пуссена этическому и художественному идеалу, но и в созданной им изобразительной системе. Он построил теорию так называемых модусов, которой старался следовать в своем творчестве. Под модусом Пуссен подразумевал своего рода образный ключ, сумму приемов образно-эмоциональной характеристики и композиционно-живописного решения, наиболее соответствовавших выражению определенной темы. Этим модусам Пуссен дал названия, идущие от греческих наименований различных ладов музыкального строя. Так, например, тема нравственного подвига воплощается художником в строгих суровых формах, объединенных Пуссенем в понятие «дорийского лада», темы драматического характера — в соответствующих им формах «фригийского лада», темы радостные и идиллические — в формах «ионийского» и «лидийского» ладов. Сильной стороной произведений Пуссена являются достигнутые в результате этих художественных приемов отчетливо выраженная идея, ясная логика, высокая степень завершенности замысла. Но в то же время подчинение искусства определенным стабильным нормам, внесение в него рационалистических моментов представляло также большую опасность, так как это могло привести к возобладанию незыблемой догмы, омертвлению живого творческого процесса. Именно к этому пришли все академики, следовавшие лишь внешним приемам Пуссена. Впоследствии эта опасность встала перед самим Пуссенем.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Франции 17 в.
2. Расскажите про живопись Франции 17 в.
3. Расскажите про архитектуру Франции 17 в.
4. Расскажите про живописное творчество Никола Пуссена.
5. Расскажите про живописное творчество Клода Лоррена.
6. Расскажите про дворцово-парковый ансамбль Версаль.

Искусство 17 века России.

Общие сведения

XVII столетие — один из самых сложных и противоречивых периодов в средневековой русской истории. Недаром его называли «бунташным» — оно взрывалось «Медным» и «Соляным» бунтами. Народное недовольство вылилось в восстания под предводительствами Ивана Болотникова и Степана Разина. Это также время больших перемен в русской церкви. Реформы патриарха Никона привели сначала к богословской полемике, а затем к расколу церкви, потрясшему духовную жизнь позднего древнерусского общества.

Вместе с тем в связи с изменениями в хозяйственной сфере, с изданием мануфактур, определенным сближением с Западной Европой происходит решительная ломка традиционного общественного мировоззрения. Тяга к наукам, интерес в литературе к реальным сюжетам, рост светской публицистики, нарушение иконографических канонов в живописи, сближение культового и гражданского зодчества, любовь к декору, к полихромии в архитектуре, да и во всех изобразительных искусствах, — все это говорит о быстром процессе обмирщения культуры XVII в. В борьбе старого и

нового, в противоречиях рождается искусство нового времени. XVII веком завершается история древнерусского искусства, и он же открывает путь новой светской культуре.

Активное строительство начинается сразу после изгнания интервентов, с 20-х годов. В архитектуре этого столетия можно проследить три этапа: в первой четверти XVII в. или даже в первые 30 лет в ней еще сильна связь с традициями XVI столетия; середина века – 40–80-е годы – поиски нового стиля, соответствовавшего духу времени, и его расцвет; конец столетия – отход от старых приемов и утверждение новых, свидетельствующих о рождении зодчества так называемого нового времени.

Церковные сооружения начала столетия мало отличаются от храмов XVI в. Так, церковь Покрова в царском селе Рубцове (1619–1625), возведенная в честь освобождения Москвы от поляков, конца «смуты», – бесстолпный, перекрытый сомкнутым сводом храм, по внутреннему и внешнему облику близкий церквям гоудуновского времени. Здание стоит на подклете, окружено двухъярусной галереей, имеет два придела, от основного объема к небольшой главке идут три яруса кокошников. Продолжается шатровое строительство. Возводится церковь в Медведкове (усадьба кн. Д. Пожарского, 1623, ныне Москва), «Дивная» церковь в Угличе. Шатер вознесся и над Спасской башней Кремля, когда в 1628 г. стали реставрировать его стены и башни, пострадавшие во время интервенции (прочие башни получили шатровое завершение только через 60 лет). В 30-х годах было сооружено крупнейшее светское здание на территории Московского Кремля – Теремной дворец (1635–1636, арх. Бажен Огурцов, Антип Константинов, Трефил Шарутин и Ларион Ушаков; неоднократно потом переделывался). Дворец выстроен на подклете XVI в., имеет верхнее гульбище, «чердак»-теремок и золоченую четырехскатную кровлю. Теремной дворец, созданный для царских детей, всей своей «многообъемностью» жилых и служебных помещений, многоцветностью декора (резной по белому камню «травный» орнамент экстерьера и богатейшая роспись Симона Ушакова внутри) напоминал деревянные хоромы.

В 40-х годах складывается типичный для XVII в. стиль – с живописной, асимметричной группировкой масс. Архитектурные формы усложняются, конструкция здания читается с трудом сквозь покрывающий сплошь всю стену декор, чаще всего полихромный. Постепенно теряет смысл шатровое зодчество, вертикализм его цельного объема, ибо появляются церкви, в которых имеются два, три, иногда пять одинаковых по высоте шатров, как в церкви Рождества Богородицы в Путинках в Москве (1649–1652): три шатра основного объема, один над приделом и один над колокольней. Кроме того, шатры теперь глухие, чисто декоративные. Отныне в патриарших грамотах на постройку церкви все чаще появляется фраза: «А чтобы верх на той церкви был не шатровый». Однако, как уже говорилось, шатры оставались одной из любимых форм и в городах сохранялись в основном на колокольнях, крыльцах, воротах, а в сельских местностях шатровые церкви строились и в XVII, и даже XVIII в. Заметим также, что в построенном в 50–60-х годах патриархом Никоном Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря в Истре под Москвой, повторяющем как будто храм в Иерусалиме, западный объем здания (ротонда) завершается шатром. Распространяется определенный тип храма – бесстолпного, обычно пятиглавого, с декоративными боковыми барабанами (световой лишь центральный), с подчеркнутой асимметрией общей композиции благодаря разномасштабным приделам, трапезной, крыльцам, шатровой колокольне. Примером может служить церковь Троицы в Никитниках (1631–1634, другая дата 1628–1653), построенная богатейшим московским купцом Никитниковым и напоминающая своей прихотливостью форм и декоративной многоцветностью (красный кирпич, белокаменная резьба, зелень черепичных главок, поливные изразцы) хоромное строительство. Богатство архитектурного декора особенно свойственно Ярославлю. Основанный еще в XI в. Ярославом Мудрым, город этот испытал в XVII столетии нечто вроде «золотого века» в искусстве. Пожар 1658 г., уничтоживший в нем около трех десятков церквей, три монастыря и более тысячи домов, вызвал усиленное строительство во второй половине века. Здесь строятся большие пятиглавые храмы, окруженные папертиями, гульбищами, приделами и крыльцами, с обязательной шатровой колокольней, иногда шатрами и на приделах (например, церковь Ильи Пророка, поставлена на средства купцов Скрипиных, 1647–1650), всегда прекрасно гармонирующие с ландшафтом (церковь Иоанна Златоуста в Коровниках, 1649–1654, некоторые добавления внесены в 80-х годах, шатровая колокольня ее 38 м высотой, с многоцветным декоративным убором из поливных изразцов; церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, 1671–1687, пятиглавый основной объем которой дополнен 10 главами двух приделов, все это вместе образует 15-главый эффектнейший силуэт). Церковные иерархи не остаются равнодушны к декоративному богатству тогдашней архитектуры. Митрополит Иона Сысоевич с большим размахом ведет строительство своей резиденции в Ростове Великом на берегу озера Неро (митрополичьи палаты и

Домовая церковь), называемой обычно Ростовским кремлем (70 – 80-е годы XVII в.). Нарядность башен, галерей, крылец, ворот не уступает пышности собственно церковных сооружений, и культовая, и гражданская архитектура как бы соперничают в праздничности образа. И как иначе, как не победой светского начала, можно назвать архитектуру Надвратного теремка Крутицкого митрополичьего подворья в Москве (1681–1693, другая дата 1694), весь фасад которого разукрашен многоцветными изразцами?! Его строили О. Старцев и Л. Ковалев.

В последние десятилетия, а точнее даже в 90-х годах XVII в., в русской архитектуре появляется новый стиль, новое направление, которое условно именуется «московским», или «нарышкинским барокко», – видимо, потому, что большинство храмов этого стиля было построено в Москве по заказу знатных бояр Нарышкиных, в основном брата царицы Льва Кирилловича. Центричность и ярусность, симметрия и равновесие масс, известные по отдельности и ранее, сложились в этом стиле в определенную систему – вполне самобытную, но, учитывая примененные ордерные детали, близкую (во внешнем оформлении) стилю европейского барокко. Во всяком случае именно такое название закрепилось за архитектурой этого направления (хотя это и не московское, ибо распространилось за пределами Москвы, и не нарышкинское – это еще более сужено). Некоторые исследователи, например Б. Р. Виппер, считают неправомерным вообще применение термина «барокко», ибо это «не перелом мировоззрения, а перемена вкусов, не возникновение новых принципов, а обогащение приемов». Архитектура «нарышкинского барокко» – лишь «посредница между старыми и новыми художественными идеями», некая «провозвестница романтического начала в новом русском искусстве. Но вместе с тем, совершенно очевидно, что ей не хватало смелости, радикализма, подлинного новаторства», чтобы именоваться стилем, (см. об этом: Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 17–18, 38–39). Типичные образцы «нарышкинского барокко» – церкви в подмосковных усадьбах знати. Это ярусные постройки (восьмерики или восьмерики на четверике, известные издавна) на подклете, с галереями. Последний перед барабаном главы восьмерик используется как колокольня, отсюда название подобного рода церквей «церкви иже под колоколы». Здесь в измененном виде в полной мере давало себя знать русское деревянное зодчество с его ярко выраженной центричностью и пирамидальностью, со спокойным равновесием масс и органической вписанностью в окрестный пейзаж. Наиболее ярким примером «московского барокко» является церковь Покрова в Филях (1693–1695), усадебный храм Л.К. Нарышкина («легкая кружевная сказка», по словам И.Э. Грабаря), вертикализм изящного, ажурного силуэта которой находит аналогии в шатровых и столпообразных храмах. Белокаменные профилированные колонки на ребрах граней, обрамление окон и дверей подчеркивают это устремление всего архитектурного объема ввысь. Не менее прекрасны церкви в Троице-Лыкове (1698–1704) и в Уборах (1693–1697) – обе творения зодчего Якова Бухвостова. Регулярность построения, применение позтажного ордера, концентрация декоративных элементов в обрамлении проемов и в карнизах роднит эти сооружения. В церкви Знамения в вотчине Б. Голицына Дубровицы (1690–1704), по плану близкой как будто церкви Покрова в Филях, намечается отход от принципов Древнерусского зодчества и сближение с барочными европейскими постройками.

Для архитектуры XVII столетия характерна ее географическая масштабность: активное строительство ведется в Москве и ее окрестностях, в Ярославле, Твери, во Пскове, в Рязани, Костроме, Вологде, Каргополе и т. д.

Процесс обмирщения русской культуры особенно отчетливо проявляется в это время в гражданском зодчестве. Черты регулярности и симметрии прослеживаются в палатах В. В. Голицына в Москве в Охотном ряду, в доме боярина Троекурова с его великолепной наружной декорацией. Сооружается много общественных зданий: Печатный (1679) и Монетный (1696) дворы, здание Приказов (аптека на Красной площади, 90-е годы). Сretenские ворота Земляного города, используемые как помещение для гарнизона, а при Петре ставшие «навигацкой» и математической школой и более известные как Сухарева башня (1692–1701, арх. Михаил Чоглоков). Так в ярко выраженной национальной архитектуре XVII столетия с ее живописной асимметричностью, полихромией богатого декора, жизнерадостностью и неисчерпаемостью народной фантазии укрепляются черты регулярности, некоторые приемы западноевропейской архитектуры, использование ордерных деталей – элементы, которые получают развитие в последующие века.

Возможно, ни в каком другом виде искусства, как в живописи, не отразились с такой ясностью все противоречия бурного XVII столетия. Именно в живописи процесс обмирщения искусства шел особенно активно.

Рубеж XVI–XVII вв. ознаменован в изобразительном искусстве наличием двух разных художественных направлений. Первое – так называемая годуновская школа, названа так потому, что

большинство произведений было исполнено по заказу Бориса Годунова. Художники этого направления стремились следовать монументальным образам Рублева и Дионисия, но, по сути, оно было архаичным и эклектичным. Второе – «строгановская школа», условно названная так потому, что некоторые иконы выполнялись по заказу именитых людей Строгановых. К ней принадлежали не только строгановские сольвычегодские иконники, но и московские, царские и патриаршие мастера. Лучшие из них – Прокопий Чирин, Никита, Назарий, Федор и Истома Савины и пр. Строгановская икона – небольшая по размеру, это не столько моленный образ, сколько драгоценная миниатюра, рассчитанная на ценителя искусства (недаром она уже подписная, не анонимная). Для нее характерно тщательное, очень мелкое письмо, изощренность рисунка, богатство орнаментации, обилие золота и серебра. Типичное произведение «строгановской школы» – икона Прокопия Чирина «Никита-воин» (1593, ГТГ). Его фигура хрупка, лишена мужественности святых воинов домонгольской поры или времени раннемосковского искусства (вспомним «Бориса и Глеба» из ГТГ), поза манерна, ноги и руки нарочито слабы, наряд подчеркнуто изыскан. Необходимо признать несомненно новым у мастеров «строгановской школы» то, что им удавалось передать глубоко лирическое настроение поэтичного, сказочного пейзажа с золотой листвой деревьев и серебристыми, тонко прорисованными реками («Иоанн Предтеча в пустыне» из ГТГ). Созданная скорее для коллекционеров, знатоков, любителей, икона «строгановской школы» осталась в русском иконописании как образец высокого профессионализма, артистичности, изощренности языка, но она свидетельствовала вместе с тем о постепенном умирании монументального моленного образа.

Раскол в церкви XVII в. все более приобретал социальный характер, влиял и на культурную жизнь. Споры раскольников с официальной религией вылились в борьбу двух разных эстетических воззрений. Во главе нового движения, провозглашающего те задачи живописи, которые вели, по сути, к разрыву с древнерусской иконописной традицией, стоял царский изограф, теоретик искусства Симон Ушаков (1626–1686). Он изложил свои взгляды в трактате, посвященном его другу Иосифу Владимирову, «Слово к люботщательному иконного писания» (1667). В традиционное представление об иконописи Ушаков внес свое понимание назначения иконы, выделяя прежде всего ее художественную, эстетическую сторону. Ушакова более всего занимали вопросы взаимоотношения живописи с реальной натурой, мы бы сказали, «отношения искусства к действительности». Для защитников же старой традиции, возглавляемых протопопом Аввакумом, религиозное искусство не имело никакой связи с действительностью. Икона, считали они, – предмет культа, в ней все, даже сама доска, священно, а лики святых не могут быть копией лиц простых смертных.

Прекрасный педагог, умелый организатор, один из главных живописцев Оружейной палаты Симон Ушаков был верен своим теоретическим выводам в собственной практике. Его любимые темы – «Спас Нерукотворный» (ГРМ, ГТГ, ГИМ), «Троица» (ГРМ) – показывают, как художник стремился избавиться от условных канонов иконописного изображения, сложившихся в вековых традициях. Он добивается телесного тона лиц, почти классической правильности черт, объемности построения, подчеркнутой перспективы (прямо используя иногда архитектурные фоны итальянской живописи Возрождения). При композиционной схожести с рублевской «Троицей» «Троица» Ушакова (1671, ГРМ) не имеет уже ничего с ней общего в главном – в ней нет одухотворенности образов Рублева. Ангелы выглядят вполне земными существами, что уже само по себе лишено смысла, стол с чашей – символ таинства жертвы, искупления – превратился в настоящий натюрморт.

В середине XVII в. художественным центром всей страны становится Оружейная палата, во главе которой был поставлен один из образованнейших людей своего времени боярин Б.М. Хитрово. Мастера Оружейной палаты расписывали церкви и палаты, поновляли старую живопись, писали иконы и миниатюры, «знаменщики» (т. е. рисовальщики) создавали рисунки для икон, хоругвей, церковного шитья, ювелирных изделий. Сюда стягивались все выдающиеся художественные силы Руси, здесь работали также и иностранные мастера, отсюда шли заказы на исполнение многочисленных росписей, станковых и монументальных работ в самых разных техниках.

Фресковая живопись XVII в. с большой оговоркой может быть названа монументальной. Расписывали много, но иначе, чем раньше. Изображения измельчены, с большим трудом читаются на расстоянии. Во фресковых циклах XVII столетия отсутствует тектоника. Фрески покрывают стены, столбы, наличники одним сплошным узором, в котором жанровые сценки переплетаются с затейливыми орнаментами. Орнамент покрывает архитектуру, фигуры людей, их костюмы, из орнаментальных ритмов вырастают пейзажные фоны. Декоративизм – одна из отличительных особенностей фресковой росписи XVII столетия. Вторая особенность – праздничность и постоянный интерес к человеку в его повседневной жизни, акцент в сюжетах Священного Писания на красоте природы, труда человека, т. е. жизни во всем ее многообразии. Мы не называем это качество

живописи XVII в. бытовизмом, как это часто звучит в работах по искусству XVII в. Не протокольная унылая фиксация мелочей быта, а подлинная стихия праздника, постоянная победа над обыденностью – вот что такое стенописи XVII века. Ярославские фрески артели Гурия Никитина и Силы Савина или Дмитрия Григорьева (Плеханова) – самый яркий тому пример. В XVII в. Ярославль, богатый волжский город, становится, как уже говорилось, одним из интереснейших центров не только бурной общественной, но и художественной жизни. Купцы и богатые посадские люди строят и расписывают церкви. Мастер из Оружейной палаты, уже упоминавшийся Гурий Никитин, в 1679 г. выдвинутый Симоном Ушаковым на звание «жалованного» мастера, с большой артелью расписал в 1681 г. ярославскую церковь Ильи Пророка, Дмитрий Григорьев-Плеханов со своей артелью – церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. Темы Священного Писания превращаются в увлекательные новеллы, их религиозное содержание остается, но приобретает иной, острый оттенок, окрашивается в оптимистические цвета народного мироощущения. Гравюры знаменитой Библии Пискатора (Фишера), изданной в Голландии и послужившей образцом для русских мастеров, лежат в основе многих фресок ярославских храмов, но переданы они в сильной переработке, как смысловой, так и стилистической. Общеизвестен пример изображения жатвы в сцене исцеления отрока святым: с нескрываемым восторгом стенописец изображает, как жнецы в ярких рубахах жнут и вяжут в снопы рожь на золотом хлебном поле. Мастер не забывает изобразить даже васильки среди ржи. Как верно заметил один из исследователей (В.А. Плугин), человек в росписях XVII в. редко предстает созерцателем, философом, люди в живописи этого времени очень деятельны, они строят, воюют, торгуют, пашут, ездят в карете и верхом; все сцены достаточно «многолюдны» и «шумны». Это характерно как для московских церквей (церковь Троицы в Никитниках, расписанная еще в 50-е годы), так и для ростовских и особенно для ярославских, оставивших замечательные памятники стенописи XVII столетия.

Светские росписи больше известны нам только по свидетельствам современников, например, роспись Коломенского дворца, сказочная, как и его облик, это и дошедшая до нас роспись Грановитой палаты, исполненная Симоном Ушаковым совместно с дьяком Клементьевым.

Наконец, предвестником искусства будущей эпохи становится портретный жанр. Портрет – парсуна (от искаженного слова «персона», латинское «persona», личность) – родился еще на рубеже XVI–XVII вв. Изображения Ивана IV из Копенгагенского национального музея, царя Федора Иоанновича (ГИМ), князя М.В. Скопина-Шуйского (ГТГ) по способу претворения еще близки к иконе, но в них уже есть определенное портретное сходство. Есть изменения и в языке изображения. При всей наивности формы, линейности, статичности, локальности есть уже, пусть и робкая, попытка светотеневой моделировки.

В середине XVII в. некоторые парсуны были исполнены иностранными художниками. Предполагают, что кисти голландца Вухтерса принадлежит портрет патриарха Никона с клиром. Парсуны стольника В. Люткина, Л. Нарышкина конца XVII в. уже можно назвать портретами.

В древнерусской графике этой поры много бытовых сцен и портретов. Например, в знаменитом Евангелии царя Федора Алексеевича 1678 г. содержится 1200 миниатюр. Это фигуры рыбаков, крестьян, сельские пейзажи. В рукописном «Титулярнике» («Большая Государственная книга», или «Корень российских государей») мы находим изображения русских и иностранных властителей (1672–1673; ЦГАДА, РЭ, РНБ). Развитие книгопечатания способствует расцвету гравюры, сначала на дереве, а затем на металле. Сам Симон Ушаков участвовал в гравировании «Повести о Варлааме и Иоасафе» вместе с гравером Оружейной палаты А. Трухменским.

Стремление передать реальную земную красоту и вместе с тем сказочная фантастика характерны для всех видов художественного творчества XVII столетия. В Теремном дворце стены, своды, пол, изразцовые печи, посуда, ткани, костюмы людей – все покрывал густой травный орнамент. Резным орнаментом были украшены фасады, наличники окон, крыльца деревянного Коломенского дворца. Такой же обильной резьбой (причем все более горельефной) с позолотой украшались иконостасы и царские врата в храмах. Любовь к орнаментальному узорочью сказывалась и в каменной резьбе. Позолота резьбы, полихромия изразцов, красный цвет кирпича создавали празднично-декоративный архитектурный образ. Совершенства достигает искусство поливных изразцов, архитектурно-декоративной керамики. Различные по форме, цвету и рисунку изразцы то узорным ковром сплошь покрывали стены, как в упоминавшемся уже Крутицком теремке, то играли роль вставок или украшали окна по периметру, как в ярославских церквях Иоанна Златоуста или Николы Мокрого. Изготовление изразца напоминало народную деревянную резьбу пряничных досок, издавна знакомую русским людям, а его цветовое решение – вышивку, набойку, лубок.

Все более заявляет о себе в XVII столетии и круглая скульптура, почти совсем незнакомая предыдущим эпохам. Стремление к подчеркнутой пластичности, объемности сказалось и на изделиях из металла: чеканных золотых и серебряных ризах икон, на разнообразных формах утвари, как церковной, так и светской. Любовь к многоцветному узорочью вызвала новый расцвет искусства эмалей, в котором особенно прославились сольвычегодские и устюжские мастера. В сольвычегодских мастерских «именитых людей Строгановых» развивается «усольское финифтяное дело»: усольскую эмаль отличает роспись растительного орнамента по светлому фону. В поволжских городах было развито искусство набойки: с резных деревянных досок печатается на холстах красочный узор.

В рисунке, украшающем шитье, очевиден уход от живописи к ювелирному искусству: основной акцент сделан на блеске золота и серебра, сверкании драгоценных камней и жемчуга. Златошвейное дело достигает особой тонкости и совершенства в строгановской школе шитья в середине века. Декоративным шитьем славилась златошвей «Царицыной мастерской палаты». Но и в прикладных искусствах, где каноны держались долее всего, проявляется интерес к жизни; здесь, как и в живописи, явно тяготение к повышенной декоративности, пышной орнаментации. Все свидетельствует о победе новых художественных вкусов, нового мировоззрения, о надвигающемся переломе на рубеже двух веков.

Великое древнерусское искусство формировалось в самой тесной связи с религией. Христианское православное мировоззрение породило особые формы храмов и монастырских построек, выработало определенную систему и технику монументальной росписи и иконописи. Средневековое мышление породило определенные каноны в искусстве, вот почему в Древней Руси огромную роль играли образцы как в архитектуре, так и в живописи.

Древнерусское искусство, естественно, развивалось и менялось в течение более чем 800 лет существования, но его формы и традиции не умерли и не исчезли бесследно с приходом нового времени, им предстояла еще долгая жизнь, хотя и в модифицированном виде, в искусстве последующих столетий.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте русское искусство 17 в.
2. Расскажите про русскую архитектуру 17в.
3. Расскажите про «нарышкинское барокко» в архитектуре 17в.
4. Расскажите про годуновскую школу живописи.
5. Расскажите про строгановскую школу живописи.
6. Расскажите про фресковую живопись 17 в.

Архитектура России 17 века.

Общие сведения

Завершающим этапом в истории русской средневековой культуры стал XVII в. В это столетие начался процесс «обмирщения» культуры, усиления в ней светских элементов, демократических тенденций. Заметно расширились и углубились культурные связи со странами Западной Европы. Все области культуры значительно усложнились и дифференцировались.

Важнейшим событием в истории страны можно назвать окончательное оформление абсолютизма, не принявшего форму западноевропейских монархий, а ставшего логическим завершением системы восточного деспотизма, принятой за время господства монголо-татар на Руси. Абсолютизм соответствовал новым имперским устремлениям страны, расширению государственных территорий (прежде всего на Восток), что требовало концентрации военной и политической власти. В области экономики это привело к окончательному закреплению крестьян, осуществленному в интересах дворянства — главной опоры абсолютизма.

В середине XVII в. во время правления Алексея Михайловича патриарх Никон осуществил церковную реформу, которая привела к расколу. Реформа и раскол стали выражением неоднозначного отношения русского народа к усилившимся светскому и иноземному влияниям. В русском обществе сложились две враждующие партии — грекофильская сторонников старины, изоляционизма и западническая — реформаторов, стремившихся к европеизации России. Проявлением обновленческих тенденций стала никоновская реформа, которая должна была исправить отличия русской православной обрядности (например, креститься не двуперстием, а трехперстно), а также некоторые положения в русских богослужебных книгах, чтобы привести их в соответствие с практикой греческой, а также украинской и белорусской православных церквей.

После сближения обрядов всех православных народов Никон рассчитывал встать во главе вселенского православия.

Знаменем противников реформы стал протопоп Аввакум Петров. Он и его сторонники сочли оскорбительным разрыв с вековой национальной традицией, были категорически не согласны с усилением европейского влияния и начавшейся секуляризацией культуры России. Так начался извечный спор русской культуры о дальнейших путях развития страны и сформировались партии «почвенников» и западников, которые вновь и вновь будут проявлять себя в последующие периоды русской истории.

Гражданское, светское строительство активно развивалось, и если в начале века было в основном деревянным, то к его концу все чаще использовался камень. Замечательным образцом деревянного зодчества был несохранившийся дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском, который представлял собой живописную композицию прихотливо сгруппированных больших и малых срубов-клетей, связанных переходами, высокими кровлями и шатрами. Сказочное великолепие дворца усиливали золоченая резьба и яркая раскраска. В каменном строительстве нужно отметить реставрацию стен и башен Московского Кремля, шатер, возведенный над Спасской башней, Теремный дворец Московского Кремля, Сухаревскую башню.

Число каменных гражданских построек возрастает во второй половине XVII в. Бояре, богатые купцы и дворяне все чаще строили в городах и в своих усадьбах каменные жилые палаты. Наиболее характерен тип, повторяющий планировку деревянных хором и состоящий из двух квадратных помещений с продолговатыми сенями между ними. Нижний этаж занимали хозяйственные и складские помещения. Фасады украшались плоскими лопатками или колонками, окна обрамляли богатые наличники.

В храмовом строительстве тоже постепенно намечаются новые черты, связанные с обмирщением русской культуры. Так, в деревянном зодчестве наряду с клетскими храмами (прямоугольный сруб — клеть, покрытый двускатной кровлей, над которой возвышается маковка с крестом), распространенными по всей России, строятся запрещенные шатровые храмы (судя по всему, они были недостаточно каноничными, а в эпоху борьбы, которую вела церковь против светских элементов, этого было достаточно для запрета), ярусные церкви. В поисках сложного и богатого силуэта зодчие со второй половины XVII в. используют принцип многоглавия, великолепным воплощением которого является церковь Преображения в Кижях, представляющая собой поразительный по красоте 22-главый храм.

Те же тенденции проявились и в каменном храмовом зодчестве. Новый стиль сложился к середине XVII в. и был противоположен архитектуре XVI в. Этому стилю были присущи затейливость и асимметрия конструкции. Обычно это был пятиглавый бесстолпный храм, основной куб которого окружался приделами, папертями, лестницами и крыльцами с обязательными деталями отделки — бочонкообразными колонками, арками с висячей гирькой, наборными кирпичными наличниками окон. Фасады церквей становятся полихромными, яркая раскраска деталей, цветные изразцы придают им праздничную нарядность. В этих храмах выразилось то светское начало, которое современники называли «узорочье» (церковь Рождества Богородицы в Путинках, Троицы в Никитниках).

Хотя шатровое строительство было запрещено, шатры оставались одной из наиболее излюбленных архитектурных форм и их широко применяли, но не в качестве завершения церкви, а для венчания колоколен и крылец. Высокая, стройная, столпообразная колокольня, завершенная шатром, — одна из самых распространенных тем архитектуры второй половины XVII в.

В конце XVII в. в архитектуре появляется новый стиль, получивший название московского, или нарышкинского, барокко. Это название не объясняет сущности явления. Связь ряда построек с заказами семьи Нарышкиных случайна. Также неправомерно называть это архитектурное направление «барокко», поскольку сходство московской архитектуры конца XVII в. с западноевропейским стилем барокко является чисто внешним. Цикличность и ярусность, симметрия и равновесие масс, известные по отдельности и ранее, в этом стиле сложились в самобытную систему, но во внешнем оформлении наиболее близкую стилю европейского барокко благодаря примененным ордерным деталям.

Наиболее полно и ярко новое направление проявилось в строительстве небольших церквей в подмосковных усадьбах. Это ярусные постройки: нижний ярус обычно квадратный в плане, реже прямоугольный, на нем стоит восьмерик, а выше — второй восьмерик, более узкий; композиция завершается барабаном с главой. Очень часто это сооружение расположено на подклете и имеет вокруг открытые галереи. В верхнем узком восьмерике находится звонница, и получалась церковь

под колокольной. Декоративное убранство этих храмов существенно отличается от храмов предшествующей поры, перегруженных тяжеловесным и пестрым декором. Новые церкви легки и изящны, на гладком фоне красных кирпичных стен четко и ясно рисуются белые колонки, оформляющие грани объемов. Декор сосредоточен на обрамлении окон и дверей: они, как правило, имеют по сторонам небольшие колонки на кронштейнах, поддерживающие вычурный разорванный фронтончик. Вместо тяжелых кокошников над карнизами проходят полосы резных декоративных элементов, которые часто называют «петушиные гребешки». Ярким памятником данного течения является церковь Покрова в Филях, тонко прорисованные детали которой в сочетании с безукоризненными пропорциями придают ей легкий, ажурный вид, а ярусная композиция создает эффект вертикального движения.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте русскую архитектуру 17 в.
2. Расскажите про гражданское строительство 17 в.
3. Расскажите про храмовое строительство 17 в.

Скульптура России 17 века.

Общие сведения

Возрастающий интерес в искусстве XVII века к реальному, живому миру выразился с большой силой и в предметном творчестве. Но наряду с новыми веяниями и влияниями западного и восточного искусства декоративное творчество отражало также идеи защитников старины, отстаивавших исконные традиции перед сторонниками западного направления в развитии русской культуры. Передовые представители нового направления, такие, как А. Л. Нащокин, остерегались, однако, от слепого подражания западным образцам, иноземной моде и быту. Поскольку главными заказчиками в то время были дворяне и купцы, то, естественно, их потребности и вкусы влияли на художественное творчество в первую очередь. Декоративно-прикладное искусство все шире входило в быт и служило его нуждам.

Новые устремления эпохи, тяга к материальности уживаются в искусстве с нарядностью и роскошью. Яркая красочность, богатство русского узорочья достигают теперь особой пышности, становятся характерными и для широкого круга изделий русских ремесленников. Будучи выходцами из народа, они в значительной степени выражали и народные вкусы.

Основные ремесленные силы сосредоточила Оружейная палата Московского Кремля.

Чувство земной красоты, интерес к реальным формам, — с одной стороны, с другой — сказочная фантастика пронизывали все виды художественного творчества. Орнаментальность, претворявшая мотивы живой природы, была ведущим началом. Характерен в этом отношении Теремной дворец Кремля. Здесь узорочьем проникнута вся архитектура снаружи и внутри. Стены, своды, пол, изразцовые печи, ткани, посуду — все как бы заплетает густой выющийся травный орнамент. Восьмым чудом света называли современники Коломенский дворец. Резьба покрывала орнаментом подзоры, наличники и притолоки, крыльца, придавая образу праздничность.

Пышная ажурная резьба, где главным элементом были растительный побег, цветок, гроздь винограда, украшала иконостасы, царские врата — они сияли в храмах позолотой. Густое узорочье «каменной рези» вносило прихотливый ритм в образ архитектурных сооружений. Здесь сказывались и опыт богатых традиций, и любовь к орнаменту русских мастеров, и тот особый склад их художественного мышления, в котором фольклорная фантастика, вымысел имели большое значение. Исключительное мастерство русских резчиков по дереву и камню с блеском запечатлелось во многих художественных ансамблях XVII века. К ним в первую очередь надо отнести каменную и деревянную резьбу Новодевичьего монастыря, церкви Николы «Большой крест», Крутицкого теремка в Москве. В густой растительный узор с мотивами виноградной лозы, листьев, цветов вплетаются изображения фантастических и вполне реальных зверей, таких, как рысь, белка и т. п.

Особая монументальность пронизывает художественный строй тонкой, чуть ли не ювелирной, объемной резьбы иконостасов, например иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве, выполненного в 1683—1685 годах мастерами кремлевской Оружейной палаты во главе с Осипом Андреевым и Степаном Зиновьевым, а также царских врат в церквях Москвы (например, в церкви Успения на Покровке, 1696, ил. 115) и многих других городов.

Новые принципы живописи, усиливающаяся объемность фигур и многоплановость композиции в иконописи требовали уже других обрамлений. Иконостасная резьба становится горельефной и настолько насыщается сочными формами, что порой утрачивается ритмическая

четкость резного орнамента. Но все же и теперь чувство синтеза не покидает мастера, буйство причудливых узоров сдерживает строгая архитектурная логика целого (иконостас церкви Знамения в Дубровицах, 1690—1704).

Резьба, сочетаясь с красочностью росписи, изразцов и цветного кирпича, создает празднично-декоративный образ архитектуры XVII века (наличники Ново-Иерусалимского собора).

Поливные изразцы — зеленые, различных оттенков, появившиеся в начале века, постепенно колористически обогащаются, пластика их форм усиливается.

В середине XVII века быстро развивается искусство архитектурной керамики, называемое ценным делом. Изразцы украшают фасады церквей не только в Москве, но и в других городах. Они стали характерными для посадской архитектуры в Ярославле, Ростове, Сольвычегодске, придавая ей особенную нарядность, жизнерадостность. Изразцовое убранство ярославских церквей Иоанна Златоуста в Коровниках (1649—1654), Николы Мокрого (вторая половина XVII века) и других свидетельствует о художественных достижениях русских мастеров.

Различные по форме, рисунку и цвету изразцы иногда употреблялись в виде декоративных вставок или в виде драгоценных обрамлений окон, ширинок, опоясывающих здание, а то по принципу узорчатого ковра покрывали стены сплошь, как в убранстве теремка Крутицкого митрополичьего подворья.

Изразцовое производство, процветавшее сначала в валдайском Иверском монастыре, переведенное патриархом Никоном в Ново-Иерусалимский в самом начале его постройки, необычайно еще возросло. Среди мастеров славились своим искусством Игнат Максимов, Степан Иванов Полубес и другие. (изразцы церкви Григория Неокесарийского в Москве, 1679).

Растительный мотив сочетается в изразцах с картушами и другими декоративными формами, близкими в своей основе народной деревянной резьбе. С ней роднит и сам принцип изготовления изразца, напоминающий по технике пряничное искусство. В пластичной глине, как в тесте, узор оттискивался деревянной или каменной резной формой.

Полихромные изразцы широко распространяются во второй половине XVII века. Зеленый, бирюзовый, голубой, желтый, белый цвета непрозрачной поливы сверкали радостным многоцветием, внося особую живописность и праздничность не только во внешнее убранство архитектуры, но и в ее внутреннее пространство, где нарядное узорчье с изображениями сказочных птиц и растений на изразцах печей создавало декоративный центр интерьеров боярских палат и посадских домов.

Наряду с резьбой по дереву и камню видную роль в это время приобретает круглая скульптура. В ней особенно наглядно отразилась борьба традиционного с новыми реалистическими тенденциями. Выбор тем был еще ограничен условностью древних традиций. Однако нарастающие реалистические устремления в искусстве постепенно усиливают объемность и статуйность в скульптуре. Например, в скульптуре Параскевы Пятницы из брянского Петропавловского монастыря (XVII век) и в фигуре старца (XVII век, ГРМ) реалистические элементы в трактовке лица сочетаются с традиционным «блочным» ярко раскрашенным изображением фигуры.

Особое место занимает скульптура Пермского края (Пермская государственная художественная галерея). Здесь живыми оказались языческие традиции, определившие расцвет местной деревянной скульптуры. Свежесть, непосредственность народного искусства отличает культовую пластику. Обобщенность формы, четкий линейный ритм, выразительность силуэта, большая экспрессия присущи человечески теплым образам святых: страдающий Христос, Никола Можайский и другие (конец XVII века). Нередки были скульптурные изображения птиц, льва. Объемные резные львы, жизненно выразительные, помещались у подножия «мест» храмоздателей, были деталью резной мебели XVII века (Музей-заповедник XVI—XVII веков «Коломенское»).

Стремление к пластичности, полновесности объемной формы выразилось и в изделиях из металла. Иконы украшают сочные чеканные рельефы золотых и серебряных риз, почти совсем теперь скрывающих жипись. Иногда чеканные изображения фигур до некоторой степени приближаются к круглой скульптуре. Крупные головы херувимов напаиваются на серебряные рипиды. Исключительный интерес представляет чеканная серебряная рака из Архангельского собора Московского Кремля со скульптурным изображением царевича Дмитрия (1630, Государственная Оружейная палата, ил. 116). Тонкая моделировка формы лица, имеющего портретные черты, сочетается с богатым узорчьем чеканного растительного орнамента и Драгоценных камней, украшающих венец-корону. Авторы этого произведения — Гаврила Овдокимов и пять других серебряников из Оружейной палаты.

Не менее развито в XVII веке литье из меди. Спокойными, округлыми по очертанию остаются формы русской золотой и серебряной посуды. Она не теряет близость с народной деревянной

утварью. Московские чеканщики этого времени проявляли творческую изобретательность, утверждали новые технические приемы украшения и орнаментации, руководствуясь при этом безошибочным чувством гармонии, знанием материала и пониманием вещей как синтеза скульптурной формы и декора. Прекрасным выражением этого служит братина XVII века — национальная русская форма заздравной чаши (первая треть XVII века, ГИМ, ил. 119). В серебряной братине Федора Евстигнеева 1642 года (Государственная Оружейная палата) травный чеканный орнамент как бы окутывает форму, подчеркивая ее округлость мерным ритмом стелющихся завитков.

По гладкому фону венца горловины, собирающей кверху форму, проходит орнаментальная вязь надписи; в ней говорится, что истинная любовь — точно небьющийся золотой сосуд. Конусообразные крышки братин похожи на шлемы древнерусских витязей или луковичные главки русских церквей. Форма братин почти не изменялась на протяжении веков, а то время как серебряный ковш, называвшийся ковш-лебедь, претерпевает в XVII веке большие изменения. Меняются пропорции, силуэт ладьевидной формы. Сходство с плывущей птицей стирается по мере того, как ковш к концу века теряет свое практическое назначение. В этот период появляются новые формы посуды; стаканы, чарки, кружки, кубки, покрытые черневым растительным орнаментом. Он густо укрывал поверхность вещи и тем не менее никогда не разрушал архитектонику ее формы. Мастер умел гладкими участками поверхности, блеском или матовостью металла, контрастирующих с густым узорочьем, выявить, подчеркнуть пластику самого материала, конструкцию вещи, скульптурность формы. Орнамент на протяжении века претерпевает свои изменения. Строгая простота, нестесненное, естественное течение ритма выходящих линий. Приходит к концу века на место плотного заполнения пространства сложным плетением круглящихся стеблей, листьев. Ко второй половине века растительный орнамент теряет отвлеченный характер. Его формы приближаются к естественным, наблюдаемым в природе. Сочные изображения цветов, листьев и трав становятся крупнее, ритмы свободнее. Их упругость создает впечатление силы роста. Таков, например, черневой орнамент серебряной стопы конца XVII века (ГИМ) и ставца серебряного царевны Софьи, сделанного мастерами Михаилом Михайловым и Андреем Павловым (1685, Государственная Оружейная палата). Позолоченные цветы и листья ставца мягко сияют на черном бархатном фоне.

Красочное узорочье русского декоративно-прикладного искусства XVII века нельзя представить себе без многоцветия эмалей и декоративного шитья. Эмальерное искусство в это время было поднято на большую высоту мастерами Москвы, Сольвычегодска и Великого Устюга. Сольвычегодские мастера особенно прославились эмалевой живописью (последняя четверть XVII века), многокрасочной, яркой сравнительно с легкими светлыми тонами московских эмалей. В царских мастерских эмалями украшались оклады икон и евангелий. Выдающиеся памятники московского ювелирного дела представляют предметы «конюшенной казны». Яркими эмалями украшена золотая оправа седла «большого наряда» царя Михаила Федоровича (1637—1638, Государственная Оружейная палата), сделанная мастером Иваном Поповым «со товарищи».

Эмаль сверкала на гладких поверхностях изделий, входила в сканный орнамент, ею заливали округлые поверхности сосудов и покрывали рельеф чеканных изображений. Всевозможных оттенков эмаль, плотная и прозрачная, словно светящаяся изнутри, конкурировала с драгоценными камнями. Характерный пример: золотой с эмалью потир—клад боярина А. И. Морозова е 1664 году в Чудов монастырь. Сапфиры, изумруды, рубины и алмазы горят в орнаменте из многоцветной эмали. Русские мастера имели тесный контакт с приезжими греческими ювелирами и мастерами стран Европы.

Ко второй половине XVII века вырабатывается особый московский стиль мелкого травного орнамента.

В Сольвычегодске, ставшем во второй половине XVII века видным центром прикладного искусства, в мастерских «именитых людей» Строгановых развивается «усольское финифтяное дело». Усольскую эмаль отличает мягкость колорита цветочной и травной росписи по светлому фону (ил. 117). Предмет, залитый по внутренней и внешней стороне белой эмалью, расписывался травным орнаментом, крупными тюльпанами с сочными листьями и характерной штриховкой красочных пятен в местах тени. Были и сюжетные изображения: сцены охот, композиции «Знаки зодиака», «Пять чувств» (серебряная чаша, конец XVII века, Государственная Оружейная палата).

Из мастерских Строгановых искусство эмали распространилось по всему русскому Северу. В Великом Устюге сканный орнамент покрывался бирюзовой, зеленой и черной эмалью с белыми, черными и желтыми акцентами в виде точек. Такие эмали, украшавшие оклады икон, имеют много

общего с народной северной росписью по дереву (например, цата серебряная с эмалью, XVII век, ГИМ).

Процветало прикладное искусство в XVII веке и в посадских городах Поволжья: резьба по дереву, кузнечное мастерство, изготовление изразцов, серебряное дело здесь достигли больших высот и художественного своеобразия. В XVII веке в городах Поволжья было развито искусство набойки. Красочный узор печатался на холстах с резных деревянных досок, приготавливаемых специальными мастерами. В этой отрасли сложилась высокая орнаментальная культура.

Со второй половины XVII века лицевое шитье все дальше уходит от живописи и, напротив, сближается с ювелирным искусством. Блеск золота и серебра, сверкание драгоценных камней и жемчуга имеют теперь первостепенное значение в произведениях шитья и в первую очередь ценятся современниками (пелена Николы с житием, вторая половина XVII века, ГИМ).

Драгоценной вышивкой сплошь покрывались детали одежды: иногда и вся она целиком. Например, саккос патриарха Никона (1655, Государственная Оружейная палата) украшен вышивной с изображениями про роков и святых. Жемчуг нашивался по контуру изображения. Высоким техническим мастерством и монументальностью стиля выделяется строгановская школа шитья середины XVII века. Здесь алатошвейное дело достигло больших высот.

Наряду с лицевым шитьем во второй половине XVII века получает широкий размах декоративное шитье. Им славились златошвейи «Царицыной мастерской палаты», украшавшие вышивкой седла, полотенца, оплечья церковной одежды. Низанье жемчугом, шитье золотыми нитями и шелками имели много общего с народной вышивкой, и не только в сходстве мотивов, но и в чувстве ритма, линии, цвета, в самой поэтике искусства. Характерен покров с изображением Сергия Радонежского с житием — вклад А. И. Строгановой в Троице-Сергиев монастырь (1671).

Декоративно-прикладное творчество XVII века отражало культурный подъем, переживаемый Россией. С одной стороны, завершается значительная эпоха древнерусского искусства, а с другой — прокладывается путь к новому.

В последней четверти XVII столетия уже заметны первые вестники светского искусства XVIII столетия — появляются произведения, несущие новое мироощущение нарождающегося времени. На смену роскоши узорочья приходят произведения исключительной простоты и строгости, такие, как серебряный с чернью ставец царевны Софьи Алексеевны (1685, Государственная Оружейная палата). Сам круг предметов домашнего обихода необычайно расширился, приблизив прикладное искусство к повседневной жизни. Мастерство исполнения доводится до исключительного артистизма. В декоративном искусстве преломлялся опыт русской иконописи с ее пластическим началом, декоративностью цвета и линейностью. Во всех отраслях прикладного искусства проявилось стремление к передаче форм природы, к многоцветности. Скульптурная сочная резьба по дереву вытесняет плоскую, с отвлеченными формами. Часто сюжеты и техника заимствовались из книжного искусства, например в орнаменте усольских эмалей или черни. Широко распространенная среди русских мастеров Библия Пискаatora была источником новых веяний. Но тем не менее все влияния как Востока, так и Запада преломлялись в древнерусском искусстве творчески и оригинально.

Интерес к жизни, реалистические устремления в декоративно-прикладном искусстве выражали, как и в живописи, становление нового мировоззрения, характеризующего эпоху переломного времени на рубеже двух веков.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте скульптуру и декоративно-прикладное искусство России 17 в.
2. Что такое поливные изразцы?
3. Расскажите про изразцовое искусство.
4. Расскажите про скульптуру Пермского края.
5. Расскажите про керамику 17 в.
6. Расскажите про искусство эмали.
7. Расскажите про особенности русского орнамента 17 в.

Изобразительное искусство России 17 века.

Общие сведения

Изобразительное искусство России 17 века. Живопись не поддавалась так легко, как архитектура, светским воздействиям, но стремление к декоративности наблюдается и здесь. С одной стороны, здесь заметно стремление вырваться из-под власти устаревших традиций, канона, жажда

знаний, поиски новых нравственных норм, сюжетов и образов, а с другой — упорные попытки превратить традиционное в догму, любой ценой сохранить старое неприкосновенным. Поэтому иконопись в XVII в. представлена несколькими основными направлениями и школами.

В первой половине столетия основной спор в иконописи шел между двумя школами — годуновской и строгановской. Годуновская школа тяготела к традициям прошлого. Но их попытки следовать древнему канону, ориентация на Андрея Рублева и Дионисия приводили лишь к повествовательности, перегруженности композиции. Строгановская школа (названа так потому, что множество произведений этого стиля выполнено по заказу Строгановых в мастерских Сольвычегодска) возникла в Москве, в среде государственных и патриарших мастеров. Характерными особенностями икон строгановской школы являются прежде всего их небольшие размеры и детальное, точное письмо, которое современники называли «мелочное письмо». Основные стилевые черты строгановской художественной манеры — изысканный рисунок, богатство красок, сложная многофигурная и многоплановая композиция. Одна из особенностей школы — правдивое изображение природы, причем композиции всегда включают пейзаж с низким горизонтом, а фон заполнен причудливыми облаками и «явлениями». Фигуры святых обычно тонкие, изящные и очень вытянутые вверх. Выдающимся мастером этого направления был Прокопий Чирин, иконам которого свойственны особая мягкость колорита, пластичность вытянутых фигур и изящество поз, например «Никита-воин», «Избранные святые»; в образе Никиты-воина не найти ни значительности, ни воинственности, скорее, его можно сравнить со светским щеголем.

Дальнейшее развитие живописи XVII в. характеризовалось медленным отходом от догм и поиском новых сюжетов и форм, что в немалой степени объясняется влиянием западноевропейской живописи. Теоретиком и главой самой крупной школы этого периода был Симон Ушаков, автор программного труда «Слово к люботщателям иконного писания», где он изложил новую теорию, порывающую со старым каноном. Он указывал на необходимость соединения иконописного канона с правдой жизни, поэтому в его иконах появляются элементы реализма, реальные человеческие лица. Это позволяет считать его одним из основоположников портретного жанра в русском искусстве. Среди работ Симона Ушакова — Спас Нерукотворный, излюбленный образ мастера, в котором он пытается добиться телесного цвета лица и сдержанной, но отчетливо выраженной объемности. Но в этой и других работах художника чувствуется отсутствие духовного накала, одухотворенности, горения, характерных для икон XIV-XV вв. Поэтому в иконописи XVII в. проявляются черты упадка. В культуре стали слишком сильны тенденции ее обмирщения. Следование иконописным канонам, которого требовали старообрядцы во главе с протопопом Аввакумом, не могло исправить ситуацию.

Парсуна (от слова «персона», т.е. портрет реального лица) — первый светский портретный жанр стал совершенно новым явлением в русской живописи второй половины XVII в. Всего за несколько лет новый жанр прошел огромный путь — от полуиконных изображений до портретов реальных лиц — и завоевал прочное место в русском искусстве. Все именитые люди старались запечатлеть свой образ. Художники стремились передать в парсунах портретное сходство и отчасти характер персонажа. В парсунах

XVII в. уже присутствуют черты знаменитого русского портрета будущего столетия — внимание к внутреннему миру человека, поэтизация образа, тонкий колорит.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте изобразительное искусство России 17в.
2. Расскажите про годуновскую школу живописи.
3. Расскажите про строгановскую школу живописи.
4. Кто такой Симон Ушаков?
5. Что такое парсуна?

Искусство 18 века. Искусство 18 века Франции. Искусство 18 века Англии. Искусство 18 века Италии. Искусство 18 века Испании.

Общие сведения

Искусство 18 века. Искусство Франции.

История Франции в 18 веке, вплоть до революции 1789 года, характеризуется продолжением того процесса разложения абсолютной монархии, первые симптомы которого наметились уже к концу царствования Людовика XIV. В период царствования Людовика XV (1715—1774) во Франции наблюдается быстрый рост экономических и социальных противоречий, подготовивших почву для буржуазной революции. Подчинение промышленности и торговли правительственному контролю,

тормозившему их дальнейшее развитие, огромные траты на содержание двора и увеселения аристократии, постоянный дефицит бюджета и все растущий государственный долг, тяжелые налоги, ложившиеся на плечи народа, нищета и несправедливость масс, наконец, неудачная внешняя политика, обеспечившая торжество главной соперницы Франции — Англии, постепенно захватившей важнейшие французские колонии, — все свидетельствовало о глубоком кризисе и настоятельной необходимости преобразований. Несостоятельность абсолютистского строя вызвала растущее недовольство основной массы французского населения, входившей в так называемое третье сословие *. Руководящую роль в борьбе со «старым режимом» взяла на себя буржуазия, опиравшаяся на широкую поддержку народных масс.

В истории французской культуры период с начала царствования Людовика XV и до начала революции (1789) называют периодом Просвещения. В это время во Франции выступила плеяда уже упоминавшихся выше блестящих писателей, философов и ученых — Вольтер, Дидро, Руссо, Гельвеций, Гольбах. «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, — писали о них К. Маркс и Ф. Энгельс, — сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него».

Глубокие сдвиги в экономической и общественной жизни, в восприятии и оценке действительности нашли свое выражение и в сфере художественной культуры.

Искусство Франции 18 века представляет сложную картину взаимодействия и борьбы различных тенденций. В первые десятилетия века характер его еще в значительной мере определяется вкусами и требованиями двора и аристократии, однако эти вкусы значительно изменяются по сравнению с эпохой Людовика XIV. Расточительность, праздность, погоня за наслаждениями и дух легкомысленной фривольности, царившие при дворе во времена Людовика XV, не могли не наложить отпечатка и на искусство. В первой половине 18 века во французском искусстве формируется стиль рококо, отражающий вкусы аристократии. Гедонизм, утонченная декоративность, изящество приходят теперь на смену торжественной величавости и пышной помпезности придворного искусства второй половины 17 века. Большие декоративные работы постепенно исчезают и сменяются произведениями более камерными. В живописи и скульптуре получает преобладающее значение любовная тематика. Эти работы исполнены откровенной чувственности, нарядны, занимательны по сюжету и отличаются изысканностью форм и утонченностью цветового решения.

Однако мало-помалу придворное искусство теряет господствующее значение. Король теперь не главный, а лишь один из самых крупных заказчиков. Все большую роль в художественной жизни играют салоны частных лиц, которые становятся законодателями моды и вкусов. С возникновением академических выставок-салонов художники начинают выносить свои произведения на суд широкой публики. Искусство уже больше не подчиняется унифицирующему воздействию двора, а широко оценивается общественностью, в нем находят место новые художественные тенденции, отвечающие не только вкусам высших классов. В середине века появляются первые критические статьи и обзоры художественных выставок. Особое значение имела критическая деятельность Дидро. Его статьи, посвященные общим вопросам искусства, и критические обзоры Салонов стали выражением широкой эстетической программы просветителей. В своей борьбе за правдивое, современное, содержательное искусство Дидро опирался на творческий опыт некоторых французских художников. Ибо уже в первой половине 18 века наряду со стилем рококо во Франции развивается реалистическое искусство, в котором нашли выражение идеалы и вкусы передовой части французского общества.

В дальнейшем в процессе активизации общественной борьбы перед искусством встали новые задачи воплощения высоких гражданственных идеалов. Современная действительность еще не явила ярких примеров проявления гражданских добродетелей и героических поступков. Их стали искать в античной эпохе. С середины 18 века во Франции, как и в других европейских странах, возрождается интерес к искусству классической древности. Открытие в 1755 году Помпей с ее богатейшими художественными памятниками, раскопки в Геркулануме, изучение античной архитектуры и публикации античных памятников способствуют зарождению новой волны классицизма. Большое влияние на формирование нового направления в европейском искусстве 18 века, в том числе и во Франции, оказали сочинения немецкого теоретика и историка искусства Иоганна Иоахима Винкельмана (1717— 1768). В 1755 году вышли в свет его «Мысли о подражании греческим

произведениям в живописи и скульптуре», а в 1764 году появилась его знаменитая «История искусства древности». Основная идея Винкельмана о том, что подражание античным образцам — наиболее верный путь к познанию совершеннейшей красоты, стала аксиомой для многих художников. Классицистическая эстетика того времени была во многом связана с эстетическими принципами классицизма первой половины 17 века. По мнению теоретиков классицизма, красота постигается только разумом, она является объединением отдельных элементов прекрасного, заключенных в природе. Во Франции это новое направление в искусстве было поддержано передовыми публицистами и теоретиками, выступившими против игривого, легкомысленного искусства рококо. Лишь немногие художники и теоретики понимали, что такое безоговорочное подражание античности уводило от современности, от реализма.

Изменение эстетических воззрений обусловило возникновение в искусстве Франции второй половины 18 века двух классицистических направлений: официального придворного искусства, насаждаемого Академией, пытавшейся оздоровить искусство дворянского абсолютизма (так называемый стиль Людовика XVI), и революционного классицизма Давида и Леду. В то же время во французском искусстве второй половины 18 века продолжала существовать сильная реалистическая тенденция. Она проявилась не только в творчестве таких великих мастеров, как Шарден, искусство которого сложилось еще в первой половине столетия, Латур или Гудон, но и в искусстве многих других художников этой эпохи.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Франции 18 в.
2. Расскажите про стиль рококо.
3. Расскажите о живописи Буше.
4. Расскажите о живописи Ватто.
5. Расскажите о живописи Фрагонара.

Искусство Англии 18в. Весь XVIII век в Англии связан с правлением королей Георгов, поэтому в науке существует относительно архитектуры этого времени термин «георгианский стиль». В духе Палладио в XVIII в. строятся городские особняки, обычно трехэтажные, с рустованным первым этажом, символы английской респектабельности и независимости. На смену регулярным французским паркам приходят парки английские, ландшафтные. Откликаясь на рокайльный стиль континента в первой половине XVIII в., англичане создают свой собственный вариант, особенно сказавшийся в прикладном искусстве, где замысловато переплетаются черты рококо и «китайщины» с готикой (мебель Томаса Чиппендейла, серебряная посуда и так называемый костяной фарфор Челси и Дерби)..

Следует помнить, однако, что в отличие от континентальной Европы, где классицизм второй половины XVIII в. стал новым этапом культуры, неоклассика в контексте английского искусства не выделяется, ибо античностью здесь увлекались давно. Английское Просвещение было зрелым уже к 40-м годам XVIII столетия, и на всей культуре Англии сказывались его гуманистические идеи. Но революция в Англии уже произошла, и английское Просвещение не имело того революционного духа, который характерен для Франции.

Расцвет национальной школы живописи в Англии начинается с Уильяма Хогарта (1697—1764), в лице которого английское искусство сблизилось с передовой английской литературой и театром первой половины XVIII в. В гравюрах он обращается к самым широким кругам Англии, изображая современную жизнь и делая предметом сатиры все отрицательные ее стороны: распущенность нравов, продажность суда, разложение армии и т. д. Хогарт создает целые серии живописных полотен: «История шлюхи», «История распутника», «Модный брак». Свои произведения, объединенные в повествовательные циклы, Хогарт строил как драматург, он разыгрывал действие, как искусный режиссер. Каждая из картин в сериях Хогарта самостоятельна и изображает узловое событие всей истории, но несколько деталей связывают его с предыдущими событиями и последующими. Картины Хогарта, достоверные и по сюжету, и в деталях быта, звучали морализаторски-назидательно, как воскресная проповедь.

Хогарт занимался и исторической живописью, религиозными сюжетами, но несомненно «высокая живопись» не отражала полностью представлений художника о задачах искусства и не давала реальной почвы для его практической деятельности. Истинный Хогарт — это жанровые картины и гравюры, в которых он показал социальную жизненную драму несколько прямолинейно,

но без всякого иносказания, в доступной и ясной форме. В этом огромное значение Хогарта, определившее его место и роль в английском искусстве.

Хогарт был первым художником английского Просвещения и первым же живописцем-просветителем в Европе. Справедливо считается, что до Хогарта в Англии не было великой живописи и что Хогарт стал ее первым представителем, создавшим новым пластическим языком как в живописи, так и в графике острые социальные сатиры, предвещающие рождение критического реализма XIX столетия.

Лучшие достижения английской живописи XVIII в. вне круга Хогарта лежат в области портретного жанра. Знаменательно, что этот жанр занимает одно из главных мест и в стенах Королевской Академии искусства — национальной художественной школы, открытой в 1768 г. Первым президентом Академии был Джошуа Рейнолдс (1723— 1792), живописец и теоретик, в своих знаменитых «Речах» выступавший сторонником классицистической эстетики, но в работах совсем не ограничивавший себя рамками классицизма и чутко улавливавший веяния новой эпохи. Рейнолдс много занимался исторической живописью, писал на мифологические сюжеты. «Младенец Геркулес, удушающий змей» — картина, заказанная в 80-х годах Екатериной II и прославляющая победы России,—одна из лучших в этом жанре. С появлением Рейнолдса английская живопись получила всеобщее признание. Этому способствовали и общественная просветительская деятельность художника, его занятия вопросами эстетики, теории искусства. В его мастерской, на его обедах собирался цвет лондонского общества. Это был своего рода политический и художественный салон. Но более всего в истории искусства Рейнолдс важен как портретист, и здесь мы вправе назвать его создателем национального портретного жанра, основателем английского репрезентативного портрета. Пользовавшиеся огромным успехом детские портреты. Но кого бы ни изображал художник, в его образах, особенно мужских, есть героически-возвышенное, в них подчеркнуто лучшее, на что способен человек. Художник Просвещения, Рейнолдс подчеркивал в персонаже не его сословные качества, а личностные заслуги, богатство духовного мира.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об искусстве Англии 18 в.
2. Какие художественные направления развивались в английском искусстве 18 в.
3. Расскажите об английской архитектуре 18 в.
4. Кто такой Уильям Хогарт.
5. Расскажите о серии картины «Модный брак» Уильяма Хогарта.

Искусство Италии 18 в. Искусство 18 века (по итальянски *сеттеченто*) представляло собой завершающий этап многовековой эволюции великого классического искусства Италии. Это время всеевропейской популярности итальянских художников. Петербург, Мадрид, Париж, Лондон, Вена, Варшава — не было ни одной европейской столицы, куда бы не приглашали итальянских мастеров, где бы они, выполняя заказы королевских дворов и знати, не работали в качестве архитекторов и скульпторов, фрескистов или театральных декораторов, пейзажистов или портретистов.

Столь широкий резонанс итальянской художественной культуры в данный период было бы неправильно объяснять тем, что ее мастера стали на путь принципиально новых художественных открытий, как это было в эпоху Возрождения и в 17 столетии. Скорее можно сказать, что итальянские мастера подчас уступали в смысле исторической перспективности своих достижений художникам других стран, например Франции и Англии. Более того, итальянские зодчие и живописцы были теснее, нежели художники других национальных школ, связаны с характером образного мышления и языком форм мастеров предшествующего, 17 столетия. Всеевропейскому успеху итальянцев содействовал в первую очередь чрезвычайно высокий общий уровень их искусства, впитавшего многовековые плодотворные традиции великих предшествующих эпох, затем равномерно высокая развитость всех видов пластических искусств и наличие в Италии большого числа даровитых мастеров.

Наиболее ценные достижения итальянского искусства 18 в. связаны не только с архитектурой и монументально-декоративной живописью, где решающую роль сыграл такой великий мастер, как Тьеполо, но и с различными жанрами станковой живописи (прежде всего с архитектурным пейзажем), с театрально-декорационным искусством и с графикой. Помимо идейно содержательных сторон, яркого и образного отражения эпохи главные достоинства его заключались в исключительно высоком художественном качестве, виртуозном живописном мастерстве, благодаря чему престиж блестящей итальянской маэстрии оставался чрезвычайно высоким.

Одной из причин широкого распространения итальянских мастеров по странам Европы было также то, что они не могли полностью найти себе применение на родине. Истощенная войнами, Италия превратилась с конца 17 — начала 18 в. не только в политически раздробленную, но и в почти разоренную страну. Ее южная часть была подчинена испанским Бурбонам; Тосканой управляли члены дома Габсбургов, Ломбардия находилась в руках Австрии. Феодалные порядки, господствовавшие на землях, принадлежавших духовенству и аристократии, рост цен, низкая заработная плата рабочих, занятых в мануфактурах, — все вызывало недовольство и брожение народных масс, выливавшееся в неорганизованные восстания бедноты, которые не могли иметь успеха в условиях подчинения страны чужеземцам и из-за ее экономической отсталости. Свою государственную самостоятельность сохранили лишь Венецианская республика и Папская область с её столицей Римом. Именно Венеция и Рим сыграли наиболее выдающуюся роль в духовной и художественной жизни Италии 18 века.

Искусство Испании 18в. Созданное в XVII веке для всего мира испанскими живописцами, Эль Греко, Рибера, Сурбараном, Веласкесом и Мурильо, записано золотыми буквами в книге истории искусства. Но уже в последней четверти этого века начался упадок, продолжавшийся в течение большей части XVIII века. Дух времени и здесь оказался сильнее народного духа. Замечательно то обстоятельство, что бурбонские короли для расписывания своих дворцов пользовались преимущественно иностранными художниками. Фердинанд VI (1746 — 1759), основавший вышеупомянутую академию Сан Фернандо с целью сделать ее средоточием всех придворных художественных стремлений, пригласил к себе на службу в 1747 г. эклектика венецианца Якопо Амигони (1675 — 1752), а в 1753 г. Коррадо Джаквинто (1700 — 1765), искусного ученика Солимены и Конка; Карл III, имя которого связано с раскопками Геркуланума и Помпей, назначил в 1762 г. своими придворными живописцами известного саксонца Антона Рафаэля Менгса, о котором мы еще будем говорить, а в 1762 г. чистейшего венецианца, уже знакомого нам Джованни Батиста Тьеполо.

Рядом с ними, однако, были многие местные живописцы, расписывавшие преимущественно фресковой живописью церкви и писавшие алтари. Севильская школа, к которой принадлежат Алонсо Микель де Тобар (1678 — 1758) и Бернардо Герман де Льюренте (1685 — 1757), впала в полное подражание манере Мурильо. Барселонская школа дала незаурядного мастера в лице Антонио Виладомата (1678 — 1755). Мадридскую школу, давшую в первой половине столетия Педро Родригеса Миранду (1696 — 1761), сильного пейзажиста, с истинно испанским особенным колоритом, оживило лишь основание академии. Из числа академиков имели влияние на современную живопись три брата Гонсалес Веласкес, причем Люис (1715 до 1764) расписал довольно слабыми фресками купол мадридской церкви св. Марка, Алессандро (1719 — 1772) прославился как архитектор и театральный живописец, а Антонио (1723 — 1793) исполнил поверхностные купольные фрески капеллы дель Пилар в соборе того же имени в Сарагосе. Еще сильнее было влияние искусного эклектика, ученика Менгса и одного из столпов академии, Франсиско Байеу-и-Субиас (1734 — 1795), родом из Сарагосы, И Мариано Сальвадора Маэлья из Валенсии (1739 — 1819), последователя Менгса и Байеу. Наиболее выгодное впечатление из работ Байеу и Маэлья производят их фрески в галерее клуатра толедского собора.

Из сарагосской школы вышел и Франсиско Хосе де Гойя-и-Люсьенес (1746 — 1828), вдохновенный, с сильным темпераментом живописец и рисовальщик, в глазах потомства вновь доставивший Испании на пороге XIX столетия первое место в европейском художественном движении. Его первым учителем был один сарагосский мастер, вторым — его шурин Франсиско Байеу. В произведениях, прославляемых в наше время, он искал и нашел совершенно новые пути. Своими истинными учителями он сам называл природу, Веласкеса и Рембрандта. Из произведений Рембрандта он знал, по-видимому, только его офорты. Гойя, как Рембрандт, поверял свои наиболее интимные и глубокие душевные переживания преимущественно офорту, к которому он присоединил технику акватинты и, впервые в Испании, литографию.

Две души жили в груди Гойи. Как живописец церковных фресок и алтарных образов, в которых лишь изредка вспыхивало пламя его прекрасной самобытности, он работал в то же время рука об руку с Менгсом и Байеу, а в действительности Тьеполо оказал на него более сильное влияние, чем оба первые. Как живописец испанской народной жизни, ее радостей и невзгод, и воплощение видений своей собственной пламенной фантазии, он и теперь является образцом и источником подражания, а как портретист стоит наряду с величайшими мастерами всех времен. Там именно, где он следует собственным влечениям, в выборе тем он поднимается до высшей, гениальнейшей свободы живописного искусства. По временам, действительно, напоминая Рембрандта своей резкой светотенью, он столь же часто следует за Веласкесом по пути светлой живописи с серыми,

утонченными тонами. Являясь иногда полным импрессионистом по эскизной широте своей кисти и своей гравировальной иглы, он сплавляет краски, где это требуется, и выписывает все самым тщательным образом. Полной свободы от всякой традиции достиг он лишь во второй период своего творчества, начиная с 1788 г., т.е. восшествия на престол Карла IV. В начале XIX века он был единственным представителем того направления, которое возродил лишь импрессионизм конца этого века.

К старым французским сочинениям о Гойе Ириарте и Лефора присоединяются более поздние испанские исследования Запатера и Винанца и еще более новые немецкие книги Лога, Эртеля и Бертельса.

Как церковный живописец, в первом самостоятельном произведении этого рода – купольной фреске 1771 г. с изображением «Небесной славы», в одной из боковых капелл нового собора в Сарагосе – Гойя еще сильно скован традицией; в 1772 – 1774 г.г. последовали вновь открытые Логой свежие, с элементами народного жанра фрески из жизни Богоматери в соседнем картезианском монастыре Аула Деи; в 1780 г. возникли под несносным руководством его шурина Байеу посредственные купольные фрески в капелле Богоматери собора Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе. Проповедь св. Бернарда в Сан Франсиско эль Гранде в Мадриде также оставляет зрителя холодным. Наиболее сильное впечатление из религиозных сюжетов первой половины его жизни производит возникшее около 1788 г. «Взятие Христа в Гефсиманском саду» в толедском соборе. Реалистически трактованное событие обвеяно здесь поистине волшебной светотенью.

На путь истинного призвания направил Гойю королевский заказ 1776 г. изготовить цветные картоны для gobеленов столовой и других комнат замка Эль Пардо близ Мадрида. Постепенно Гойя выполнил 45 подобных эскизов, из которых 36 выставлены в мадридском музее. По примеру Тенирса, Гойя выбрал сюжеты из народной жизни. С таким разнообразием, богатством фигур и с такой любовью никогда раньше не изображалась в искусстве испанская народная жизнь. Следует упомянуть хотя бы «Быка, выгоняемого на арену», «Игру в жмурки», «Бег на ходулях», «Прачек на Мансанаресе». Время возникновения их можно проследить по тем успехам, которые делал художник, приближая картоны к плоскому стилю коврового тканья. Выполненные сохранившиеся gobелены находятся в различных испанских королевских замках, один фрагмент принадлежит музею gobеленной мануфактуры в Париже.

Свежее, смелее, шире и живописнее, чем эти картоны – небольшие жанровые картины масляными красками из этого же периода творчества Гойи. В них к веселым сценам из народной жизни примешиваются такие создания фантазии, как, например, «Вальпургиева ночь на Блоксберге», «Шабаш ведьм», «Привидения»; 22 из этих картин находились, до их аукционной продажи в 1896 г., в собрании герцога Осунского в замке Аламеда. Варианты «Привидений» и «Пикника» приобретены лондонской Национальной галереей, а превосходная «Ромерия св. Исидора», замечательная, в смысле ландшафта картина популярного мадридского народного праздника, поступила в музей Прадо. Кроме этой серии, сюда же принадлежат четыре знаменитые картины мадридской академии, необыкновенно жизненно с единством колорита представляющие чисто испанские сюжеты: прелестную карнавальскую сценку «Погребение сардинки», жутко-торжественное «Заседание инквизиционного трибунала», поразительную «Процессию самобичевателей» и глубоко потрясающую «Внутренность сумасшедшего дома».

Число портретов, написанных Гойей до 1788 г., необыкновенно велико. Не все одинаково законченные, они все отличаются живой индивидуальностью лиц и вдохновенным письмом. Их ряд достойно заканчивает прекрасный портрет его шурина Байеу, в мадридском музее.

Из офортов Гойи, полный каталог которых составил Юлиус Гофман, первый лист, «Бегство в Египет», возник, по-видимому, уже в 1775 г. Потрясающий офорт «Гаротированный» (удушенный железной цепью) относят к 80-м годам. Здесь Гойя уже вполне является самим собой.

Когда в 1788 г. умер Карл III, Гойя был уже признанной величиной в художественном мире Мадрида. Новая недалекая и порочная королевская чета, Карл IV и Мария Луиза Пармская, также продолжала осыпать Гойю почестями и заказами. В 1795 г. он был назначен директором академии, в 1798 г. – старшим придворным живописцем.

Внутренние и внешние, личные и общественные переживания, все соединилось, однако, чтобы наполнить сердце Гойи презрением к миру. Уже одна война с французами, разразившаяся над Испанией в 1808 г., с ее ужасными сценами, не могла не волновать до самых глубин души каждого чувствующего человека. Все резче становилась его сатира, все более дикими и фантастическими видения его души, стремившиеся вылиться в художественных образах. Жизнь при дворе Фердинанда VII Гойя уже больше не мог вынести; в 1822 г. он переселился во Францию и умер в 1828 г. в Бордо.

Среди религиозных сюжетов второй половины жизни Гойи первое место занимают фрески в церкви Сан Антонио де Флорида в Мадриде (1795). Купольная фреска изображает воскрешение св. Антонием мертвого, свидетельство которого требуется для оправдания невинно обвиненного. Композиция в общем все еще изобличает влияние Тьеполо. Но как в каждой детали, так и во вдохновенном испанском, а не венецианском колорите, пульсирует художественное своеобразие Гойи. По-мирскому прекрасны, но нисколько не фривольны, как казалось некоторым, ангелы боковых нефов. Более согреты земным пламенем мученицы Иуста и Руфина, написанные семидесятилетним Гойей в 1817 г. для севильского собора. Последнее церковное произведение Гойи, его возникшая в 1820 г. картина на сюжет легенды св. Иосифа Каласанского в церкви Сан Антонио Абад в Мадриде, полно такого натурализма и вместе такой теплоты чувства, каких тогда, в этом сочетании, невозможно было бы найти ни в какой другой стране Европы.

Картины Гойи из народной жизни становятся теперь все более мощными, мрачными, все более резкими в передаче событий, даже в самых малых размерах все более величавыми в распределении форм и красок и все более вдохновенными по широте живописи. Великолепный «Бой быков» мадридской академии принадлежит, надо думать, этому периоду. Из ужасных сцен времени французского нашествия следует отметить «Расстрел» в музее Прадо и «Приготовление пороха в лесу» в мадридском дворце. Полуисторическое «Собрание Филиппинского совета», народно-жанровая картина «Качели» и еще более народный «Бой быков» находятся в берлинском музее. К числу картин с простыми народными типами и почти по-современному импрессионистских по мысли и технике относятся «Точильщик» и «Девушка с кувшином воды» (около 1826 г.) будапештского музея. Ужасные по своей фантастике картины, написанные Гойей масляными красками на стенах его виллы в окрестностях Мадрида, перенесены в музей Прадо. Адские чудовища и ведьмы, символическое людоедство и зверская жажда крови – темы этих картин. Но самое сильное в этом роде дали графические работы Гойи.

Его портреты этого времени становятся все более глубокими по замыслу, все более живописными по исполнению. В Лондоне, в Лувре, в Берлине, в Будапеште приобретены за последнее время превосходные экземпляры этого рода. Несчетное число раз писал он королевскую фамилию. Еще молодыми являются Карл IV в виде охотника и Мария Луиза на портретах в Каподимонте близ Неаполя (1790). Надменно и заносчиво глядят они на поразительно жизненных конных портретах 1789 г. музея Прадо. Натянутая, но ужасающе правдиво схваченная в ее физическом и духовном уродстве стоит вся королевская семья на большом полотне музея Прадо. Тонко и вдохновенно написана принадлежащая маркизу де ля Романа, в Мадриде, картина, изображающая самого Гойю с его приятельницей герцогиней Альба во время прогулки в уединенной местности. К одним из наилучших принадлежит также написанный в светлых тонах портрет донна Томаса Переса Эстала в галерее Вебера в Гамбурге. Наконец, настоящим чудом живописной техники являются обе картины, представляющие полулежащую, один раз одетую, другой раз совершенно нагую «Маху» (куртизанку), перенесенные из мадридской академии в музей Прадо.

Наконец, офорты Гойи! Уже в своих четырех главных сериях он дал художественное выражение всему, что занимало его ум, тревожило душу и наполняло фантазию. Серия «*Caprichos*» – «Выдумок», всего от 80 до 83 листов, местами обработанных акватинтой, местами пройденных холодной иглой, возникла между 1794 и 1798 г.г. Острые, как эпиграммы, то наводящие на грустные мысли, то возбуждающие содрогание события из действительной жизни и из мира призраков, они выполнены реалистически резко, иногда переходя в карикатуру. Моральная тенденция их не подлежит сомнению. Характер этой сатиры чаще социальный, чем политический. Но поразительная непосредственность, с какой здесь обнажены человеческие пороки и слабости, заставляет позабыть их нравоучительные намеки.

Серия «*Taumatquia*», возникшая между 1808 и 1815 г.г., рисует в 53 офортах эпопею испанского боя быков. Какая масса самых наглядных картин из национальной испанской жизни! Какая мощь в передаче живого движения и нервного возбуждения!

«*Los desastres de la guerra*», «Ужасы войны», от 80 до 82 листов, возникшие между 1810 и 1820 г.г., представляют непосредственные, как в зеркале отраженные зверства французских войск в Испании. С потрясающим реализмом и вместе с художественной правдой передает здесь Гойя самые ужасные события.

Наконец, «*Suenos*», «Сны», были окончены в 1815 г. и изданы позднее под ошибочным заглавием «*Proverbios*» («Пословицы»). Это 18 – 21 офортов, частью испорченные позднейшей обработкой акватинтой, близки по характеру к «*Caprichos*», но в них еще более дикой фантастики и демонизма.

С большей ясностью, чем во всем тогдашнем классицизме и романтике, трепещет в этом символически идейном реализме истинный дух наступающего нового века.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте испанское искусство 18в.
2. Расскажите о сарагосской живописной школе.
3. Расскажите о творчестве Франсиско Гойи.
4. Расскажите об офортах Франсиско Гойи.
5. Расскажите о картинах на тему народной жизни Франсиско Гойи

Искусство 18 века России.

Общие сведения

XVIII век в истории нашего государства ознаменован многими значимыми историческими событиями: получение доступа к Чёрному морю, "окно в Европу", укрепление авторитета страны на международной арене.

Значительные изменения претерпела духовная сфера. Отличительная особенность культуры данного периода - её светский характер. Теперь церковь уже не определяет её характер и направления, как то было веком ранее. Таким образом, всё большее значение приобретает научное знание, а не религиозное учение.

Укрепление взаимоотношений Российского государства со странами Европы способствовало распространению в стране вольнодумной мысли. Главные её темы - обличение пороков самодержавия и критика крепостнического строя. Первым русским революционером принято считать А. Н. Радищева.

Исторически принято подразделять культуру XVIII века на два периода: - конец XVIII - первая четверть века XVIII а (становление новой культуры, в которой разум господствует над верой, а наука над религией, которая обличает недостатки самодержавия и крепостничества);

- вторая четверть - конец XVIII века (складывание культуры сословной: дворянство всё более пытается походить на лордов и баронов Европы, устраивая пышные балы с музыкой и танцами, буквально, задыхаясь в роскоши; крестьяне же до сих пор живут в своём, глубоко религиозном, мире, работая с утра до ночи).

Светская школа. Большая роль в создании светской школы, возникшей как замена духовной, принадлежит Петру I. В начале века в начале свою работу московская Школа математических и навигацких наук, основана Морская академия в Петербурге. Позднее были открыты Инженерная, Артиллерийская, Медицинская и многие другие школы. Учились в них дети дворян. Помимо этого, было открыто ещё множество учебных заведений: Шляхетский дворянский корпус, Академия художеств, Московский университет, Смольный институт благородных девиц. Однако, в практически всех из них учились только представители дворянского сословия. В 1708 году было сделано важное открытие: переход к новому, более простому, гражданскому шрифту и арабским цифрам, что значительно упростило образовательный процесс.

Общественная мысль и литература. Центральной темой общественной мысли данного периода является крестьянский вопрос. С его критикой выступал упомянутый выше А. Н. Радищев. Широко известна также по этому вопросу полемика императрицы Екатерины Великой с Новиковым Н.

И. Среди наиболее известных литераторов данного периода: Н. М. Карамзин, Д. И. Фонвизин, Г. Р. Державин, И. А. Крылов. Отдельно следует выделить знаменитого М. В. Ломоносова, прославившегося не только в литературе, но и во многих областях науки. Классицизм со своим культом разума и сентиментализм с культом чувственности господствовали в литературных течениях XVIII века.

Наука и техника. Большое значение в развитии науки имело открытие в 1725 году Академии наук. В это время были открыты на Урале залежи руды и месторождения нефти. Большая работа была сделана в исследовании восточных и северных районов страны (С. Челюскин, братья Лаптевы). В следствии этого был издан первый российский атлас. Его автором стал И. К. Кириллов. Начинает развиваться и историческая мысль. Знаменитые историки того времени: В. Н. Татищев, М. Ю. Ломоносов, И. Н. Болтин, М. М. Щербатов. Сюда же можно отнести и уже упоминавшегося выше Н. М. Карамзина, который трудился ещё и на литературном поприще.

Архитектура. Для зданий, сконструированных в XVIII веке характерны пышность, вычурность, блеск и великолепие. В этом и состоит суть барокко, преобладающего архитектурного стиля того времени. Строятся Каменный и Кузнецкий мосты, Суконный, а также Монетный дворы. По проекту В. В. Растрелли, знаменитого архитектора того времени, были возведены: Андреевская церковь, Зимний дворец, Смольный монастырь, Мариинский дворец. Вторая половина века - господство классицизма в архитектуре с его симметричностью и строгим соблюдением форм. Примеры классических архитектурных памятников: Мраморный дворец, Академия художеств, Троицкий собор и др.

Живопись и скульптура. XVIII век - время, когда такой вид искусства, как скульптура, приобретает своё значение. Скульптуры украшали гостиные дворян, сады, парки. Знамениты следующие работы того времени: бюст А. В. Суворова, выполненный М. И. Козловским, памятник Минину и Пожарскому И. П. Мартоса, Медный всадник Э. М. Фальконе. Ведущим жанром живописи того времени стал портрет, который показывал не только внешность человека, но и его душевные страдания. На этом поприще трудились такие художники, как А. П. Антропьев, Д. Г. Левицкий, И. П. Аргунов. Таким образом, практически все направления культурной жизни России XVIII века активно развиваются, пытаясь догнать в этом отношении Европу. Однако, практически все изменения и нововведения данного периода касались только одного сословия, дворянства, которое, к тому же, само пытается обособиться от остального мира, создавая балы, приёмы, ассамблеи, куда приглашались только представители привилегированного сословия. Однако важной особенностью данного периода является осознание тяжёлого, порой даже нищенствующего положения крестьянства. Эта тенденция найдёт ещё более яркое отражение в общественной мысли следующего века.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство России 18 в.
2. Охарактеризуйте общественную ситуацию России 18 в.
3. Охарактеризуйте светскую школу в России 18 в.
4. Охарактеризуйте общественную мысль и литературу в России 18 в.
5. В каком году открыта Академия наук?

Архитектура России 18 века.

Общие сведения

Восемнадцатый век — время замечательного расцвета русского зодчества. Продолжая; с одной стороны, свои национальные традиции, русские мастера в этот период стали активно осваивать опыт современной им западноевропейской архитектуры, перерабатывая ее принципы применительно к конкретно-историческим потребностям и условиям своей страны. Они во многом обогатили мировую архитектуру, внося в ее развитие неповторимые черты.

Для русского зодчества 18 в. характерно решительное преобладание светской архитектуры над религиозной, широта градостроительных планов и решений. Воздвигалась новая столица — Петербург, по мере укрепления государства расширялись и перестраивались старые города.

Указы Петра I содержали конкретные распоряжения, касающиеся архитектуры и строительного дела. Так, специальным его приказом предписывалось выводить фасады вновь строящихся зданий на красную линию улиц, в то время как в древнерусских городах дома часто располагались в глубине дворов, за различными хозяйственными постройками.

По ряду своих стилевых особенностей русская архитектура первой половины 18 в. несомненно может быть сравнима с господствующим в Европе стилем барокко.

Тем не менее прямую аналогию здесь проводить нельзя. Русское зодчество — особенно петровского времени — обладало значительно большей простотой форм, чем было свойственно стилю позднего барокко на Западе. По своему идейному содержанию оно утверждало патристические идеи величия русского государства.

Одно из примечательнейших сооружений начала 18 в. — здание Арсенала в Московском Кремле (1702—1736; архитекторы Дмитрий Иванов, Михаил Чоглоков и Кристоф Конрад). Большая протяженность здания, спокойная гладь стен с редко расставленными окнами и торжественно-монументальное оформление главных ворот явно свидетельствуют о новом направлении в архитектуре. Совершенно уникально решение небольших спаренных окон Арсенала, имеющих полуциркульное завершение и огромные наружные откосы наподобие глубоких ниш.

Новые веяния проникали и в культовую архитектуру. Ярким примером тому является церковь архангела Гавриила, более известная под названием Меншиковой башни. Она была построена в 1704—1707 гг. в Москве, на территории усадьбы А. Д. Меншикова у Чистых прудов, архитектором Иваном Петровичем Зарудным (умер в 1727 г.). До пожара 1723 г. (возникшего в результате удара молнии) Меншикова башня — как и построенная вскоре колокольня Петропавловского собора в Петербурге — была увенчана высоким деревянным шпилем, на конце которого находилась золоченая медная фигура архангела. По высоте эта церковь превосходила колокольню Ивана Великого в Кремле (Существующая ныне своеобразной формы легкая, удлиненная глава этой церкви была сделана уже в начале 19 в. Восстановление церкви относится к 1780 году.).

Меншикова башня представляет собой характерную для русского церковного зодчества конца 17 в. композицию из нескольких ярусов — «восьмериков» на «четверике». В то же время по сравнению с 17 в. здесь ясно намечаются новые тенденции и используются новые архитектурные приемы. Особенно смелым и новаторским было использование в церковном сооружении высокого шпиля, столь успешно применявшегося затем петербургскими архитекторами. Характерно обращение Зарудного к классическим приемам ордерной системы. В частности, с большим художественным тактом введены необычные для древнерусского зодчества колонны с коринфскими капителями. И уже совсем смело — мощные волюты, фланкирующие главный вход в храм и придающие ему особенную монументальность, своеобразие и торжественность.

Зарудным были созданы также деревянные триумфальные ворота в Москве — в честь Полтавской победы (1709) и заключения Ништадтского мира (1721). Начиная с петровского времени воздвижение триумфальных арок стало нередким явлением в истории русской архитектуры. Как деревянные, так и постоянные (каменные) триумфальные ворота обычно богато украшались скульптурой. Эти сооружения были памятниками воинской славы русского народа и во многом способствовали декоративному оформлению города.

С наибольшей наглядностью и полнотой новые качества русского зодчества 18 в. проявлялись в архитектуре Петербурга. Новая русская столица была заложена в 1703 г. и строилась необычайно быстро.

С архитектурной точки зрения Петербург представляет особый интерес. Это единственный столичный город Европы, который целиком возник в 18 веке. В облике его нашли яркое отражение не только своеобразные направления, стили и индивидуальные дарования архитекторов 18 столетия, но и прогрессивные принципы градостроительного мастерства того времени, в частности планировки. Помимо блестяще решенной «трехлучевой» планировки центра Петербурга высокое градостроительное искусство проявилось в создании законченных ансамблей, в великолепной застройке набережных. Нерасторжимое архитектурно-художественное единство города и его водных артерий с самого начала представляло собой одно из важнейших достоинств и своеобразнейшую красоту Петербурга. Сложение архитектурного облика Петербурга первой половины 18 в. связано в основном с деятельностью архитекторов Д. Трезини, М. Земцова, И. Коробова и П. Еропкина.

Доменико Трезини (ок. 1670—1734) был одним из тех архитекторов-иностранцев, которые, приехав в Россию по приглашению Петра I, оставались здесь на долгие годы, а то и до конца своей жизни. Имя Трезини связано со многими сооружениями раннего Петербурга; ему принадлежат «образцовые», то есть типовые проекты жилых домов, дворцов, храмов, различных гражданских сооружений.

Трезини работал не один. Вместе с ним трудилась группа русских архитекторов, роль которых в создании ряда сооружений была чрезвычайно ответственна. Лучшим и наиболее значительным творением Трезини является знаменитый Петропавловский собор, построенный в 1712—1733 гг. В основу сооружения положен план трехнефной базилики. Самая примечательная часть собора — его устремленная вверх колокольня. Так же как Меншикова башня Зарудного в своем первоначальном виде, колокольня Петропавловского собора увенчана высоким шпилем, завершенным фигурой ангела. Горделивый, легкий взлет шпиля подготовлен всеми пропорциями и архитектурными формами колокольни; продуман постепенный переход от собственно колокольни к «игле» собора. Колокольня Петропавловского собора была задумана и осуществлена как архитектурная доминанта в ансамбле строящегося Петербурга, как олицетворение величия русского государства, утвердившего на берегах Финского залива свою новую столицу.

В 1722—1733 гг. создается другое широко известное сооружение Трезини — здание Двенадцати коллегий. Сильно вытянутое в длину, здание имеет двенадцать секций, каждая из которых оформлена как относительно небольшой, но самостоятельный дом со своим перекрытием, фронтоном и входом. Излюбленные Трезини строгие пилястры в данном случае используются для

объединения двух верхних этажей здания и подчеркивают мерный, спокойный ритм членений фасада Горделивый, стремительный взлет колокольни собора Петропавловской крепости и спокойная протяженность здания Двенадцати коллегий — эти прекрасные архитектурные контрасты осуществлены Трезини с безупречным тактом выдающегося мастера.

Большинству произведений Трезини свойственны сдержанность и даже строгость в архитектурном решении зданий. Это особенно заметно рядом с декоративной пышностью и богатым оформлением сооружений середины 18 столетия.

Многообразной была деятельность Михаила Григорьевича Земцова (1686—1743), работавшего вначале у Трезини и своим дарованием обратившего на себя внимание Петра I. Земцов участвовал, как видно, во всех крупных работах Трезини. Он завершил постройку здания Кунсткамеры, начатой архитекторами Георгом Иоганном Маттарнови и Гаэтано Кьявери, построил церкви Симеона и Анны, Исаакия Далматского и ряд других сооружений Петербурга.

Петр I придавал большое значение регулярной застройке города. Для разработки генерального плана Петербурга был приглашен в Россию известный французский архитектор Жан Батист Леблон. Однако составленный Леблону генеральный план Петербурга имел ряд очень существенных недостатков. Архитектор не учитывал естественного развития города, и его план в значительной мере страдал абстрактностью. Проект Леблону был лишь частично осуществлен в планировке улиц Васильевского острова. Русские архитекторы внесли много существенных коррективов в его планировку Петербурга.

Видным градостроителем начала 18 века был архитектор Петр Михайлович Еропкин (ок. 1698—1740), давший замечательное решение трехлучевой планировки Адмиралтейской части Петербурга (включая Невский проспект). Проводя большую работу в образованной в 1737 г. «Комиссии о Санкт-Петербургском строении», Еропкин ведал застройкой и других районов города. Его деятельность оборвалась самым трагическим образом. Архитектор был связан с группой Волинского, выступавшей против Бирона. В числе других видных членов этой группы Еропкин был арестован и в 1740 г. предан казни.

Еропкин известен не только как архитектор-практик, но и как теоретик. Им были переведены на русский язык труды Палладио, а также начата работа над научным трактатом «Должность архитектурной экспедиции». Последняя работа, касающаяся основных вопросов русского зодчества, не была им закончена; после его казни этот труд завершили Земцов и И. К. Коробов (1700—1747) — создатель первого каменного здания Адмиралтейства. Увенчанная высоким тонким шпилем, перекликающимся со шпилем Петропавловского собора, башня Адмиралтейства построенная Коробовым в 1732—1738 гг., стала одним из важнейших архитектурных ориентиров Петербурга.

Определение архитектурного стиля первой половины 18 в. вызывает обычно немало споров среди исследователей русского искусства. И действительно, стиль первых десятилетий 18 в. складывался сложно и зачастую очень противоречиво. В его формировании участвовал в несколько видоизмененном и более сдержанном по форме виде стиль западноевропейского барокко; сказывалось и воздействие голландской архитектуры. В той или другой степени давало себя знать и воздействие традиций древнерусской архитектуры. Отличительной чертой многих первых построек Петербурга была суровая утилитарность и простота архитектурных форм. Неповторимое своеобразие русского зодчества первых десятилетий 18 в. заключается, однако, не в сложном и подчас противоречивом переплетении архитектурных стилей, а прежде всего в градостроительном размахе, в жизнеутверждающей мощи и в величии сооружений, воздвигаемых в этот важнейший для русской нации период.

После смерти Петра I (1725) предпринятое по его указаниям широкое гражданское и промышленное строительство отходит на второй план. Начинается новый период в развитии русской архитектуры. Лучшие силы архитекторов направлялись теперь на дворцовое строительство, принявшее необыкновенный размах. Примерно с 1740-х гг. утверждается отчетливо выраженный стиль русского барокко.

В середине 18 столетия разворачивается широкая деятельность Варфоломея Варфоломеевича Растрелли (1700—1771), сына известного скульптора К.-Б. Растрелли. Творчество Растрелли-сына целиком принадлежит русскому искусству. Его творчество отразило возросшую мощь Российской империи, богатство высших придворных кругов, которые были основными заказчиками великолепных дворцов, созданных Растрелли и возглавляемым им коллективом.

Большое значение имела деятельность Растрелли по перестройке дворцово-паркового ансамбля Петергофа. Место для дворца и обширного садово-паркового ансамбля, получившего впоследствии название Петергоф (ныне Петродворец), было намечено в 1704 г. самим Петром I. В

1714—1717 гг. строились Монплеизир и каменный Петергофский дворец по проектам Андреаса Шлютера. В дальнейшем в работу включается несколько архитекторов, в том числе Жан Батист Леблон — основной автор планировки парка и фонтанов Петергофа и И. Браунштейн — строитель павильонов «Марли» и «Эрмитаж».

Ансамбль Петергофа с самого начала был задуман как один из крупнейших в мире ансамблей садово-парковых сооружений, скульптуры и фонтанов, соперничающий с Версалем. Великолепный по своей цельности замысел объединил в одно неразрывное целое Большой каскад и обрамляющие его грандиозные лестничные спуски с Большим гротом в центре и возвышающимся над всем дворцом.

Не касаясь в данном случае сложного вопроса авторства и истории строительства, которое проводилось после скоростной смерти Леблona, следует отметить установку в 1735 г. центральной по композиционной роли и по идейному замыслу скульптурной группы «Самсон, разрывающий пасть льву» (авторство точно не установлено), чем завершился первый этап создания крупнейшего из регулярных парковых ансамблей 18 века.

В 1740-х гг. начался второй этап строительства в Петергофе, когда была предпринята грандиозная перестройка Большого Петергофского дворца архитектором Растрелли. Сохранив некоторую сдержанность решения старого Петергофского дворца, характерную для стиля петровского времени, Растрелли все же значительно усилил его декоративное оформление в стиле барокко. Особенно сильно это проявилось в оформлении заново пристроенных к дворцу левого крыла с церковью и правого (так называемого Корпуса под гербом). Заключительный из основных этапов строительства Петергофа относится уже к концу 18 — самому началу 19 в., когда к делу были привлечены архитектор А. Н. Воронихин и целая плеяда выдающихся мастеров русской скульптуры, включая Козловского, Мартоса, Шубина, Щедрина, Прокофьева.

В целом первые проекты Растрелли, относящиеся к 1730-м гг., в значительной мере еще близки к стилю петровского времени и не поражают той роскошью и помпезностью, которые проявляются в его наиболее прославленных творениях — Большом (Екатерининском) дворце в Царском Селе (ныне г. Пушкин), Зимнем дворце и Смольном монастыре в Петербурге.

Приступив к созданию Екатерининского дворца (1752—1756), Растрелли не возводил его целиком заново. В композицию своего грандиозного здания он умело включил уже имевшиеся дворцовые сооружения архитекторов Квасова и Чевакинского. Эти сравнительно небольшие корпуса, сообщающиеся между собой одноэтажными галереями, Растрелли объединил в одно величественное здание нового дворца, фасад которого в длину достигал трехсот метров. Низкие одноэтажные галереи были надстроены и тем самым подняты до общей высоты горизонтальных членений дворца, старые боковые корпуса включались в новое здание как выступающие ризалиты.

Как внутри, так и снаружи Екатерининский дворец Растрелли отличался исключительным богатством декоративного оформления, неистощимой выдумкой и разнообразием мотивов. Крыша дворца была позолочена, над балюстрадой, опоясывающей ее, возвышались скульптурные (тоже золоченые) фигуры и декоративные композиции. Фасад был украшен могучими фигурами атлантов и затейливой лепниной, изображающей гирлянды цветов. Белый цвет колонн отчетливо выделялся на фоне голубой окраски стен здания.

Внутреннее пространство Царскосельского дворца решено Растрелли по продольной оси. Предназначенные для парадных приемов многочисленные залы дворца образовывали торжественную красивую анфиладу. Основное цветовое сочетание внутренней отделки — золото и белый цвет. Обильная золотая резьба, изображения резвящихся амуров, изысканные формы картушей и волют — все это отражалось в зеркалах, а по вечерам, особенно в дни торжественных приемов и церемоний, было ярко освещено бесчисленным количеством свечей (Этот редкий по красоте дворец был варварски разграблен и подожжен немецко-фашистскими войсками во время Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. Усилиями мастеров советского искусства Большой Царскосельский дворец ныне, насколько возможно, восстановлен.).

В 1754—1762 гг. Растрелли строит другое крупное сооружение — Зимний дворец в Петербурге, ставший основой будущего ансамбля Дворцовой площади.

В отличие от сильно вытянутого в длину Царскосельского дворца Зимний дворец решен в плане огромного замкнутого прямоугольника. Главный вход во дворец находился в то время в просторном внутреннем парадном дворе.

Учитывая местоположение Зимнего дворца, Растрелли различно решил фасады здания. Так, фасад, выходящий на юг, на образовавшуюся впоследствии Дворцовую площадь, решен с сильной пластической акцентировкой центральной части (где находится парадный въезд во двор). Наоборот,

фасад Зимнего дворца, обращенный к Неве, выдержан в более спокойном ритме объемов и колоннады, благодаря чему лучше воспринимается протяженность здания.

Деятельность Растрелли в основном была направлена на создание дворцовых сооружений. Но и в церковном зодчестве он оставил чрезвычайно ценное произведение - проект ансамбля Смольного монастыря в Петербурге. Строительство Смольного монастыря, начатое в 1748 г., растянулось на многие десятилетия и завершилось архитектором В. П. Стасовым в первой трети 19 в. К тому же такая важная часть всего ансамбля, как девятиярусная колокольня собора, так и не была осуществлена. В композиции пятиглавого собора и целом ряде общих принципов решения ансамбля монастыря Растрелли непосредственно исходил из традиций древнерусского зодчества. В то же время мы видим здесь и характерные черты архитектуры середины 18 в.: пышность архитектурных форм, неистощимое богатство декора.

В числе выдающихся творений Растрелли — замечательный Строгановский дворец в Петербурге (1750—1754), Андреевский собор в Киеве, перестроенный по его проекту Воскресенский собор Новоиерусалимского монастыря близ Москвы, не сохранившийся до нашего времени деревянный двухэтажный Анненгофский дворец в Москве и другие.

Если деятельность Растрелли протекала в основном в Петербурге, то другой выдающийся русский зодчий, ученик Коробова Дмитрий Васильевич Ухтомский (1719—1775), жил и работал в Москве. С его именем связаны два замечательных памятника русской архитектуры середины 18 в.: колокольня Троице-Сергиевой лавры (1740—1770) и каменные Красные ворота в Москве (1753—1757).

По характеру своего творчества Ухтомский довольно близок Растрелли. И колокольня лавры и триумфальные ворота богаты по внешнему оформлению, монументальны и праздничны. Ценное качество Ухтомского — стремление к разработке ансамблевых решений. И хотя наиболее значительные замыслы его осуществлены не были (проект ансамбля Инвалидного и Госпитального домов в Москве), прогрессивные тенденции в творчестве Ухтомского были подхвачены и развиты его великими учениками — Баженовым и Казаковым.

Заметное место в архитектуре этого периода заняло творчество Саввы Ивановича Чевакинского (1713—1774/80). Ученик и преемник Коробова, Чевакинский участвовал в разработке и осуществлении целого ряда архитектурных проектов в Петербурге и Царском Селе. Дарование Чевакинского особенно полно проявилось в созданном им Никольском военно-морском соборе (Петербург, 1753 — 1762). Замечательно решена стройная четырехъярусная колокольня собора, чарующая своей праздничной нарядностью и безупречными пропорциями.

Вторая половина 18 в. знаменует новый этап в истории архитектуры. Так же как и другие виды искусства, русское зодчество свидетельствует об укреплении русского государства и росте культуры, отражает новое, более возвышенное представление о человеке. Идеи гражданственности, провозглашенные просветителями, представления об идеальном, построенном на разумных началах дворянском государстве находят своеобразное выражение в эстетике классицизма 18 в., сказываются во все более ясных, классически сдержанных формах архитектуры.

Начиная с 18 в. и вплоть до середины 19 столетия русская архитектура занимает одно из ведущих мест в мировом зодчестве. Москва, Петербург и целый ряд других городов России обогащаются в это время первоклассными ансамблями.

Становление раннего русского классицизма в архитектуре неразрывно связано с именами А. Ф. Кокоринова, Валлена Деламота, А. Ринальди, Ю. М. Фельтена.

Александр Филиппович Кокоринов (1726—1772) был в числе непосредственных помощников одного из виднейших русских архитекторов середины 18 в. Ухтомского. Как показывают новейшие исследования, молодой Кокоринов построил прославленный современниками дворцовый ансамбль в Петровском-Разумовском (1752—1753), который до наших дней дошел измененным и перестроенным. С точки зрения архитектурного стиля этот ансамбль был несомненно близок пышным дворцовым сооружениям середины 18 в., возводимым Растрелли и Ухтомским. Новым, предвещающим стиль русского классицизма было, в частности, применение сурового дорического ордера в оформлении въездных ворот дворца Разумовского.

Примерно с 1760 г. началась многолетняя совместная работа Кокоринова с приехавшим в Россию Валленом Деламотом (1729—1800). Родом из Франции, Деламот происходил из семьи известных архитекторов Блонделей. С именем Валлена Деламота связаны такие значительные сооружения Петербурга, как Большой гостиный двор (1761—1785), план которого был разработан еще Растрелли, и Малый Эрмитаж (1764—1767). Тонкой гармонии архитектурных форм, торжественно-величавой простоты исполнено сооружение Деламота, известное под названием Новая

Голландия — здание адмиралтейских складов, где особенное внимание привлекает перекинутая через канал арка из простого темно-красного кирпича с декоративным применением белого камня.

Валлен Деламот участвовал в создании одного из своеобразнейших сооружений 18 в. — Академии художеств в Петербурге (1764—1788). Строгое, монументальное здание Академии, выстроенное на Васильевском острове, приобрело важное значение в городском ансамбле. Величаво и спокойно решен главный фасад, выходящий на Неву. Общий замысел этой постройки свидетельствует о преобладании стиля раннего классицизма над элементами барокко.

Всего более разителен план этого сооружения, который в основном, видимо, был разработан Кокориновым. За внешне спокойными фасадами здания, занимающего целый городской квартал, скрывается сложнейшая внутренняя система учебных, жилых и подсобных помещений, лестниц и коридоров, дворов и переходов. Особенно примечательна планировка внутренних дворов Академии, включавшая один огромный круглый двор в центре и четыре дворика меньших размеров, имеющих в плане форму прямоугольника, в каждом из которых закруглены два угла.

Близким искусству раннего классицизма сооружением является Мраморный дворец (1768—1785). Автором его был приглашенный в Россию янский архитектор Антонио Ринальди (ок. 1710—1794). В более ранних сооружениях Ринальди ясно проявлялись особенности позднего барокко и стиля рококо (последний особенно ощутим в утонченной отделке апартаментов Китайского дворца в Ораниенбауме).

Наряду с крупными дворцово-парковыми ансамблями в России получает все более широкое развитие усадебная архитектура. Особенно оживленное строительство усадеб развернулось во второй половине 18 в., когда был издан указ Петра III об освобождении дворян от обязательной государственной службы. Разъехавшиеся по своим родовым и вновь полученным поместьям русские дворяне начали усиленно строиться и благоустраиваться, приглашая для этого виднейших зодчих, а также широко используя труд талантливых крепостных архитекторов. Наибольшего расцвета усадебное строительство достигает в конце 18 — начале 19 века.

Мастером раннего классицизма был Юрий Матвеевич Фельтен (1730—1801), один из создателей замечательных набережных Невы, связанных с осуществлением градостроительных работ 1760—1770-х гг. С ансамблем набережных Невы тесно связано и сооружение поражающей благородством своих форм решетки Летнего сада, в проектировке которой участвовал Фельтен. Из сооружений Фельтена следует упомянуть здание Старого Эрмитажа.

Во второй половине 18 в. жил и работал один из величайших русских зодчих — Василий Иванович Баженов (1738—1799). Баженов родился в семье дьячка под Москвой, близ Малоярославца. В пятнадцать лет Баженов состоял в артели живописцев на строительстве одного из дворцов, где на него обратил внимание архитектор Ухтомский, принявший одаренного юношу в свою «архитектурную команду». После организации в Петербурге Академии художеств Баженов был направлен туда из Москвы, где он учился в гимназии при Московском университете. В 1760 г. Баженов едет в качестве пенсионера Академии за границу, во Францию и Италию. Выдающееся природное дарование молодого архитектора уже в те годы получает высокое признание, Двадцативосьмилетний Баженов приезжает из-за границы со званием профессора Римской Академии и званием академика Флорентийской и Болонской Академий.

Исключительное дарование Баженова как архитектора, его большой творческий размах с особенной наглядностью проявились в проекте Кремлевского дворца в Москве, над которым он начал работать с 1767 г., фактически задумав создание нового кремлевского ансамбля.

По проекту Баженова Кремль должен был стать в полном смысле слова новым центром древней русской столицы, причем самым непосредственным образом связанным с городом. В расчете на этот проект Баженов даже предполагал скрыть часть кремлевской стены со стороны Москвы-реки и Красной площади. Тем самым вновь созданный ансамбль нескольких площадей в Кремле и в первую очередь новый Кремлевский дворец оказались бы уже ничем не отделенными от города.

Фасад Кремлевского дворца Баженова должен был быть обращен к Москве-реке, к которой сверху, с кремлевского холма вели торжественные лестничные спуски, оформленные монументально-декоративной скульптурой.

Здание дворца проектировалось четырехэтажным, причем два первых этажа имели служебное назначение, а в третьем и четвертом располагались собственно дворцовые апартаменты с большими двухсветными залами.

В архитектурном решении Кремлевского дворца, новых площадей, а также наиболее значительных внутренних помещений исключительно большая роль отводилась колоннадам (по преимуществу ионического и коринфского ордера). В частности, целый строй колоннад окружал

главную из запроектированных Баженовым площадей в Кремле. Эту площадь, имевшую овальную форму, архитектор предполагал окружить зданиями с сильно выступающими цокольными частями, образующими как бы ступенчатые трибуны для размещения народа.

Начались широкие подготовительные работы; в специально выстроенном доме была сделана замечательная (сохранившаяся доныне) модель будущего сооружения; тщательно разрабатывались и проектировались Баженовым внутренняя отделка и оформление дворца...

Ничего не подозревавшего зодчего ждал жестокий удар: как выяснилось впоследствии, Екатерина II не собиралась доводить это грандиозное строительство до конца, оно было затеяно ею в основном с целью продемонстрировать могущество и богатство государства в период русско-турецкой войны. Уже в 1775 г. строительство полностью прекратилось.

В последующие годы наиболее крупной работой Баженова становится проектирование и постройка ансамбля в Царицыне под Москвой, предполагавшегося быть летней резиденцией Екатерины II. Ансамбль в Царицыне представляет собой загородную усадьбу с асимметричным расположением построек, исполненных в самобытном стиле, называемом иногда «русской готикой», но в известной мере основанном на использовании мотивов русской архитектуры 17 века.

Именно в традициях древнерусской архитектуры даются Баженовым сочетания красных кирпичных стен царицынских построек с деталями из белого камня.

Сохранившиеся баженовские постройки в Царицыне — Оперный дом, Фигурные ворота, мост через дорогу — дают лишь частичное представление об общем замысле. Проект Баженова не только не был осуществлен, но даже уже почти законченный им дворец был отвергнут приехавшей императрицей и по ее приказу сломан.

Дань зарождающимся предромантическим тенденциям Баженов отдал в проекте Михайловского (Инженерного) замка, который с некоторыми изменениями был осуществлен архитектором В. Ф. Бренной. Построенный по распоряжению Павла I в Петербурге, Михайловский замок (1797—1800) представлял в то время сооружение, окруженное, как крепость, рвами; через них были перекинута подъемные мосты. Своеобразно сочетались здесь тектоническая ясность общего архитектурного замысла и вместе с тем сложность планировки.

В большинстве своих проектов и сооружений Баженов выступал как крупнейший мастер раннего русского классицизма. Замечательным творением Баженова является дом Пашкова в Москве (ныне старое здание Государственной библиотеки им. В. И. Ленина). Это здание было построено в 1784—1787 годах. Сооружение дворцового типа, дом Пашкова (названный так по фамилии первого владельца) оказался решенным настолько совершенно, что и с точки зрения городского ансамбля и по своим высоким художественным достоинствам занял одно из первых мест среди памятников русской архитектуры.

Главный вход в здание был устроен со стороны парадного двора, где находилось несколько служебных построек дворца-усадьбы. Расположенный на холме, поднимающемся от Моховой улицы, дом Пашкова обращен своим главным фасадом в сторону Кремля. Основной архитектурный массив дворца составляет его центральный трехэтажный корпус, увенчанный легким бельведером. По обеим сторонам здания расположены два боковых двухэтажных корпуса. Центральный корпус дома Пашкова украшен колоннадой коринфского ордера, объединяющей второй и третий этажи. Боковые павильоны имеют гладкие колонны ионического ордера. Тонкая продуманность общей композиции и всех деталей сообщает этому сооружению необыкновенную легкость и вместе с тем значительность, монументальность. Подлинная гармония целого, изящество проработки деталей красноречиво свидетельствуют о гениальности его создателя.

Другим великим русским архитектором, работавшим одно время вместе с Баженовым, был Матвей Федорович Казаков (1738—1812). Уроженец Москвы, Казаков еще более тесно, чем Баженов, связал свою творческую деятельность с московским зодчеством. Попав тринадцати лет в школу Ухтомского, Казаков на практике постиг искусство архитектуры. Он не был ни в Академии художеств, ни за границей. С первой половины 1760-х гг. молодой Казаков уже работал в Твери, где по его проекту построен ряд зданий как жилого, так и общественного назначения.

В 1767 г. Казаков был приглашен Баженовым в качестве своего непосредственного помощника для проектирования ансамбля нового Кремлевского дворца.

Одно из самых ранних и вместе с тем наиболее значительных и известных сооружений Казакова — здание Сената в Москве (1776—1787). Здание Сената (в настоящее время здесь помещается Верховный Совет СССР) расположено внутри Кремля неподалеку от Арсенала. Треугольное в плане (с внутренними дворами), оно одним из фасадов обращено к Красной площади. Центральный композиционный узел здания — зал Сената, имеющий огромное по тому времени

купольное перекрытие, диаметр которого достигает почти 25 м. Сравнительно скромное оформление здания снаружи контрастно сопоставлено с великолепным решением круглого парадного зала, имеющего три яруса окон, колоннаду коринфского ордера, кессонированный купол и богатую лепнину.

Следующее широко известное творение Казакова — здание Московского университета (1786—1793). На этот раз Казаков обратился к распространенному плану городской усадьбы в виде буквы П. В центре здания помещен актовый зал в форме полуротонды с купольным перекрытием. Первоначальный вид университета, построенного Казаковым, существенно разнится с тем наружным оформлением, которое придал ему Д. И. Жилярди, восстанавливавший университет после пожара Москвы 1812 года. Дорическая колоннада, рельефы и фронтоны над портиком, эдикулы на торцах боковых крыльев и т. д. — всего этого не было в здании Казакова. Оно выглядело более высоким и не столь развернутым по фасаду. Главный фасад университета в 18 в. имел более стройную и легкую колоннаду портика (ионического ордера), стены здания расчленялись лопатками и филенками, торцы боковых крыльев здания имели ионические портики с четырьмя пилястрами и фронтоном.

Так же как и Баженов, Казаков иногда обращался в своем творчестве к традициям архитектуры Древней Руси, например в Петровском дворце, построенном в 1775—1782 гг. Кувшинообразные колонны, арки, оформление окон, висячие гирьки и т. п. вместе с красными кирпичными стенами и украшениями из белого камня явно перекликались с допетровской архитектурой.

Однако большинство церковных сооружений Казакова — церковь Филиппа Митрополита, церковь Вознесения на Гороховской улице (ныне ул. Казакова) в Москве, церковь-мавзолей Барышникова (в селе Николо-Погорелом, Смоленской области) — решены не столько в плане древнерусских храмов, сколько в духе классически торжественных светских сооружений — ротонд. Особое место среди церковных построек Казакова занимает своеобразная по своему плану церковь Космы и Дамиана в Москве.

В произведениях Казакова большую роль играет скульптурное убранство. Разнообразные лепные украшения, тематические барельефы, круглые статуи и т. д. во многом способствовали высокой степени художественного оформления зданий, их праздничной торжественности и монументальности. Интерес к синтезу архитектуры и скульптуры проявился в последнем значительном сооружении Казакова — здании Голицынской больницы (ныне 1-я Градская больница) в Москве, постройка которой относится к 1796—1801 гг. Здесь Казаков уже близок к архитектурным принципам классицизма первой трети 19 в., о чем свидетельствуют спокойные глади стенных плоскостей, вытянутая вдоль улицы композиция здания и его флигелей, строгость и сдержанность общего архитектурного замысла.

Большой вклад внес Казаков в развитие усадебной архитектуры и архитектуры городского жилого особняка. Таковы отличающиеся ясной простотой композиции дом в Петровском-Алабине (закончен в 1785 г.) и прекрасный дом Губина в Москве (1790-е гг.).

Одним из наиболее одаренных и прославленных мастеров архитектуры второй половины 18 столетия был Иван Егорович Старой (1745—1808), имя которого связано со многими постройками Петербурга и провинции. Крупнейшим произведением Старова, если говорить о дошедших до нас сооружениях мастера, является Таврический дворец, выстроенный в 1783—1789 гг. в Петербурге.

Еще современники Старова высоко ценили этот дворец как отвечающий высоким требованиям подлинного искусства — он столь же прост и ясен по своему решению, сколь величав и торжествен. По решению внутренних помещений это не только жилой дворец-усадьба, но и резиденция, предназначенная для торжественных приемов, празднеств и увеселений. Центральная часть дворца выделена куполом и шестиколонным римско-дорическим портиком, расположенным в глубине широко открытого наружу парадного двора. Значительность центральной части здания оттеняется низкими одноэтажными боковыми крыльями дворца, оформление которых, так же как и боковых корпусов, очень строго. Торжественно решены внутренние помещения дворца. Расположенные прямо против входа гранитные и яшмовые колонны составляют в целом подобие внутренней триумфальной арки. Из вестибюля вошедшие попадали в монументально оформленный купольный зал дворца, а затем в так называемую Большую галерею с торжественной колоннадой, состоящей из тридцати шести колонн ионического ордера, поставленных в два ряда по обе стороны зала.

Даже после неоднократных перестроек и изменений внутри Таврического дворца, произведенных в последующее время, грандиозность замысла архитектора оставляет неизгладимое впечатление. В начале 1770-х гг. Старов назначается главным архитектором «Комиссии о каменном

строении Петербурга и Москвы». Под его руководством разрабатывались также проекты планировки многих городов России.

Помимо Баженова, Казакова и Старова в то же самое время в России работает много других выдающихся архитекторов — как русских, так и приехавших из-за границы. Широкие строительные возможности, имевшиеся в России, привлекают крупных зарубежных мастеров, которые у себя на родине таких возможностей не находили.

Выдающимся мастером архитектуры, особенно дворцово-парковых сооружений, был шотландец по происхождению Чарльз Камерон (1740-е гг. — 1812).

В 1780—1786 гг. Камерон строит в Царском Селе комплекс садово-парковых сооружений, куда входят двухэтажный корпус Холодных бань с Агатовыми комнатами, висячий сад и, наконец, великолепная открытая галерея, носящая имя ее создателя. Камеронова галерея — одно из наиболее совершенных произведений архитектора. Поражает ее необычайная легкость и изящество пропорций; величественно и своеобразно решен лестничный спуск, фланкированный копиями с античных статуй Геркулеса и Флоры.

Камерон был искуснейшим мастером оформления интерьера. С безупречным вкусом и изысканностью разрабатывает он отделку нескольких помещений Большого Екатерининского дворца (спальня Екатерины II, см. илл., кабинет «Табакерка»), павильона «Агатовые комнаты», а также Павловского дворца (1782—1786) (Итальянский и Греческий залы, бильярдная и другие).

Огромную ценность представляет не только созданный Камероном дворец в Павловске, но и весь садово-парковый ансамбль. В отличие от более регулярной планировки и застройки знаменитого Петергофского парка ансамбль в Павловске является лучшим образцом «натурального» парка со свободно разбросанными павильонами. В живописнейшем пейзаже, среди рощ и полянок, у изгибающейся вокруг холмов реки Славянки расположены павильон — Храм Дружбы, открытая ротонда — Колоннада Аполлона, павильон Трех граций, обелиск, мостики и т. д.

Конец 18 в. в архитектуре России уже во многом предвещает следующий этап развития — зрелый классицизм первой трети 19 столетия, известный также под названием «русский ампи́р». Новые веяния заметны на примере творчества Джакомо Кваренги (1744—1817). Еще у себя на родине, в Италии, Кваренги увлекается палладианством и становится ревностным поборником классицизма. Не найдя должного применения своим силам в Италии, Кваренги приехал в Россию (1780), где и остался на всю жизнь.

Начав свою деятельность с работы в Петергофе и Царском Селе, Кваренги перешел к строительству крупнейших столичных сооружений. Созданные им Эрмитажный театр (1783—1787), здание Академии наук (1783—1789) и Ассигнационного банка (1783—1790) в Петербурге, а также Александровский дворец в Царском Селе (1792—1796) представляют собой строгие, классические по своему решению постройки, которые во многом уже предвещают следующий этап в развитии русской архитектуры. Собственно говоря, творческая деятельность Кваренги в России по времени почти поровну делится между 18 и 19 столетиями. Из наиболее известных сооружений Кваренги начала 19 в. выделяются здание больницы на Литейном проспекте, Аничков дворец, Конногвардейский манеж и деревянные Нарвские триумфальные ворота 1814 года.

Наиболее выдающимся творением Кваренги начала 19 в. является Смольный институт (1806—1808). В этом произведении видны характерные черты Кваренги как представителя зрелого классицизма в архитектуре: стремление к крупным и лаконичным архитектурным формам, использование монументальных портиков, акцентировка мощной цокольной части здания, обработанной крупной рустовкой, предельная ясность и простота планировки.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте развитие русской архитектуры 18 в.
2. Какую постройку создал Иван Петрович Зарудный.
3. В каком году заложена новая русская столица Петербург?
4. Какие постройки создал Трезини?
5. Расскажите об архитектурном творчестве крупнейшего зодчего Варфоломея Варфоломеевича Растрелли.
6. Какое известное Вам здание спроектировали Александр Филиппович Кокоринов и Валлен Деламот?
7. Расскажите про архитектурное творчество выдающегося русского зодчего Василия Ивановича Баженова
8. Расскажите, какие дворцово-парковые сооружения были построены Чарльзом Камероном?

Скульптура России 18 века.

Общие сведения

1-я пол. XVIII века. В Петровское время интерес к скульптуре становится невероятно острым. Строительство новой столицы, новый образ жизни, формирование ландшафтов, жилых интерьеров, пробуждают потребность в пластике (с оглядкой на западные образцы). «Становится вполне осознанной глубокая содержательная функция скульптуры, были оценены её многообразные возможности. Её рассматривали как могучее средство пропаганды идей большого общественного значения, как средство выражения духовного и физического совершенства человека. В образах скульптуры нашли отражение многие важные события современности».

В начале века происходит всплеск интереса к классической скульптуре. Формируется понимание профессиональных требований к жанру. В Россию ввозят превосходные образцы — например, античный мрамор Венера Таврическая, который выставили в Летнем саду в специальном павильоне. При создании Петергофа программно широко использовали пластику, водрузив в центре знаменитого «Самсона, раздирающего пасть льву» — свейскому льву, что обозначало торжество русских над шведами в Северной войне. Скульптура же стала и основным украшением Летнего сада.

Скульптура умело использовалась и в убранстве городских построек. «Архитектура начала XVIII столетия с её рациональной простотой тонко обогащалась пластическими элементами преимущественно в виде скромных рельефов и лепнины, которые хорошо связывались с четким рисунком фасадов, с изогнутыми волютами карнизов и капителями пилястр».

Скульпторы были отечественными и иностранными. Из русских отметим Ивана Зарудного, выполнившего иконостас Петропавловского собора. Иностранные мастера приезжали разного уровня, из них примечательны — Николя Пино, Андреас Шлютер, Конрад Оснер (начало века). Однако все они, за исключением Растрелли, оставили незначительный след в русской пластике.

Растрелли нашёл в России вторую родину и возможность проявить все свои дарования. Скульптор работал в самых различных жанрах, причём весьма активно. Особенно ему удавался скульптурный портрет. Его бюст Петра I — динамичный образ, парадный и при этом правдивый, оказавшийся новым словом в портретной скульптуре. Значительны и другие сохранившиеся его работы — портрет Меншикова, статуя Анны Иоанновны, автопортрет, декоративная пластика.

В начале века были задуманы два крупных монумента. Первый — «Триумфальный столп», создавался Растрелли с группой мастеров, включая Андрея Нартова и Николя Пино. Проект памятника в виде высокой колонны, сплошь покрытой рельефами о событиях Северной войны, основания Петербурга и проч. Колонну должна была венчать статуя Петра. Памятник остался неосуществлённым, дошёл до нас только в виде модели. Вторая большая работа — конный памятник Петру I, над которым Растрелли трудился много лет и большую модель которого он закончил незадолго до смерти. Памятник был переведён в бронзу — фигура императора, закованного в латы, торжественно восседающего на коне. Но его не установили и забыли, а в 1760-х, когда возникла потребность в монументе Петру, он казался уже слишком архаичным, и новый памятник заказали Фальконе. Работу Растрелли, о которой вспомнили по случайности, по указанию Павла I поставят в 1800 году перед Михайловским замком.

«Петр I», дерево. Нач. XVIII в. Смоленский музей

«Нептун», 1716. Неизвестный скульптор. Петергоф

Иван Зарудный. Иконостас Петропавловского собора, 1726. Дерево

Иван Зарудный. Ангел с Меншиковой башни. Гипс, 1704-7

Фигура святого с Меншиковой башни.

Карло Растрелли и проч. «Триумфальный столп». Бронза, 1721-1730. Реконструкция в Эрмитаже 1938 года.

Карло Растрелли. «Портрет Петра I», бронза. 1723-9. ГРМ

Карло Растрелли. Памятник Петру I (Михайловский замок), 1743 (установлен в 1800).

Карло Растрелли. «Портрет Александра Меншикова», мраморный вариант работы Ивана Витали с бронзового оригинала 1717 года. ГРМ

Карло Растрелли. «Анна Иоанновна с арапчонком», 1741. ГРМ

2-я пол. XVIII века. В середине XVIII века декоративная скульптура переживала подъём. Она нашла широкое применение в архитектуре барокко. Тогда в России строилось огромное число роскошных дворцовых и общественных сооружений. Скульптура в изобилии применялась на фасадах (круглая скульптура, горельефы, рельефные ленты). Это самый активный период использования

пластики в русской архитектуре. Показательны многочисленные сооружения работы следующего из династии — архитектора Варфоломея Растрелли: в Екатерининском дворце в Царском Селе скульптура подчас заменяет архитектурную деталь, создавая акценты в самых значительных частях здания — но при этом не уничтожая архитектонику здания, не снимая ритмичности элементов и конструктивности. Также обильно пластика применялась и в интерьерах — рельефы служили рамами для панно и вставками. Скульптура остаётся средством раскрытия образной выразительности здания, не теряя самостоятельности.

Большой Царскосельский дворец (фасад), 1752-56.

В этот период определяющим стилем являлось барокко, который характеризуется динамичностью, каскадом объёмов и живописным светотеневым трепетом, беспокойностью. «Только конструктивность архитектурного объёма сдерживает поток скульптурной формы, придает ей необходимую логическую строгость. В образах скульптурных украшений барокко получило дальнейшее развитие декоративное начало, столь же свойственное и предшествующему времени». (В царствование Елизаветы Петровны в Россию придет и рококо (см. Рококо в России), однако проявляться оно будет с гораздо меньшей интенсивностью, чем барокко).

Важную роль в формировании русской скульптуры, совершенствовании мастеров сыграла основанная тогда же Императорская Академия художеств. Она быстро стала крупнейшей профессиональной школой, воспитав плеяду замечательных художников (Федот Шубин, Фёдор Гордеев, Михаил Козловский, Иван Мартос, Феодосий Щедрин и проч.). «Если в 1-й половине столетия обучение резному делу было рассредоточено и подготовка мастеров осуществлялась преимущественно в процессе практической деятельности, то в Академии скульптурное образование сразу же приобрело вполне профессиональный характер. В основу обучения была положена строгая и продуманная программа, которая давала всестороннюю подготовку молодому скульптору». Академия оказалась крайне полезной в совершенствовании пластики, формировании высокого профессионализма нескольких поколений скульпторов. Благодаря ей развивались различные жанры скульптуры, с особым вниманием к рельефу.

Важным был вклад иностранных профессоров. Так, Николя-Франсуа Жилле, пользуясь некоторой известностью во Франции и будучи членом Парижской академии изящных искусств, в 1758 году прибыл в Санкт-Петербург по приглашению основателя русской Академии И. И. Шувалова и поступил на службу во вновь учреждённую Императорскую Академию художеств профессором скульптуры, сроком на три года, (но исполнял эту должность в течение двадцати лет). Под его руководством обучались Шубин, Гордеев, Феодосий Щедрин, Иванов и практически все остальные русские ваятели, обучавшиеся в академии с 1758 по 1778 гг.

Н. Ф. Жилле. «Портрет И. И. Шувалова». 1760. ГРМ

Н. Ф. Жилле. «Портрет вел. кн. Павла Петровича (Павла I)». 1765. ГРМ

Н. Ф. Жилле. «Портрет Петра Великого» (тип Б. К. Растрелли). ГТГ

Рельеф. Рельеф стал так популярен из-за своей востребованности в убранстве архитектурных сооружений, монументальной и надгробной пластики. «Дошедшие до нас надгробия свидетельствуют о высокой профессиональной культуре их исполнителей. Превосходное владение анатомией человека, умение группировать фигуры в композициях, придавать им необходимую степень психологической выразительности отличают их. Высокая культура рельефа объясняется еще и тем, что этот жанр имел богатую традицию, восходящую к древнерусскому искусству».

Портрет. Скульптурный портрет 2-й пол. XVIII века стал величайшим завоеванием русского искусства этого периода. В этом жанре работало множество талантливых мастеров. Качество русского скульптурного портрета стало симптомом зрелости русского искусства. «Стремление познать человеческий характер, богатство его психологии, столь свойственное искусству столетия в целом, в полной мере сказалось и в области скульптурного портрета, где были созданы и подлинные ценности, сохранившие своё художественное и историческое значение до наших дней». В этом жанре работали почти все крупные мастера эпохи: Фёдор Гордеев, Михаил Козловский, Иван Прокофьев, Иван Мартос, Феодосий Щедрин. Однако наибольший взлёт жанра отразился в произведениях Федота Шубина.

Шубин отличался глубиной характеристики, подчёркнутым психологическим строем образа, композиционным своеобразием, высоким техническим совершенством. «Несмотря на то, что портрет официальной эстетикой признавался второстепенным жанром, Шубину, как никому другому, удалось достичь высокого мастерства и утвердить его эстетическую значительность».

Ф. Шубин. «Портрет А. М. Голицына», 1773, ГТГ

Ф. Шубин. «Портрет Г. Г. Орлова», 1773, ГРМ

Ф. Шубин. «Портрет И. С. Барышникова», 1778, ГТГ
Ф. Шубин. «Портрет П.А. Румянцева», 1778, ГРМ
Ф. Шубин. «Портрет И.Г. Орлова», ГТГ, 1778
Ф. Шубин. «Портрет П. Г. Чернышева», 1779, ГТГ
Ф. Шубин. «Портрет Е.М. Чулкова», 1792, ГРМ
Ф. Шубин. «Портрет М.В. Ломоносова», до 1793, ГРМ
Ф. Шубин. «Екатерина II — законодательница», 1790, ГРМ
Ф. Шубин. «Портрет Павла I», 1798, ГТГ

Памятники. Голову «Медного всадника» создавала ученица Фальконе, Мари-Анна Колло (гипсовая модель в Русском музее, ок. 1773). Змею создал Фёдор Гордеев.

Создание Этьеном Фальконе памятника Петру I — «Медного всадника» явилось крупнейшим событием истории скульптуры XVIII века. Монумент пронизан сильной динамикой, ритм его стремительных линий слит в едином порыве. «Простота и лаконизм общего композиционного строя сочетаются с простотой и значительностью деталей. Обобщенный монументальный образ объединяется здесь с ярко выраженной портретностью».

У Фальконе не было учеников в России, однако его произведение стало «школой мастерства» для русских скульпторов и воздействовало на них весьма благотворно. «Опыт Фальконе, отдавшего много лет жизни созданию этого произведения, весь сложный комплекс скульптурных и архитектурных задач, вставших перед художником, масса технических проблем наглядно убеждали в сложности и значительности монументальной пластики. В ближайшие десятилетия русские художники докажут превосходное понимание специфики этого жанра и создадут работы, которые по праву займут видное место в истории мировой скульптуры» — например, произведения Козловского и Мартоса.

Классицизм. В последнюю треть XVIII века в русском искусстве формируется новый стиль — классицизм. Он возникает и развивается под воздействием просветительских прогрессивных тенденций общественной мысли. Господствующими становятся идеи патриотизма и гражданственности, создания «нового отечества», внесловной ценности человеческой личности. В античности, особенности классической эпохе Древней Греции находят пример идеального государственного устройства и гармоничных соотношений человека с природой. Античность (известная по памятникам литературы, скульптуры и архитектуры) воспринимается как благодатная эпоха свободного развития личности, духовного и физического совершенства человека, идеальной порой человеческой истории без общественных противоречий и социальных конфликтов.

Архитектура и вслед за ней пластика обратились к античности раньше прочих жанров. Античная скульптура была известна по оригиналам и гравюрам, и поэтому стала отличным образцом для новых мастеров. Многие русские художники сделали своей главной задачей постижение античного идеала, меры классического совершенства. Но при этом сохранялось и стремление выразить актуальные вопросы современности. Произведения русской скульптуры эпохи классицизма — крайне высокого художественного уровня и большой образной выразительности. Мастера этого стиля, прежде всего — Фёдор Гордеев, Иван Мартос, Феодосий Щедрин, Михаил Козловский, Иван Прокофьев. Эти скульпторы в некоторых произведениях ещё не совсем свободны от влияния барокко, однако в зрелых работах они выражали эстетический идеал классицизма вполне совершенно.

Фёдор Гордеев был самым старшим из этого поколения скульпторов. Он прославился композицией «Прометей» и рядом надгробий. Именно ему русская скульптура была обязана серией копий с античных оригиналов, трактованных довольно свободно.

Ф. Гордеев. «Прометей», 1769, гипс, ГРМ

Ф. Гордеев. «Надгробие Н.М. Голицыной», 1780, МУАР (бывш. Голицынская усыпальница Донского монастыря)

Ф. Гордеев. «Надгробие Д.М. Голицына», 1799, МУАР

Ф. Гордеев. «Надгробие А.М. Голицына», 1788, Благовещенская усыпальница Александро-Невской лавры

И. Прокофьев. «Морфей», 1782, ГРМ

И. Прокофьев. «Актеон, преследуемый собаками», 1785, ГТГ

И. Прокофьев. «Портрет А.Ф. Лабзина», 1802, ГРМ

И. Прокофьев. «Портрет А.Е. Лабзиной», 1802, ГРМ

И. Прокофьев. «Борцы», 1818, ГРМ

Ф. Щедрин. «Марсий», 1776, ГРМ

Ф. Щедрин. «Спящий Эндимион», 1779, ГРМ

Ф. Щедрин. «Венера», 1792, ГРМ

Ф. Щедрин. «Диана», 1795, ГРМ

Михаил Козловский был наиболее значительной фигурой в области классицистической пластики конца XVIII века. Ему лучше прочих удавались произведения, исполненные большого гражданского звучания, насыщенные идеалами патриотизма («Геркулес на коне», «Яков Долгорукий», «Бдение Александра Македонского»), которые стали примером содержательности русской пластики. Особенно значительны его последние работы — фонтан «Самсон» и памятник Суворову в Петербурге, в которых русский классицизм XVIII века нашёл самое совершенное выражение.

М. Козловский. «Бдение Александра Македонского», 1780-е, ГРМ

М. Козловский. «Геркулес на коне», 1799, ГРМ

М. Козловский. «Поликрат», 1790, ГРМ

М. Козловский. «Яков Долгорукий, разрывающий царский указ», 1797, ГТГ (копия)

И. Прокофьев. «Волхов и Нева», 1801, ГРМ

И. Мартос. «Бегущий Актеон», 1800, Петергоф, Большой фонтан

И. Мартос. «Бегущий Актеон», 1800, ГТГ (копия)

«Екатерина II в образе Фемиды» (усадьба Архангельское). Статуя выполнена по модели скульптора М.И.Козловского в 1819 году. Гипс. Отлив С.П. Камioni

Фонтан «Самсон» — пластический и смысловой центр Большого Каскада Петергофского парка. Этот парк — один из самых значительных по своей художественной ценности. Над его Большим каскадом работал ряд иностранных и русских зодчих — Михаил Земцов, Жан-Батист Леблон, Бартоломео Франческо Растрелли, Джакомо Кваренги, Андрей Воронихин, Иван Старов, на всем протяжении XVIII века. Здесь была разрешена проблема синтеза искусств. Переустройство фонтанов Большого каскада, пришедших к началу XIX века в запустение, и замена статуй на новые, явилось крупнейшим событием русской пластики этого периода. Все, что было создано ранее, требовало восстановительных работ, и для этого привлечены лучшие художественные силы. Кроме отливок с античных статуй, были созданы новые серии: «Персей», «Сирены» и «Нева» Щедрина, «Волхов» Прокофьева, «Пандора» Шубина, «Актеон» Мартоса.

Памятник Суворову на Суворовской площади — вершина творчества Козловского-монументалиста. Полководец показан с мечом и щитом в руках, в порывистом движении, как античный герой. Здесь синтезируется идея гражданственности и триумфа. Памятник стал одним из самых популярных, и его можно воспринимать как итог развития русской пластики за прошедшее столетие.

М. Козловский. «Памятник Суворову», 1801, Санкт-Петербург

М. Козловский. «Памятник Суворову» (модель), ГТГ

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте русскую скульптуру 18 в.
2. Расскажите, какие скульптурные произведения создал Иван Зарудный?
3. Расскажите, какие скульптурные произведения создал выдающийся скульптор Карл Бартоломео Растрелли?
4. Какие скульптуры создал Николя-Франсуа Жилле?
5. Какие скульптуры создал Ф. Шубин?
6. Какую известную скульптуру создал Этьен Фальконе?
7. Какие скульптуры создал Фёдор Гордеев?
8. Какие скульптуры создал И. Прокофьев?
9. Какие скульптуры создал М. Козловский?

Изобразительное искусство России 18 века.

Общие сведения

Как и для всего русского искусства, для русской живописной культуры рубеж 17—18 вв. был переломным периодом. В это время на смену иконописи с ее культовым назначением, религиозной тематикой и условностью изобразительного языка в русской художественной культуре утверждается живопись как светское искусство, стремящееся передать облик реальной действительности.

В культуре первой четверти 18 в. большое место занимала гравюра. Гравюрами снабжались научные книги, печатавшиеся в России в начале 18 в., в гравюре увековечивались исторические

события этого времени, различные хозяйственные и культурные начинания, наконец, события придворной жизни. Гравюра служила своеобразной формой пропаганды государственной деятельности Петра I. Характерно, что многие русские граверы Петровской эпохи были выходцами из числа мастеров Оружейной палаты, бывшей в 17 в. средоточием русской художественной культуры. В русской печатной графике начала 18 в. много стилистических черт, роднящих ее с гравировальным искусством предшествующего столетия.

Виднейшим гравером петровского времени был Алексей Федорович Зубов (1682 — после 1744). Первоначальное обучение он получил среди мастеров Оружейной палаты. Наиболее значительное произведение Зубова — большая, на восьми листах панорама Петербурга (1716—1717). Она воспроизводит берега Невы со всеми только что выстроенными — или проектируемыми — дворцами и другими сооружениями. Зубов изображал различные увеселения петровского времени, встречи победителей, торжественные шествия. Такова, например, его большая гравюра по рисунку Пикарта, изображающая триумфальное возвращение в Петербург русского флота, захватившего в сражении шведские корабли. Творчеству Зубова присущи типичные для того времени торжественная праздничность и вместе с тем документальная точность изображения, передающего все особенности явления: оснастку судов, детали архитектурного декора, планировку парков и т. п. Большое значение имела для развития гравюры этого времени работа приглашенных Петром I западноевропейских граверов, в частности Адриана Схонебека (в Москве с 1698) и Питера Пикарта (в России с 1702), бывших учителями Зубова и других русских граверов начала 18 столетия.

Наибольшим достижением русской живописи петровского времени был портрет, в котором художественно воплотилось новое понимание ценности человеческой личности, выдвинутое потребностями преобразовывающегося русского государства. Портретисты первой четверти 18 в. остро схватывают индивидуальный склад ума и характера человеческой личности, видя основное ее достоинство в активности, жизненной энергии, чаще всего в целеустремленной деятельности на благо государства. Портретисты начала столетия преодолевали ограниченность образного строя парсуны, так же как и условность ее художественного языка — относительную плоскостность изображения, статичность композиции, локальность колорита. Типичное произведение переходной поры — портрет Якова Тургенева (1690-е гг.; Русский музей) работы неизвестного мастера. Он соединяет в себе условность плоскостного изображения парсуны с конкретностью, живостью характеристики индивидуальных особенностей натуры портретируемого.

Первыми крупными русскими портретистами были Иван Никитич Никитин (ок. 1690—1741) и Андрей Матвеевич (или Меркурьевич) Матвеев (1701—1739). По своей биографии, по характеру деятельности они типичные представители трудовой интеллигенции первой четверти 18 века.

Никитин, сын священника, в юности преподавал арифметику и рисование. В 1716 г. он был послан Петром I в Италию с целью завершения его профессионального образования; по возвращении на родину работал в Петербурге как портретист. Типичным ранним произведением Никитина является портрет племянницы Петра I, Прасковьи Иоанновны (1714; Ленинград, Русский музей), несколько напоминающий парсуну отсутствием световоздушной среды и локальностью цвета. Однако художник передал здесь не только индивидуальные особенности физического облика модели, но и уловил черты определенного душевного склада.

Одно из центральных произведений Никитина зрелой поры его творчества — портрет Петра I (1721; Русский музей), свидетельствующий о глубине реалистических исканий русской портретной живописи на новом историческом этапе ее развития. Характеристика, данная Петру, чужда ложной патетики. Лучше, чем где-либо в другом современном портрете, передано здесь своеобразие той бурной эпохи: в Петре I ощущается суровая воля, направленная на служение интересам государства и способная в то же время в достижении своей цели прибегать к угнетению и насилию. Художественный язык Никитина очень сдержан и конкретен. Композиция проста, отсутствуют столь обычные для европейского парадного портрета того времени символические аксессуары, все внимание сосредоточено на лице Петра. Это и естественно: в России еще не сложился в эти годы помпезный и парадный быт европеизированной крепостнической деспотии. Пафос познания мира, овладения им еще господствовал над пробуждающимся тяготением к импозантности, пышности.

К числу лучших произведений Никитина относятся также хранящиеся в Русском музее портреты: «Напольный гетман» (1720-е гг.), «Петр I на смертном одре» (1725) и портрет С. Г. Строганова (1726). В портрете напольного гетмана Никитиным создан цельный образ, не менее ярко, чем образ Петра I, выражающий суровый дух времени. В мужественном, несколько мрачном обветренном лице с темными глазами, в широких скулах и нависших седых бровях, в напряженных мускулах рта чувствуется сильный характер, яркий темперамент, подчеркнутый горением розовых,

красноватых и золотисто-желтых тонов. Очень метко схвачено художником выражение сосредоточенной, недоверчивой настороженности, застывшее на лице гетмана.

Вдумчивая серьезность характеристики модели, умение передать зрителю все отличительные качества портретируемого в их естественной слитности, наконец, конкретность живописного языка, интенсивность цвета — все эти качества Никитина-портретиста послужили отправным пунктом развития русского реалистического портретного искусства последующих десятилетий 18 века.

Вторым выдающимся портретистом начала столетия был А. М. Матвеев. Пенсионер Петра I, как и Никитин, он после приезда из-за границы занял на родине положение одного из ведущих мастеров. Матвеев сыграл большую роль как руководитель «живописной команды Канцелярии от строений» — организации, выполнявшей ответственные государственные заказы, связанные с декорированием церквей, дворцов и различных увеселительных построек, — и сам участвовал в их исполнении. «Автопортрет с женой» (1729; Русский музей) Матвеева принадлежит петровскому времени и высоким чувством человеческого достоинства, которое вкладывает художник в создаваемые образы, и индивидуальностью характеристик, и внутренней энергией, которой дышит лицо молодого живописца.

Никитин и Матвеев не были одиночками. В начале 18 в. работали Роман Никитин (брат Ивана Никитина), Иван Адольский-Большой, Григорий Адольский и некоторые другие, менее значительные портретисты. В эти же годы зарождается портретная миниатюра, в которой продолжают жить традиции русской рукописной книжной миниатюры и росписи по финифти. Наиболее значительными мастерами миниатюры начала 18 в. можно считать Андрея Григорьевича Овсова (1678— 1740-е гг.) и Григория Семеновича Мусикийского (умер в 1737). Особенно интересны его миниатюрные портреты Петра I и членов царской семьи (Эрмитаж).

Развитие национальной художественной культуры было частично приостановлено в конце 1720-х и в 1730-х гг. политической реакцией. Изобразительное искусство во многом утратило ту познавательную, гражданственную роль, которую оно играло в первой четверти 18 века. Стали развиваться черты внешней парадности, что было вызвано усилением общественного веса дворянства, в особенности старой и новой дворянской аристократии. Начавшийся еще при Петре, этот процесс привел в конце 1720-х — начале 1730-х гг. к созданию парадного придворного искусства, усваивающего общий дух помпезно-декоративных течений западноевропейской живописи позднего барокко. Изобразительное искусство стало главным образом средством украшения дворцов и церквей.

Екатерина I, Петр II, Анна Иоанновна покровительствовали иностранным живописцам. Приезжавшие в Россию иностранные художники были в большинстве своем профессионально грамотные, в отдельных случаях — одаренные живописцы, но чаще всего не принадлежащие у себя на родине к числу наиболее значительных мастеров. В художественной жизни страны они играли свою роль, расширяя профессиональный кругозор русских живописцев. Однако на развитие наиболее прогрессивных начал русской живописи 18 в. иностранные мастера не имели определяющего влияния.

В 1716 г. в Петербург приехал французский живописец Луи Каравакк (умер в 1754 г.). В первое время своего пребывания в России он писал портреты, типичные для раннего французского рококо, несколько слабые по рисунку и композиции, но приятные по своей декоративной цветовой гамме. Характерно, что к 1730-м годам Каравакк меняет свою манеру. Написанный им около 1730 г. коронационный портрет императрицы Анны Иоанновны (Третьяковская галерея) однообразен и сух по живописи, полон торжественной застылости, перекликающейся с традицией русского портрета конца 17 в. Этот портрет — апофеоз русской дворянской государственности в ее наиболее реакционной, деспотической форме. Творчество Каравакка очень характерно для развития именно этой узкословной, придворной линии русского искусства первой трети 18 века. В середине 18 в. (в 1743 г.) в Петербург из Германии приехал Георг Гроот (1716—1749). Его портреты (в особенности — конный портрет императрицы Елизаветы Петровны) носят типично рокайльный характер. Тонкое чувство декоративности, присущее Грооту, могло многому научить русских мастеров.

Начало 1740-х гг. было временем нового расцвета русского искусства. Воцарение Елизаветы Петровны, временно положившее конец цепи дворцовых заговоров и переворотов и консолидировавшее русское дворянское государство, было воспринято как победа национальных начал над засильем иностранцев. Новая, светская культура проникает в более широкие слои русского общества. В те годы расширяется круг новой русской интеллигенции, которая начала формироваться еще при Петре I; центральной фигурой этого круга был М. В. Ломоносов.

Русские живописцы 1730-х и 1740-х гг. группировались вокруг «живописной команды Канцелярии от строений» в Петербурге, художественных классов Академии наук (бывших главным образом центром гравирования и обучения рисунку) и позднее — вокруг организованной в 1757 г. Академии художеств. Команда выполняла многочисленные заказы, связанные со строительством дворцов и церквей. Основной областью специализации ее мастеров была декоративная живопись.

Работой художников «живописной команды» руководил Андрей Матвеев, а позже — Иван Яковлевич Вишняков (1699 — после 1761), один из наиболее видных русских живописцев середины столетия. В известных в настоящее время портретах Вишнякова, например в Портретах императрицы Елизаветы Петровны (1743; Третьяковская галерея) и С. В. Фермор (1745; Русский музей), чувствуется некоторая статичность композиции, скованность в постановке фигур, несколько архаическая трактовка объемной формы — черты, сближающие их с портретами самого начала 18 в., еще близкими парсуне. Однако, в отличие от них, вишняковским портретам свойственно своеобразное изящество колорита, чуждое тяжеловесно-наивной представительности парсуны.

В середине 18 в. в связи с широко развернувшимся дворцовым строительством расцветает русская декоративная живопись. Чрезвычайно распространены в это время живописные плафоны и различные виды стенных панно; больших успехов достигает театрально-декорационное искусство. Декоративная живопись этого времени тесно связана с современными ей общеевропейскими формами развития этого жанра. Стилистически она родственна позднебарочным и в меньшей степени рокайльным направлениям западноевропейского искусства. Она прекрасно сочетается с торжественным великолепием динамических форм русской архитектуры и прежде всего — творений Растрелли. Однако эта область живописного искусства не поднимается до тех художественных высот, которые были свойственны современной ей архитектуре. Видным мастером декоративной живописи середины столетия был итальянец Джузеппе Валериани (1702—1761, в Петербурге с 1745). Из русских художников следует назвать братьев Алексея и Ивана Вельских, Ивана Фирсова, Бориса Суходольского, Гавриила Козлова.

Своеобразным явлением в русском искусстве середины 18 в., также отчасти связанным с задачами декорирования архитектурного интерьера, было возрождение мозаики, осуществленное М. В. Ломоносовым. Замечательный деятель русской культуры 18 в. не только разработал всю техническую сторону изготовления мозаичных смальт, но и создал совместно со своими учениками по различным художественным оригиналам несколько десятков мозаичных картин. К числу последних относятся портреты Петра I (1754; Эрмитаж); Елизаветы Петровны (1758—1760) и большая мозаичная картина «Полтавская баталия» (1762—1764; Ленинград, Академия наук СССР), композиция которой была создана на основе некоторых батальных картин и гравюр западноевропейских художников.

Наиболее значительной областью русской живописи в середине 18 в. продолжает оставаться портрет. Портретистов 1740—1750-х гг. нельзя считать непосредственными преемниками искусства живописцев петровского времени. Никитин и Матвеев, выросшие в атмосфере поощрения национальных талантов, приобщившиеся благодаря работе за границей к современной западноевропейской художественной культуре, обладали более широким художественным кругозором, более высоким профессиональным мастерством, чем живописцы середины 18 в., никогда не покидавшие России и работавшие в условиях крайнего засилья иностранцев.

Тем не менее реалистические тенденции русского портрета в работах этого поколения художников продолжали свое развитие. Своей приверженностью принципам реализма они наследники живописцев петровского времени. Характерно при этом то, что тенденции, заложенные в творчестве русских портретистов-реалистов середины столетия, резко противостоят той линии условного портретного искусства, которое культивировалось придворными кругами.

Виднейшими представителями реалистического направления в портрете этого времени были А. П. Антропов и И. П. Аргунов. Алексей Петрович Антропов (1716—1795) был сыном слесарного мастера петербургского Оружейного двора. В стенах Канцелярии от строений Антропов получил первоначальное профессиональное образование. Первым его учителем был портретист А. Матвеев. В 1740—1750-х гг. Антропов работал в «живописной команде» Канцелярии от строений. Вместе с другими членами этого объединения он участвовал в росписи дворцов, церквей и других сооружений в Петербурге и в Москве. Некоторое время в первой половине 1750-х гг. Антропов работал в Киеве, расписывая там Андреевский собор. Как портретист Антропов раскрывается в 1750—1760-х гг. К этому времени относятся его лучшие произведения, в частности портреты А. М. Измайловой (1754; Третьяковская галерея), походного атамана Донского войска, бригадира Ф. И. Краснощекова (1761;

Русский музей), архиепископа Сильвестра Кулябки, М. А. Румянцевой (1764; Русский музей), супругов Д. И. и А. В. Бутурлиных (1763; Третьяковская галерея).

В портрете Измайловой изображенная характеризуется художником как типичная для своего времени представительница дворянского сословия, властная, прямая, привыкшая повелевать. Антропов с полной определенностью обрисовывает волевою натуру этой, по-видимому, умной, энергичной и властолюбивой женщины. Черты ее лица даны правдиво, с несколько жестковатой пластической определенностью. Синий и красный цвета в ее одежде локальны и насыщены. В разработке светотени, особенно в складках ткани, где блики света переданы мазками белил, есть еще некоторая примитивность, условность. Тщательно и точно переданы отдельные детали ее туалета: булавка, скалывающая косынку, украшенный драгоценными камнями портрет императрицы.

Цельность, прямота социальной характеристики изображенного человека при относительно небольшой ее нюансировке, лаконизм и конкретность художественного языка, колорит, построенный в основном на сочетании ярких пятен чистого, локального цвета, несколько однообразная простота композиции—качества, типичные для Антропова-портретиста. Некоторые из этих черт указывают на связь искусства Антропова с русской парсуной. В то же время цветовая насыщенность живописи, прямота и определенность обрисовки характеров человека, стремление к пластической убедительности в трактовке формы станут одними из типических черт русского реалистического портрета второй половины 18 столетия.

Присущая Антропову острота и непредвзятость характеристики обусловили, в частности, и то, что ему оказалась чуждой форма парадного портрета, в которой он, однако, также работал. Типичным примером является большой парадный портрет в рост Петра III (1762; Русский музей). Резкое, беспощадное раскрытие художником в облике Петра III черт дегенеративности выступает в явном противоречии с общим помпезным замыслом портрета.

Иван Петрович Аргунов (1727—1802), крепостной графов Шереметевых, принадлежал к замечательной семье крепостных, давшей русскому искусству архитекторов, скульпторов, живописцев. Систематического образования Аргунов не получил. Наиболее вероятно, что его первыми учителями были его двоюродные братья, в свою очередь учившиеся у А. Матвеева. Позднее он работал в качестве помощника у Георга Гроота. В эту пору своего творчества Аргунов, подобно Антропову, работал и в области декоративной и церковной живописи. Как портретист он начинает свой творческий путь в начале 1750-х гг. В ранних опытах Аргунова можно усмотреть некоторые следы воздействия искусства конца 17—начала 18 в. (портреты Лобановых-Ростовских, 1750—1754; Русский музей). В это же время он писал и большие парадные портреты. В портрете Шереметева с собакой (1753; Эрмитаж), в портрете того же Шереметева из Останкинского музея (1760) Аргунов открывается как художник, свободно владеющий композицией, легко справляющийся в поведенном и пояском изображении с посадкой модели, жестом, движением, расположением аксессуаров и т. п. Особенно хорош первый портрет, создающий чрезвычайно законченный образ холодно-надменного большого барина. К числу его наиболее интересных работ такого рода следует отнести и так называемые «исторические портреты», написанные не с натуры. Они связаны с семьей графов Шереметевых: портреты петровского фельдмаршала Б. П. Шереметева в латах (1768; музей-усадьба Кусково) и его жены А. П. Шереметевой (1768; там же).

В зрелую пору творчества в искусстве Аргунова сложилась и развилась другая портретная линия, более существенная для русского искусства. Типичный пример — портреты супругов Хрипуновых (1757; Москва, музей Останкино). Правдивость и предметность характеристики, ощущаемая в некоторых лучших парадных портретах художника, здесь выступает на первый план. Портретируемые представлены в непринужденных позах, в домашней одежде, за чтением. Колористическая гамма портретов построена на сдержанном созвучии серых и коричневых тонов. Интимная теплота, вложенная художником в портрет воспитанницы Шереметевых, девочки-калмычки Анны (1769; музей-усадьба Кусково), говорит о внимании художника к образу человека, стоящего на низших ступенях социальной лестницы. Одним из самых ярких проявлений реалистической основы его искусства является также «Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784; Третьяковская галерея).

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о гравюре петровского времени Алексея Федоровича Зубова.
2. Расскажите о первых русских портретистах Иване Никитиче Никитине и Андрее Матвеевиче Матвееве.
3. Расскажите о французском живописце Луи Каравакке.

4. Расскажите о представителях реалистического направления в портрете Алексея Петровича Антропова и Иване Петровиче Аргунове.

7 семестр

Искусство 19 века России. Архитектура России 19 века. Скульптура России 19 века. Изобразительное искусство России 19 века.

Общие сведения

Русское искусство первой половины XIX века. Всенародный подъем, связанный с Отечественной войной 1812 г. Война и восстание декабристов в русской культуре первой трети столетия. Острые противоречия времени в 40-е годы. Романтические мотивы в литературе и искусстве, что естественно для России, уже более столетия вовлеченной в общеевропейский культурный процесс. Путь от классицизма к критическому реализму через романтизм.

Взросшая общественная роль художника, значимость его личности, право на свободу творчества, в котором все более остро поднимаются социальные и нравственные проблемы; создание художественных обществ и специальных журналов («Вольное общество любителей словесности, наук и художеств», «Журнал изящных искусств», «Общество поощрения художников», «Русский музей», «Русская галерея»), провинциальных художественных школ. Главенствующий стиль этого времени – зрелый, или высокий, классицизм (русский ампи́р).

Архитектура первой трети века – это решение больших градостроительных задач. В Петербурге завершается планировка основных площадей столицы: Дворцовой и Сенатской. Особенно интенсивно после пожара 1812 г. строится Москва. Идеалом становится античность в ее греческом (и даже архаическом) варианте. Используется дорический (или тосканский) ордер, суровый и лаконичный. Огромную роль в общем облике здания играет скульптура, имеющая определенное смысловое значение. Много решает цвет, обычно архитектура высокого классицизма двухцветна: колонны и лепные статуи – белые, фон – желтый или серые. Среди зданий главное место занимают общественные сооружения: театры, ведомства, учебные заведения, значительно реже возводятся дворцы и храмы.

А. Воронихин – крупнейший архитектор этого времени (Казанский собор). А. Захаров с 1805 г. – «главный адмиралтейский архитектор» (Адмиралтейство как главный ансамбль Петербурга). К. Росси – ведущий петербургский архитектор первой трети XIX в. («русского ампира»), «мыслящий ансамблями»: дворец или театр превращались у него в градостроительный узел из площадей и новых улиц (Михайловский дворец, теперь Русский музей; здание Александрийского театра; здание Сената на знаменитой Сенатской площади). «Самый строгий» из всех архитекторов позднего классицизма В. Стасов (Павловские казармы на Марсовом поле, «Конюшенное ведомство» на набережной Мойки, полковой собор Измайловского полка, триумфальные Нарвские и Московские ворота, интерьеры Зимнего дворца после пожара), который везде подчеркивает массу, ее пластическую тяжесть, статичность, внушительность и тяжеловесность. Исаакиевский собор в Петербурге (О. Монферран) – один из последних выдающихся памятников культового зодчества в Европе XIX века, объединившего лучшие силы архитекторов, скульпторов, живописцев, каменщиков и литейщиков, пример утраты классицизмом своей гармонии, утяжеления, усложнения.

Связь скульптуры первой половины столетия с развитием архитектуры: статуи Барклай-де-Толли и Кутузова у Казанского собора (Б. Орловский), давшего символам героического сопротивления красивое архитектурное обрамление. Демократичность русской скульптуры 30-40-х годов XIX в. («Парень, играющий в бабки» Н. Пименова, «Парень, играющий в свайку» А. Логановского). Два направления в скульптуре середины века: одно, идущее от классики, но пришедшее к сухому академизму; другое обнаруживает стремление к более непосредственному и многостороннему отображению реальности, оно получает распространение во второй половине века, но черты монументального стиля оба направления постепенно утрачивают.

Истинные успехи живописи в романтизме. В портретном жанре ведущее место занимает О. Кипренский (картина «Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем», давшая право на пенсионерскую поездку за границу; портреты Е. Ростопчина, Д. Хвостова, мальчика Челищева, полковника лейб-гусаров Е. Давыдова – собирательный образ героя войны 1812 г.).

Романтизм находит свое выражение и в пейзаже. С. Щедрин («Вид Неаполя в лунную ночь») первым открыл для России пленэрную живопись: он писал на открытом воздухе этюды, а завершал картину («украшал») в мастерской. В последних работах Щедрина все отчетливее проявился интерес к светотеневым эффектам. Как портретист Кипренский и баталист Орловский, пейзажист Щедрин часто писал жанровые сценки.

Преломление бытового жанра в портретах В.Тропинина (портрет сына Арсения, портрет Булахова), художника, лишь к 45 годам освободившегося от крепостной зависимости. Лучшие из портретов Тропинина отмечены высоким художественным совершенством, искренностью образов, живостью и непосредственностью, которые подчеркиваются умелым освещением.

Тропинин только ввел жанровый элемент в портрет. «Отец русского бытового жанра» – А.Венецианов («Жнецы», «Весна. На пашне», «Крестьянка с васильками», «Утро помещицы»), который соединил в своем творчестве элементы классицизма, романтизма, сентиментализма и натурализма, т.е. всех «живых» на начало XIX века художественных течений. Он не вскрывал острых коллизий жизни крестьянина, не поднимал «больных вопросов» современности. Он рисовал патриархальный быт, но не вносил в него поэтичность извне, не придумывал ее, а черпал ее в самой народной жизни.

Развитие русской исторической живописи 30-40-х годов под знаком романтизма. «Гений компромисса» между идеалами классицизма и нововведениями романтизма – К.Брюллов («Нарцисс» – этюд, превратившийся в картину; «Последний день Помпеи» – главное произведение художника, показывающее величие и достоинство человека перед лицом смерти). Центральная фигура в живописи середины века – А.Иванов (картина «Явление Христа народу», отразившая страстную веру художника в нравственное преобразование людей, в совершенствование человека, ищущего свободы и правды).

Главные истоки для жанровой живописи второй половины столетия лежат в творчестве П.Федотова, сумевшего выразить дух России 40-х годов. Путь от простого бытописательства к претворению образов проблем русской жизни: «Сватовство майора» (обличение браков обедневших дворян с купеческими «денежными мешками»), «Разборчивая невеста» (сатира на брак по расчету), «Завтрак аристократа» (обличение пустоты светского хлыща, пускающего пыль в глаза), «Анкор, еще анкор!» (трагическое ощущение бессмысленности существования), «Свежий кавалер»... Искусство Федотова завершает развитие живописи первой половины XIX в. и открывает новый этап – искусство критического (демократического) реализма.

Русское искусство второй половины XIX века. Менее бурно в этот период развиваются скульптура и архитектура. Средства художественной выразительности классицизма противоречат задачам, которые ставила архитектура второй половины XIX в. Историзм (ретроспективное стилизаторство, эклектика) как реакция на каноничность классицистического стиля. Новые типы зданий периода капитализма требовали новых разнообразных композиционных решений, которые архитекторы начали искать в декоративных формах прошлого, используя мотивы готики, ренессанса, барокко, рококо.

1840-е годы: увлечение Ренессансом, барокко, рококо. В духе необарокко и неоренессанса исполнены некоторые интерьеры, Николаевский дворец. В 70-80-е годы классицистические традиции в архитектуре исчезают. Введение металлических покрытий, каркасных металлических конструкций вызвало к жизни рациональную архитектуру с ее новыми функциональными и конструктивными концепциями. Техническая и функциональная целесообразность при возведении новых типов зданий: промышленных и административных, вокзалов, пассажей, рынков, больниц, банков, мостов, театрально-зрелищных сооружений.

Кризис монументализма сказался и на развитии монументальной скульптуры. Памятники становятся излишне патетичными, дробными по силуэту, детализированными (памятник Екатерине II в Петербурге) или камерными по духу (памятник Пушкину в Москве). Во второй половине XIX в. развивается станковая скульптура, в основном жанровая, повествовательная, выглядит как переведенная в скульптуру жанровая картина (М.Чижов «Крестьянин в беде», В.Беклемишев «Деревенская любовь»). Получает развитие анималистический жанр (Е.Лансере и А.Обер), что сыграло большую роль в развитии русской реалистической скульптуры малых форм.

Во второй половине XIX столетия критическое отношение к действительности, ярко выраженные гражданственная и нравственная позиции, остросоциальная направленность характерны и для живописи, в которой формируется новая художественная система видения, выразившаяся в критическом реализме. Тесная связь живописи и литературы. Художники как иллюстраторы, прямые толкователи остросоциальных проблем русского общества.

Душа критического направления в живописи В.Перов, подхвативший дело Федотова и сумевший просто и пронзительно показать стороны простой будничной жизни: неприглядный облик священнослужителей («Сельский крестный ход на Пасхе»), беспросветную жизнь русских крестьян («Проводы покойника»), быт городской бедноты («Тройка») и интеллигенции («Приезд гувернантки в купеческий дом»).

Борьба за право искусства обратиться к реальной, действительной жизни в Петербургской Академии художеств («бунт 14-ти»). Объединение выпускников Академии, отказавшихся писать программную картину на одну тему скандинавского эпоса (вокруг столько современных проблем!), в Товарищество передвижных художественных выставок (1870-1923). Передвижными эти выставки назывались потому, что их устраивали в Петербурге, Москве, провинции («хождение в народ»). Каждая выставка «передвижников» как огромное событие. Идейная программа Товарищества: отражение жизни со всеми ее острыми социальными проблемами, во всей злободневности. Искусство передвижников как выражение революционно-демократических идей в художественной культуре второй половины XIX в. Товарищество было создано по инициативе Мясоедова, поддержано Перовым, Ге, Крамским, Саврасовым, Шишкиным, братьями Маковскими. Позже к ним присоединились молодые художники; Репин, Суриков, Васнецов, Ярошенко. С середины 80-х годов участие в выставках принимают Серов, Левитан, Полenov. Вождь и теоретик передвижничества И. Крамской.

Батальный жанр в 70-80-е годы. В. Верещагин («Апофеоз войны») как близкий своей деятельностью передвижникам (организационно к ним не принадлежал). Свои выставки устраивал в разных частях света и идею передвижничества осуществил очень широко.

Демократизм в жанре пейзажа. Мало эффектный внешне среднерусский пейзаж, суровая северная природа как главная тема живописцев. А. Саврасов («Грачи прилетели», «Рожь», «Проселок») – «царь воздуха», умевший отыскать в самом простом те глубоко пронзительные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу.... Иная концепция пейзажа в творчестве Ф. Васильева («После дождя», «Оттепель», «Мокрый луг») – «гениального мальчика», открывшего для пейзажной живописи «живое небо», показавшего своей «моцартианской» судьбой, что жизненный счет ведется не на прожитые годы, а на то, насколько готов человек видеть, творить, любить и удивляться. В. Полenov («Московский дворик», «Христос и грешница») много занимался бытовым и историческим жанром., в которых пейзаж играл огромную роль. Полenov – настоящий реформатор русской живописи, развивавший ее на пути пленэризма. Его понимание этюда как самостоятельного художественного произведения оказало большое влияние на живописцев последующего времени. И. Левитан как продолжатель традиций Саврасова и Васильева («Березовая роща», «Вечерний звон», «У омута», «Март», «Золотая осень»), «огромный, самобытный, оригинальный талант», «лучший русский пейзажист».

Вершиной демократического реализма в русской живописи второй половины XIX в. справедливо считается творчество Репина и Сурикова, которые каждый по-своему создали монументальный героический образ народа. И. Репин («Бурлаки на Волге», «Крестный ход в Курской губернии», «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди», «Не ждали») – «великий реалист», работавший в самых разных жанрах, от фольклора до портрета, сумевший выразить национальные особенности русской жизни ярче других живописцев. Его художественный мир целен, поскольку «просвечен» одной мыслью, одной любовью – любовью к России. В творчестве В. Сурикова («Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири Ермаком», «Взятие снежного городка») историческая живопись обрела свое современное понимание. Суриков как «свидетель прошлого» сумел показать «страшные были минувшего, представил в своих образах человечеству героическую душу своего народа». Рядом с Суриковым в русском историческом жанре второй половины XIX в. работали и другие художники. В творчестве В. Васнецова преобладает сказочный, фольклорный или легендарный образ («Аленушка», «Витязь на распутье», «Богатыри»).

Русское искусство конца XIX–начала XX века. С кризисом народнического движения, в 90-е годы, «аналитический метод реализма XIX века» себя изживает. Творческий упадок художников-передвижников, ушедших в «мелкотемье» развлекательной жанровой картины. Традиции Перова сохранялись в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Все виды искусства – живопись, театр, музыка, архитектура выступают за обновление художественного языка, за высокий профессионализм.

Для живописцев рубежа веков свойственны иные способы выражения, чем у передвижников, иные формы художественного творчества – в образах противоречивых, усложненных и отображающих современность без иллюстративности и повествовательности. Художники мучительно ищут гармонию и красоту в мире, который в основе своей чужд и гармонии, и красоте. Вот почему свою миссию многие видели в воспитании чувства прекрасного. Это время «канунов», ожидания перемен в общественной жизни породило множество течений, объединений, группировок.

Роль художников объединения «Мир искусства» в популяризации отечественного и западноевропейского искусства. «Мирискусники» (Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере, Головин,

Добужинский, Врубель, Серов, Коровин, Левитан, Нестеров, Билибин, Рябушкин, Рерих, Кустодиев, Петров-Водкин, Малявин) способствовали консолидации художественных сил, созданию «Союза русских художников». Значение для формирования объединения личности Дягилева, мецената, организатора выставок, импресарио гастролей русского балета и оперы за границей («Русские сезоны»). Основные положения «мирискусников»: автономия искусства, проблемы художественной формы, главная задача искусства – воспитание эстетических вкусов русского общества через знакомство с произведениями мирового искусства.

Рождение стиля модерн, затронувшего все пластические искусства, начиная с архитектуры и кончая графикой, Явление это не однозначное, в нем есть и декадентская вычурность, претенциозность, рассчитанные на буржуазные вкусы, но есть и знаменательное само по себе стремление к единству стиля. Особенности модерна: в скульптуре – текучесть форм, особая выразительность силуэта, динамичность композиции; в живописи – символика образов, пристрастие к иносказаниям.

Рождение стиля модерн, затронувшего все пластические искусства, начиная с архитектуры и кончая графикой, Явление это не однозначное, в нем есть и декадентская вычурность, претенциозность, рассчитанные на буржуазные вкусы, но есть и знаменательное само по себе стремление к единству стиля. Особенности модерна: в скульптуре – текучесть форм, особая выразительность силуэта, динамичность композиции; в живописи – символика образов, пристрастие к иносказаниям.

Другой взгляд на мир у К.Коровина, который рано стал писать на пленэре. Его французские пейзажи («Парижские огни») – уже вполне импрессионистическое письмо. Острые, мгновенные впечатления от жизни большого города: тихие улочки в разное время суток, предметы, растворенные в световоздушной среде, – черты, напоминающие пейзажи Мане, Писсарро. Импрессионистическую этюдность, живописную маэстрию, артистизм сохраняет Коровин в портрете и натюрморте, в декоративном панно, в театральной декорации.

Новатор русской живописи на рубеже веков В.Серов («Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем») – целый этап в русской живописи. Портрет, пейзаж, натюрморт, бытовая, историческая картина; масло, гуашь, темпера, уголь – трудно найти жанры, в которых бы не работал Серов. Особая тема в его творчестве – крестьянская, в которой нет передвижнической социальной заостренности, но есть ощущение красоты и гармоничности крестьянского быта, восхищение здоровой красотой русского народа.

«Вестник иных миров» М.Врубель, который вызывал недоумение как человек и возмущение как художник («Пан», «Царевна-Лебедь», «Демон сидящий», «Гадалка», «Сирень»). Первый символист (?), «универсал в искусстве», поиски которого сравнивают с методом Леонардо да Винчи, Врубель очень быстро «выпадает» из «традиционной» живописи, поражает самобытной, полной таинственности и почти демонической силы манерой письма, оказавшейся пророческой для новых художественных направлений XX века...

«Мирискусник» Н.Рерих. Знатока философии и этнографии Востока, археолога-ученого Рериха роднила с «мирискусниками» любовь к ретроспекции, к языческой славянской и скандинавской древности («Гонец», «Сходятся старцы», «Зловещие»). Ближе всего Рерих был связан с философией и эстетикой русского символизма, но его искусство не укладывалось в рамки существовавших направлений, ибо оно в соответствии с мировосприятием художника обращалось ко всему человечеству с призывом дружеского союза всех народов. Позднее исторические темы уступают место религиозным легендам («Небесный бой»). Его декоративное панно «Сеча при Керженце» экспонировалось при исполнении фрагмента того же названия из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» в парижских «Русских сезонах».

Во втором поколении «Мира искусства» одним из одареннейших художников был Б.Кустодиев, ученик Репина, которому свойственна стилизация, но это стилизация народного лубка («Ярмарки», «Масленицы», «Балаганы», «Купчиха за чаем»).

1903 г., возникновение объединения «Союз русских художников», куда входят деятели «Мира искусства» – Бенуа, Бакст, Сомов, Добужинский, Серов, а участниками первых выставок были Врубель, Борисов-Мусатов. Инициаторами создания объединения явились московские художники, связанные с «Миром искусства», но тяготевшие программным эстетством петербуржцев. Лидером «Союза» считался К.Коровин.

1910 г., создание объединения «Бубновы валет» (П.Кончаловский, И.Машков, А.Лентулов, Р.Фальк, М.Ларионов), выступившего против смутности, непередаваемости, нюансов символического языка «Голубой розы» и эстетского стилизма «Мира искусства». «Бубнововалетовцы» исповедовали

четкую конструкцию картины, подчеркнутую предметность формы, интенсивность, полнозвучие цвета. Натюрморт как излюбленный жанр «валетовцев».

«Одинокое и уникальное» творчество П.Филонова, поставившего цель постичь метафизику вселенной средствами живописи, создающей кристаллообразные формы как первоэлементы мироздания («Пир королей», «Святое семейство»). Жизненность национальных традиций, великой древнерусской живописи в творчестве К.Петрова-Водкина, художника-мыслителя («Купание красного коня» как изобразительная метафора, «Девушки на Волге» – ориентация на традиции отечественного искусства).

Эпоха высокоразвитого промышленного капитализма и изменения в архитектуре города. Новые типы сооружений: фабрики и заводы, вокзалы, магазины, банки, кинотеатры. Новые строительные материалы – железобетон и металлические конструкции, позволяющие перекрывать гигантские пространства, делать огромные витрины.

Искусство предреволюционных лет в России отмечено необыкновенной сложностью и противоречивостью художественных исканий, отсюда сменяющие друг друга группировки со своими программными установками и стилистическими симпатиями. Но наряду с экспериментаторами в области абстрактных форм в русском искусстве этого времени одновременно продолжали работать и «мирискусники», и «голуборозовцы», «союзники», «бубнововалетовцы», художники неоклассицистического течения.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте русское искусство первой половины XIX века.
2. Расскажите об А.Воронихине, как о крупнейшем архитекторе первой половины XIX века.
3. Расскажите о К.Росси, ведущем петербургском архитекторе первой трети XIX в.
4. Назовите картины В. Тропинина.
5. Назовите картины А. Венецианова
6. Назовите картины К.Брюллова
7. Назовите картину А.Иванова
8. Назовите картины П.Федотова
9. Назовите картины В.Перова
10. Расскажите о товариществе передвижных выставок.
11. Назовите картины А.Саврасова
12. Назовите картины Ф.Васильева
13. Назовите картины В.Поленова
14. Назовите картины И.Репина
15. Назовите картины В.Сурикова
16. Назовите картины В.Васнецова
17. Назовите картины К.Коровина
18. Назовите картины В.Серова
19. Назовите картины М.Врубеля

Искусство Европы 19 века. Архитектура Европы 19 века. Скульптура Европы 19 века. Изобразительное искусство Европы 19 века.

Общие сведения

Зародившийся в качестве реакции на рационализм классицизма и философии Просвещения, утвердившийся в эпоху революционной ломки феодального общества, прежнего, казавшегося незыблемым миропорядка, романтизм (и как особый вид мировоззрения, и как художественное направление) стал одним из наиболее сложных и внутренне противоречивых явлений в истории культуры. Разочарование в идеалах Просвещения, в результатах Великой французской революции, отрицание утилитаризма современной действительности, принципов буржуазного практицизма, жертвой которых становилась человеческая индивидуальность, пессимистический взгляд на перспективы общественного развития, умонастроения "мировой скорби" сочетались в романтизме со стремлением к гармонии миропорядка, духовной целостности личности, с тяготением к "бесконечному", с поисками новых, абсолютных и безусловных идеалов. Острый разлад между идеалами и гнетущей реальностью вызывал в сознании многих романтиков болезненно-

фаталистическое или проникнутое негодованием чувство двоемирия, горькую насмешку над несоответствием мечты и действительности, возведённую в литературе и искусстве в принцип "романтической иронии". Своего рода самозащитой от нарастающего нивелирования личности стал присущий романтизму глубочайший интерес к человеческой личности, понимаемой романтиками как единство индивидуальной внешней характеристики и неповторимого внутреннего содержания. Предромантические тенденции в искусстве второй половины XVIII в. (творчество Фр. Гойи). Общая характеристика концепции романтизма: развитие исторического мышления, рост национального сознания, драматизм и конфликтность мироощущения, активизация религиозно-мистических настроений, культ природы, усиление личностного, индивидуального начала в искусстве, новое представление о роли художника и художественном творчестве, новые герои и темы в искусстве, взаимодействие видов искусств.

Множественность проявлений романтической концепции в разных национальных школах:

Германия - теоретическое осмысление романтизма в немецкой философии и литературе. Поиск национальных корней и национального языка. Претензии немецкого искусства на воплощение универсальных идей и синтеза искусств. Творчество О. Рунге, К.Д. Фридриха, живопись бидермайера, назарейцы.

Франция - "Романтическая битва" во Франции в 20-е годы. Либеральные идеи, оппозиционность романтиков по отношению к режиму Реставрации. Трагическое восприятие реальности. Роль исторической картины в живописи французского романтизма. Творчество Т. Жерико, Э. Делакруа и второй волны романтиков.

Искусство Франции первой трети 19 века. Накануне грозных событий революции и во время самой революции искусство Франции оказалось захвачено новой волной классицизма. Передовой мыслящей части Франции было вполне ясно в эти годы, что монархия Бурбонов окончательно разваливается. Новые требования жизни вызвали потребности и в новом искусстве, новом языке, в новых выразительных средствах. Увлечение античной культурой совпало с самыми насущными требованиями искусства героического, высокогражданственного, создающего образы, достойные подражания. Неоклассицизм проявил себя прежде всего в архитектуре, где художники-архитекторы, воплощая мечту о гармоничном мире, пытались решить грандиозные задачи идеального города, что уже видно в градостроительных проектах Клода Никола Леду.

Значение Великой французской революции в истории западноевропейской культуры XIX в. Идеи преобразования мира на основах Свободы, Равенства и Братства.

Идеалы и образы неоклассицизма в искусстве периода Революции. Античные прообразы как средство пропаганды имперской идеи в архитектуре и изобразительном искусстве:

Архитектура - неоклассицизм как официальный художественный язык архитектуры периода Империи. Ориентация на архитектуру императорского Рима, греческой архаики и египетского искусства. Мемориальный и триумфальный характер сооружений в Париже.

Изобразительное искусство - творчество Ж.-Л. Давида. Школа Ж.-Л. Давида — принципы и развитие, ведущие мастера (Ж.-О. Энгр, Поль Нарсис Герен, Антуан Гро и др.).

Искусство Англии первой трети 19 века. События общественно-политической и экономической жизни Англии XVIII — начала XIX в. имели прямое и косвенное воздействие на английскую культуру, прежде всего на полную бунтарства романтическую поэзию Байрона и Шелли и их предшественников, на сложение английского социального романа Диккенса, Теккерея, Ш. Бронте.

Английское искусство последней четверти XVIII — первой трети XIX столетия вливается в мировое искусство со своим собственным отчетливо выраженным национальным лицом, со своим восприятием действительности, своим мировоззрением и своей формальной системой. На рубеже XVIII и XIX вв. самые интересные достижения английского изобразительного искусства лежат в жанре пейзажа, прежде всего акварельного. Именно в пейзаже живопись Англии опередила континентальную Европу. Реальные связи с живописью континента воплощал Ричард Парке Бонингтон (1801 — 1828), учившийся в Париже у Гро, друживший с Делакруа и запечатлевший в акварелях виды Нормандии и Парижа. Бонингтон был инициатором большого альбома литографий, изображающих старые города Франции,— коллективного труда многих художников под названием «Живописные путешествия». Бонингтон оставил прекрасные по рисунку и классически строгие по живописи пейзажи Франции («Партер в Версале», 1826), Италии, особенно Венеции.

Несомненно, самое существенное влияние на живопись XIX столетия из английских художников оказал Джон Констебл (1776— 1837). Сын мельника из Суффолка, Констебл никогда не был в других странах и изучал только ту живопись, которую мог видеть у себя на родине. Особое его

восхищение вызывал Клод Лоррен, и некоторые ранние вещи Констебла навеяны пейзажами французского классициста («Дедхемская долина», 1802). Из отечественных мастеров ему ближе всего был Гейнсборо.

Готические соборы, виды городка Солсбери, морской берег в Брайтоне, его родная река Стур, луга, холмы, долины, мельницы и фермы его «любимой старой, зеленой Англии» — все это передано Констеблом достоверно-конкретно, но, кроме того, так, что зритель ощущает свежесть ветра, прохладную тень, залитое солнцем пространство, звук падающей воды и стремительность несущихся облаков или дождевых туч. Констебл достигал искусной передачи быстро сменяющихся эффектов освещения, ощущения свежести зелени, жизни каждого предмета как бы на глазах зрителя — благодаря тому, что одним из первых стал писать этюды на пленэре, на открытом воздухе, опередив таким образом в поисках необычайной свежести колорита и непосредственности впечатления художников французской школы («Собор в Солсбери из сада епископа», 1823; «Телега для сена», 1821; «Прыгающая лошадь», 1825). Скромные по размерам пейзажи Констебла близки к этюдам с натуры, а этюды имеют самостоятельное значение, хотя многие из них предназначались для какой-то большой картины («Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов», около 1834). Передача мгновенного состояния природы придает каждому из них особую прелесть незавершенности и остроты. Сам художник писал о себе: «Возможно, жертвы, которые я приношу ради света и яркости, слишком велики, но ведь они главное в пейзаже». И далее: «Мое искусство никогда не пытается польстить имитацией, никого не ублажает гладкостью письма, никому не угождает скрупулезностью исполнения».

Картины Констебла на парижских выставках 1824 и 1825 гг. явились подлинным откровением для французских романтиков. Делакура писал в дневнике: «Констебл говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков... То, что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету». Красно-коричневатые и серебристые тона Констебла напоминают своей маэстрией венецианцев. Сочетая зеленое с белилами, он умел передать влажность зелени, на которой как будто сверкают капли росы.

Констебл не получил истинного признания на родине. Первыми оценили его французские романтики, с которыми Констебла сближала искренность в выражении чувств.

Типичным романтиком скорее можно назвать другого английского пейзажиста — Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера (1775— 1851), с его гигантскими красочными полотнами, полными световых эффектов. В отличие от Констебла к Тернеру рано пришло признание. С одиннадцатилетнего возраста он стал выставлять свои акварели в цирюльне отца, копировать и раскрашивать эстампы, с пятнадцатилетнего — участвовать в ежегодных выставках Королевской Академии искусств. В 1802 г. он уже академик, в 1809 — профессор в академических классах. «Все ему далось сразу и навсегда», — писал В. Н. Петров. Но это не совсем так. Хотя жизнь его и вправду полна загадок. Он нелюдим, странен, ведет жизнь отшельника, анахорета и в свои многочисленные путешествия часто уезжает тайно, внезапно. Последний раз он исчез из дома в 1851 г.

Ему было 76 лет. Родственники разыскали его в лондонском предместье под чужим именем, уже умирающим. Он был почти слеп, потому что, как говорят его биографы, подолгу сидел в потемках, чтобы «лучше увидеть солнечный закат на Темзе».

Биографические сведения о художнике скудны, зато наследие его огромно, более 21 000 произведений на исторические, мифологические, жанровые сюжеты, но главное — пейзажи. Он тщательно изучал природу, но «ему были нужны лишь некоторые стороны видимой реальности, от которой могла бы отталкиваться его фантазия, создающая пейзаж, существующий только у Тернера». Стихией Тернера было море, насыщенный влагой воздух, движение туч, взлет парусов, бушующие природные силы, от феерических снежных ураганов до яростных морских бурь («Кораблекрушение», 1805). Передача света и воздуха, фантастических световых эффектов, возникающих во влажной атмосфере, была главной его задачей, («Морозное утро», 1813). Не случайно он стал мастером акварели — техники, столь любимой английскими художниками (виды Венеции, швейцарские пейзажи). Его интересовали воздушная атмосфера, мгновенные изменения в природе, то «*impression*» — впечатление от света и воздуха, поиск передачи которого через несколько десятков лет захватит целое поколение живописцев. Предметы в системе Тернера постепенно превращаются в красочное пятно и служат лишь материалом для колористически-декоративного построения. В этой «беспредметности» — основа тернеровского декоративизма. С 40-х годов в творчестве Тернера намечается внутренний кризис, совершается определенный упадок: размягчение формы, дисгармония цвета. Констебл говорил, что Тернер пишет «подкрашенным паром».

Английские пейзажисты стали известны на континенте на заре самых яростных битв академистов с романтиками. Их смелая свободная живописная техника, выраженная у каждого по-своему, их интерес к природе имели огромное влияние на искусство XIX в.

Романтическое направление в английской графике нашло выражение в творчестве Уильяма Блейка (1757—1827), не только крупнейшего поэта, но и оригинального художника, в основном гравера и рисовальщика. Иллюстрации к Данте, Мильтону, к Библии, к собственным поэтическим произведениям — это мрачные фантазии со сложными аллегориями, религиозно-мистическими символами, отражающие философию творчества художника, его трагическое мироощущение.

Совершенно в ином «ключе» работал Дж. Флаксман (1755—1826), представляющий классицистическое направление в английском искусстве. В своих строгих и изысканных контурных рисунках к Гомеру и Данте он исходил из традиций греческой вазовой живописи.

Имена Блейка и Флаксмана в графике, а главное — живопись пейзажистов определили «лицо» английского искусства первой половины XIX в. Чтобы больше не возвращаться к проблемам английского искусства, скажем, несколько забежав вперед во времени, что в науке незаслуженно долго бытовало представление о некоем застое английского искусства в викторианский период (вторая половина XIX столетия), когда господствовало либо «официальное академическое искусство, либо пошлый мещанский жанр», а в портрете и пейзаже варьировались одни и те же надоевшие приемы. Вместе с тем это время дало такие имена, как Ф. Медокс Браун, которого недаром называли «Гольбейном XIX века», такие творческие объединения, как «Прерафаэлитское братство».

Ф. Медокса Брауна (1821—1893) связывают с объединением «Прерафаэлитское братство», хотя, строго говоря, он не входил в него. Прерафаэлиты, однако, объявляли его своим главой, и он был близок с ними. Он писал в основном исторические и религиозные картины («Чосер при дворе Эдуарда III», 1845—1851; «Лир и Корделия», 1849), но настоящим откровением для современников стали два его произведения жанрового характера: «Прощание с Англией» (или «Последний взгляд на Англию», 1852—1855), посвященное злободневному сюжету (люди расстаются с родиной в поисках лучшей доли), и «Труд» (1852—1865) — на тему не менее актуальную в самой развитой промышленной стране Европы, в котором художник не только изобразил людей труда (как это сделал Курбе в «Каменотесах» или Менцель в «Железопрокатном заводе»), а противопоставил их праздным богачам.

Братство прерафаэлитов возникло в 1848 г. Художников-прерафаэлитов объединяло прежде всего преклонение перед искусством художников раннего итальянского Возрождения: Б. Готтоли, Ф. Липпи, Фра Беато Анджелико, С. Боттичелли, то есть до Рафаэля (отсюда и название), но также и неприятие современной цивилизации, безликости современного искусства. Многие их роднило и с романтиками: любовь к старине, легендам, сказаниям. Они выступали за высоконравственные устои искусства. У прерафаэлитов был свой идеолог — художественный критик Джон Рескин (1819—1900), провозглашавший идеи нравственного и художественного воспитания в духе «религии и красоты».

Каждый из художников братства прерафаэлитов был индивидуальностью и вскоре каждый из них, как это нередко бывает, пошел своим путем, не удовлетворяясь стилизацией искусства Кватроченто. Данте Габриэль Россетти (1828—1882; «Детство Марии», 1849; «Благовещение», 1850; «Беата Беатрикс», 1863; «Сон Данте», 1870—1871) и Э. К. Берн-Джонс (1833—1898; «Золотая лестница», 1876—1880; «Король Кофетуа и нищенка», 1880—1884; «Любовь среди развалин», 1893; иллюстрации к сочинениям Дж. Чосера, 1896) тяготели к символизму, к декоративному изыску. Холман Хант (1827—1910; «Светоч мира», 1852—1854; «Пробуждение совести», 1853—1854) и Д. Э. Миллес (1829—1896; «Лоренцо и Изабелла», 1849; «Христос в доме родителей», 1850; «Офелия», 1852; «Страж Тауэра», 1876) — достигали почти натуралистической достоверности в своих картинах на литературные и религиозные сюжеты с их резкими цветовыми соотношениями и тщательно выписанными деталями. Для прерафаэлитов вообще характерна дилетантская смесь натурализма со стилизацией — при слабом рисунке, подчас невнятной композиции и отсутствии пластической ясности.

Но наибольшие успехи прерафаэлитов лежат не в живописи, а в декоративном искусстве, в художественном оформлении книги. В 1860—1880-х годах поэт, художник и общественный деятель Уильям Моррис (1834—1896) вслед за Рескиным начал борьбу с обезличением в декоративном искусстве, неизбежным при машинном производстве. Обращаясь к эстетике средневекового ручного труда, У. Моррис организовал художественно-промышленные мастерские изготовления мебели, обоев, шпалер, тканей, витражей, изделий из стекла и металла и пр., рисунки для которых помимо

него исполняли некоторые прерафаэлиты (например, Берн-Джонс, используя излюбленные им средневековые рыцарские и религиозные сюжеты и мотивы).

Стилизаторство прерафаэлитов во многом предвосхитило стиль модерн рубежа веков. Влияние этих художников сказалось и на графике этого периода: искусство Обри Бердслея (1872—1898), утонченное до вычурности, изысканное до извращенности, несомненно, отталкивалось от символики и приемов прерафаэлитов, отличалось от них, однако, высочайшим профессиональным уровнем.

Искусство Испании первой трети 19 века. В Испании XVIII столетия, утратившей свое бывшее величие, ко двору привлекались в основном иностранные художники, и даже главой Академии искусств Сан Фернандо, учрежденной в Мадриде в 1774 г., был немецкий художник, апологет классицизма, Антон Рафаэль Менгс. Влияние Менгса, с одной стороны, и работавшего при мадридском дворе в 1767—1770 гг. Дж. Тьеполо — с другой, было определяющим для испанских художников в этот период. Общеευропейскую известность испанское искусство после «золотого века» вновь обрело лишь с появлением Франсиско Гойи. Как Давид во Франции, Гойя с его художественным мировоззрением, с его особым видением мира открыл для испанского искусства целую эпоху, положив начало развитию реалистической живописи нового времени. Огромное значение имело творчество Гойи и для формирования европейского романтизма.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте романтизм как лидирующее направление в искусстве первой трети XIX ?
2. Как романтические концепции проявлялись в национальных художественных традициях Европы и России?
3. Назовите факторы формирования французского искусства первой трети XIX?
4. Дайте характеристику неоклассицизма в архитектуре Франции первой трети XIX ?
5. Расскажите о художественном языке ампира?
6. Как эволюционировала живопись Франции первой трети XIX ?
7. Как романтизм отразился в культуре Англии первой трети XIX века?
8. Как эволюционировал пейзаж в искусстве Англии первой трети XIX века?
9. Расскажите о братстве прерафаэлитов?
10. Расскажите о деятельности У. Морриса и его вкладе в развитие дизайна
11. Охарактеризуйте творчество Франсиско Гойи.
12. Что повлияло на создание серии гравюр «Капричиос» Франсиско Гойи?

Реализм середины 19 века. Как могучее художественное движение реализм складывается в середине XIX столетия. Конечно, Гомер и Шекспир, Сервантес и Гёте, Микеланджело, Рембрандт или Рубенс были величайшими реалистами. Говоря о реализме середины XIX в., имеют в виду определенную художественную систему. Во Франции реализм связывается прежде всего с именем Курбе, который, правда, отказывался от наименования реалиста. Реализм в искусстве, несомненно, связан с победой прагматизма в общественном сознании, преобладанием материалистических взглядов, господствующей ролью науки. Обращение к современности во всех ее проявлениях с опорой, как провозглашал Эмиль Золя, на точную науку стало основным требованием этого художественного течения. Реалисты заговорили четким, ясным языком, который пришел на смену «музыкальному», но зыбкому и смутному языку романтиков.

Революция 1848 г. развеяла все романтические иллюзии французской интеллигенции и в этом смысле явилась очень важным этапом в развитии не только Франции, но и всей Европы. События 1848 г. имели прямое воздействие на искусство. Прежде всего искусство стало шире использоваться как средство агитации и пропаганды. Отсюда развитие самого мобильного вида искусства — графики станковой и иллюстративно-журнальной, графики как основного элемента сатирической печати. Художники активно втягиваются в бурный ход общественной жизни.

Жизнь выдвигает нового героя, которому в скором времени предстоит стать и главным героем искусства, — трудового человека. В искусстве начинаются поиски обобщенного, монументального его образа, а не анекдотически-жанрового, как это имело место до сих пор. Быт, жизнь, труд этого нового героя станут новой темой в искусстве. Новый герой и новые темы породят и критическое отношение к существующим порядкам, в искусстве будет положено начало тому, что уже в литературе сформировалось как критический реализм. Во Франции критический реализм сложится в 40—50-х годах, в России — в 60-х. Наконец, с реализмом в искусстве находят свое отражение и волнующие

весь мир национально-освободительные идеи, интерес к которым был проявлен еще романтиками во главе с Делакруа.

Искусство Франции середины 19 века. Во французской живописи реализм заявил о себе ранее всего в пейзаже, на первый взгляд наиболее отдаленном от общественных бурь и тенденциозной направленности жанра. Реализм в пейзаже начинается с так называемой барбизонской школы, с художников, получивших в истории искусства такое название по имени деревушки Барбизон недалеко от Парижа. Собственно, барбизонцы — это понятие не столько географическое, сколько историко-художественное. Некоторые из живописцев, например, Добиньи, вообще не приезжали в Барбизон, но принадлежали к их группе по своему интересу к национальному французскому пейзажу. Это была группа молодых живописцев — Теодор Руссо, Диаз делла Пенья, Жюль Дюпре, Констан Тройон и др. — которые приехали в Барбизон писать этюды с натуры. Картины они завершали в мастерской на основе этюдов, отсюда законченность и обобщенность в композиции и колорите. Но живое ощущение природы в них оставалось всегда. Всех их объединяло желание внимательно изучать природу и правдиво ее изображать, однако это не мешало каждому из них сохранять свою творческую индивидуальность. Теодор Руссо (1812—1867) тяготеет к подчеркиванию вечного в природе. В его изображении деревьев, лугов, равнин мы видим вещественность мира, материальность, объемность, что роднит произведения Руссо с пейзажами великого голландского мастера Рейсдала. Но в картинах Руссо («Дубы», 1852) есть чрезмерная детализация, несколько однообразный колорит в отличие от Жюль Дюпре (1811—1889), например, который писал широко и смело, любил светотеневые контрасты и с их помощью создавал напряжение, передавал тревожное ощущение и световые эффекты, или Диаза делла Пенья (1807—1876), испанца по происхождению, в пейзажах которого так искусно передано солнечное освещение, лучи солнца, проникающие сквозь листву и дробящиеся на траве. Констан Тройон (1810—1865) в свои изображения природы любил вводить мотив животных, соединяя таким образом пейзажный и анималистический жанр («Отправление на рынок», 1859). Из более молодых художников барбизонской школы особого внимания заслуживает Шарль Франсуа Добиньи (1817—1878). Его картины всегда выдержаны в высветленной палитре, что сближает его с импрессионистами: спокойные долины, тихие реки, высокие травы; его пейзажи наполнены большим лирическим чувством («Деревня на берегу Уазы», 1868).

Одно время работал в Барбизоне Жан Франсуа Милле (1814—1875). Родившийся в крестьянской среде, Милле навсегда сохранил связь с землей. Крестьянский мир — основной жанр Милле. Но пришел к нему художник не сразу. Из родной Нормандии Милле в 1837 и 1844 гг. приезжал в Париж, где приобрел славу портретами и небольшими картинами на библейские и античные сюжеты. Однако Милле сложился как мастер крестьянской темы в 40-х годах, когда приехал в Барбизон и сблизился с художниками этой школы, особенно с Теодором Руссо. С этого времени начинается зрелый период творчества Милле (Салон 1848 г. — картина Милле на крестьянскую тему «Веятель»). Его героем отныне и до конца его творческих дней становится крестьянин. Подобный выбор героя и темы мало отвечал вкусам буржуазной публики, поэтому всю жизнь Милле терпел материальную нужду, но теме не изменил. В маленьких по размеру картинах Милле создал обобщенный монументальный образ труженика земли («Сеятель», 1850). Он показал сельский труд как естественное состояние человека, как форму его бытия. В труде проявляется связь человека с природой, которая облагораживает его. Человеческий труд умножает жизнь на земле. Этой идеей пронизаны картины луврского собрания («Собирательницы колосьев», 1857; «Анжелюс», 1859).

Этапы развития школы. Характеристика творческих индивидуальностей барбизонцев: Т. Руссо, Н. В. Диаз де ла Пенья, Ж. Дюпре, Ш. Фр. Добиньи. К. Коро — создатель «пейзажа настроения» — валерная живопись, ее характеристика. К. Коро и барбизонцы — черты общности и различия. Образ природы в творчестве Ф. Милле.

Возрастание роли бытового жанра в живописи середины XIX в. Расцвет карикатуры во Франции середины XIX в. Творчество Г. Курбе, О. Домье.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите, как проявлялось реалистическое направление в живописи?
2. Каким образом общественно-политическая ситуация в стране повлияла на развитие изобразительного искусства во Франции?
3. Назовите основные особенности барбизонской школы живописи и основных представителей.

Искусство Англии середины 19 века.

Вторая половина XIX столетия, когда господствовало либо «официальное академическое искусство, либо пошлый мещанский жанр», а в портрете и пейзаже варьировались одни и те же надоевшие приемы. Вместе с тем это время дало такие имена, как Ф. Медокс Браун, которого недаром называли «Гольбейном XIX века», такие творческие объединения, как «Прерафаэлитское братство».

Ф. Медокса Брауна (1821—1893) связывают с объединением «Прерафаэлитское братство», хотя, строго говоря, он не входил в него. Прерафаэлиты, однако, объявляли его своим главой, и он был близок с ними. Он писал в основном исторические и религиозные картины («Чосер при дворе Эдуарда III», 1845—1851; «Лир и Корделия», 1849), но настоящим откровением для современников стали два его произведения жанрового характера: «Прощание с Англией» (или «Последний взгляд на Англию», 1852—1855), посвященное злободневному сюжету (люди расстаются с родиной в поисках лучшей доли), и «Труд» (1852—1865) — на тему не менее актуальную в самой развитой промышленной стране Европы, в котором художник не только изобразил людей труда (как это сделал Курбе в «Каменотесах» или Менцель в «Железопрокатном заводе»), а противопоставил их праздным богачам.

Братство прерафаэлитов возникло в 1848 г. Художников-прерафаэлитов объединяло прежде всего преклонение перед искусством художников раннего итальянского Возрождения: Б. Гоццолли, Ф. Липпи, Фра Беато Анджелико, С. Боттичелли, то есть до Рафаэля (отсюда и название), но также и неприятие современной цивилизации, безликости современного искусства. Многие их роднило и с романтиками: любовь к старине, легендам, сказаниям. Они выступали за высоконравственные устои искусства. У прерафаэлитов был свой идеолог — художественный критик Джон Рескин (1819—1900), провозглашавший идеи нравственного и художественного воспитания в духе «религии и красоты».

Каждый из художников братства прерафаэлитов был индивидуальностью и вскоре каждый из них, как это нередко бывает, пошел своим путем, не удовлетворяясь стилизацией искусства Кватроченто. Данте Габриэль Россетти (1828—1882; «Детство Марии», 1849; «Благовещение», 1850; «Беата Беатрикс», 1863; «Сон Данте», 1870—1871) и Э. К. Берн-Джонс (1833—1898; «Золотая лестница», 1876—1880; «Король Кофетуа и нищенка», 1880—1884; «Любовь среди развалин», 1893; иллюстрации к сочинениям Дж. Чосера, 1896) тяготели к символизму, к декоративному изыску. Холман Хант (1827—1910; «Светоч мира», 1852—1854; «Пробуждение совести», 1853—1854) и Д. Э. Миллес (1829—1896; «Лоренцо и Изабелла», 1849; «Христос в доме родителей», 1850; «Офелия», 1852; «Страж Тауэра», 1876) — достигали почти натуралистической достоверности в своих картинах на литературные и религиозные сюжеты с их резкими цветовыми соотношениями и тщательно выписанными деталями. Для прерафаэлитов вообще характерна дилетантская смесь натурализма со стилизацией — при слабом рисунке, подчас невнятной композиции и отсутствии пластической ясности.

Но наибольшие успехи прерафаэлитов лежат не в живописи, а в декоративном искусстве, в художественном оформлении книги. В 1860—1880-х годах поэт, художник и общественный деятель Уильям Моррис (1834—1896) вслед за Рескиным начал борьбу с обезличением в декоративном искусстве, неизбежным при машинном производстве. Обращаясь к эстетике средневекового ручного труда, У. Моррис организовал художественно-промышленные мастерские изготовления мебели, обоев, шпалер, тканей, витражей, изделий из стекла и металла и пр., рисунки для которых помимо него исполняли некоторые прерафаэлиты (например, Берн-Джонс, используя излюбленные им средневековые рыцарские и религиозные сюжеты и мотивы).

Стилизаторство прерафаэлитов во многом предвосхитило стиль модерн рубежа веков. Влияние этих художников сказалось и на графике этого периода: искусство Обри Бердслея (1872—1898), утонченное до вычурности, изысканное до извращенности, несомненно, отталкивалось от символики и приемов прерафаэлитов, отличалось от них, однако, высочайшим профессиональным уровнем.

Искусство Испании середины 19 века.

Мавританский стиль — ретроспективное направление в эклектической архитектуре II-й половины XIX века и I-й половины XX века, заключавшееся в переосмыслении и имитации архитектурных приёмов испанского, португальского, мавританского и исламского средневекового зодчества, в особенности — мудехара.

Архитектурное направление, к которому относятся средневековые памятники Магриба и исламской Испании, неоднородно. В его основе лежит синтез художественных традиций вестготов, берберов и других народов, входивших в состав Арабского халифата. Для культовых и светских построек мавританского стиля характерно обилие стрельчатых, подковообразных и фестончатых арок, куполов, фриз, карнизов и настенной резьбы. Колонны облицовывались изразцовыми и керамическими плитками. Применялись мозаика, цветные витражи и украшения из цветного мрамора, как правило, использовался орнамент.

Возникновение на излёте эпохи романтизма моды на мавританскую экзотику связано с поиском архитектурного направления, которое могло бы составить конкуренцию приевшимся формам классицизма и неоготики. Публикация сборника Вашингтона Ирвинга «Альгамбра» подстегнула интерес европейцев и американцев к средневековой Испании и сопредельным мусульманским государствам. При этом на первых порах не делалось различий между собственно мавританским зодчеством и формами, более характерными для Османской империи.

Одним из первых памятников увлечения исламским зодчеством стал Воронцовский дворец в Алушке, спроектированный британским архитектором Блором под влиянием «индо-сарацинского» павильона в Брайтоне. Впоследствии этот стиль стал нормой для русской усадебной архитектуры, причём не только на южных курортах (Кореиз, Симеиз), но и в центральной части России (яркий пример — дом Арсения Морозова на Воздвиженке). Другими очагами строительства в неомавританском духе стали испаноязычные районы США (в частности, Калифорния) и (после оккупации Австро-Венгрией) Босния и Герцеговина.

В Европе неомавританский стиль долгое время воспринимался как «стиль синагог». Во многих городах Европы и мира еврейские сообщества предпочитали возводить синагоги именно в этом стиле, так как он ассоциировался с золотым веком средневекового еврейства в исламской Испании.

В самой Испании вкус к неомавританскому зодчеству привился не сразу. Одним из первых интерес к нему проявлял каталанский архитектор Антони Гауди, в творчестве которого замысловато преломились отдельные мотивы мавританской архитектуры (Дворец в Асторге). В связи с проведением в 1929 году Испано-американской выставки на юге Испании и в Мадриде было создано несколько масштабных городских ансамблей в стиле нео-мудехар, включая ансамбль площади Испании в Севилье и театр в Кадисе.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите, в чем особенность живописи художников-прерафаэлитов.
2. Назовите основных представителей «братства прерафаэлитов».
3. Назовите основные тезисы теории Уильяма Морриса.
4. Охарактеризуйте искусство Испании середины 19 века.
5. Расскажите о развитии мавританского стиля в архитектуре.

Западноевропейское искусство конца 19 века.

В 1860-1870 годы в Европе главенствовал стиль эклектики, который заключался в цитировании и повторении предыдущих художественных стилей.

Но уже в 1880-е годы в работах ряда мастеров стал вырабатываться новый стиль, который противопоставлял эклектизму новые художественные приемы.

Уильям Моррис (1834-1869) создавал предметы интерьера, вдохновленные растительными орнаментами, а Артур Макмердо (1851-1942) использовал элегантные, волнистые узоры в книжной графике.

Наиболее заметной особенностью модерна стал отказ от прямых углов и линий в пользу более плавных, изогнутых линий. Часто художники брали за основу своих рисунков орнаменты из растительного мира. «Визитной карточкой» этого стиля стала вышивка Германа Обриста «Удар бича».

Так произошло зарождение стиля «модерн». Модерн стремился стать единым синтетическим стилем, в котором все элементы из окружения человека были выполнены в одном ключе. Вследствие этого в этот период возрос интерес к прикладным искусствам: дизайну интерьеров, керамике, книжной графике. В европейских странах начали создаваться различные художественные ассоциации, работающие в новом стиле: «Выставочное общество искусств и ремесел» (1888) в Великобритании, «Объединенные художественно-ремесленные мастерские» (1897) и «Немецкие

мастерские художественных ремесел» (1899) в Германии, «Венские мастерские» (1903) в Австрии, «Мир искусства» (1890) в России. В каждой стране возникало свое наименование стиля: В Англии - «Модерн стайл» (новый стиль), в США - «Тиффани стайл» (по имени Луиса Комфорта Тиффани), во Франции - «Ар Нуво», в Германии - «югендстиль» (молодой стиль), в Австрии - «стиль Сецессион», в Италии - «стиль Либерти», в Испании - «модернизм». Эстетика модерна развивала идеи символизма и эстетизма, «философии жизни» Ф. Ницше.

Модерн, по мысли ряда его теоретиков (бельгиец Х. Кван де Велде, опиравшийся на социалистические утопии У.Морриса), должен был стать стилем жизни нового, формирующегося под его воздействием общества, создать вокруг человека цельную эстетически насыщенную пространственную и предметную среду, выразить духовное содержание эпохи с помощью синтеза искусств, новых, нетрадиционных форм и приемов, современных материалов и конструкций.

Наиболее последовательно модерн осуществил свои принципы в узкой сфере архитектурных шедевров, принадлежащих частным лицам. Но в духе модерна, стремившегося стать универсальным стилем своего времени, строились и многочисленные деловые, промышленные и торговые здания, вокзалы, театры, мосты, доходные дома.

Модерн пытался преодолеть характерное для культуры XIX века противоречие между художественными и утилитарными началами, придать эстетический смысл новым функциям и конструктивным системам, приобщить к искусству все сферы жизни и сделать человека частицей художественного целого. Стремление изменить искусством мир в рамках капиталистического общества было глубоко утопичным. Практически же модерн явился первым относительно цельным стилем художественного оформления различных сфер жизни.

Модерн противопоставил эклектизму XIX века единство, органичность и свободу развития стилизованной, обобщенной, ритмически организованной формы, назначение которой – одухотворить материально-вещную среду, выразить тревожный, напряженный дух переломной эпохи.

Период становления модерна (рубеж XIX-XX веков) отмечен национально-романтическими увлечениями, интересом к средневековому и народному искусству. Для этого этапа характерно возникновение художественно-ремесленных мастерских (прообразами их были мастерские У. Морриса, 1861, и «Выставочное общество искусств и ремесел», 1888, в Великобритании), часто противопоставлявших себя капиталистической индустрии: «Объединенные художественно-ремесленные мастерские» (1897) и «Немецкие мастерские художественных ремесел» (1899) в Германии; «Венские мастерские» (1903) в Австрии; мастерские в Абрамцеве (1882) и Талашкине (около 1900) в России.

Зрелый модерн (конец 1900-х и 1910-е годы) приобрел черты интернационального стиля, основанного на применении принципиально новых художественных форм.

Быстрому распространению модерна способствовали журналы «Revue blanche» (1891, Париж), «The Studio» (1893, Лондон), «The Yellow Book» (1894, Лондон), «Jugend» (1896, Мюнхен), «Deutsche Kunst und Dekoration» (1897, Дармштадт), «Ver Sacrum» (1898, Вена), «Мир искусства» (1898/99, Петербург).

Стиль модерн в искусстве Западной Европы конца XIX - начала XX в.

Идеи преобразований среды и мира. Поиски синтеза искусств. Природа как основа формообразования в модерне: биоморфность текучих подвижных форм, предпочтение криволинейных очертаний и растительных мотивов в орнаменте. Соотношение интернациональных и национально-романтических идей в развитии стиля.

Архитектура модерна. Противоречия стиля модерн: социальный идеализм и реальности буржуазного общества, эстетизм и поиски функциональных решений, ремесло и фабричное производство, уникальное и массовое, обилие орнаментального декора и выразительность новых конструкций и материалов.

Национальные школы и ведущие мастера модерна.

Англия - Ч. Макинтош, О. Бердсли.

Франция – А. Муха, Э. Галле, Э. Гимар, О. Перре.

Бельгия - В. Орта, А. Ван де Вельде.

Австрия – О. Вагнер, Й. Ольбрих, Й. Хофман, А. Лоос, Г. Климт.

Германия – П. Беренс, Г. Обрист.

Испания - А.Гауди.

Стиль ар деко в Европе и Америке.

Искусство Австрии и Германии конца 19 века. Венский модерн - Стилистическое течение в искусстве Австрии периода Модерна конца XIX - начала XX вв. Название возникло оттого, что в тот период искусство Вены, как и другого центра искусства - Мюнхена, воплощало в наилучшей форме самые передовые художественные идеи Юго-Восточной Европы. Город жил в музыкальном ритме. Венская архитектура периода Историзма середины и второй половины XIX в. в творчестве Г. Земпера и К. Э. фон Хазе-науэра подошла к решению новых градостроительных задач. «Изделия прикладного искусства, создававшиеся в этом городе, не знаящем суесть, свидетельствовали о присущей Вене культуре и непринужденном юморе. Их отличала богатая декорировка поверхностей, иногда даже чрезмерная, которая сочеталась с искусным выполнением деталей и нередко смелым, даже грубоватым подбором цветов... Эпитет, который можно было бы применить к этим изделиям, относится и к самим венцам. Они были очаровательны». Как и в эклектической архитектуре, эта пестрота, избыточность цвета и разно-стильность декора, насыщенность орнаментами в разных этнических традициях из составлявших Австро-Венгерскую империю стран - Богемии, Моравии, Хорватии, Далмации, Галиции, Боснии - стимулировали художников на резкий поворот от пережитков Бидермайера и «стиля Рингштрассе» к строгому и рациональному «новому английскому стилю». Великий герцог Райнер в 1858 г. поручил Р. фон Айтельбергеру разработать план учреждений для Вены, первых на территории континентальной Европы, по образцу Южно-Кенсингтонского музея и художественно-промышленной школы, созданных в Англии Г. Земпером. Уже в следующем году открылась первая выставка Императорского и Королевского музея искусства и промышленности (сравн. «Виктории и Альберта музей» в Лондоне). В 1867 г. в Вене создано Училище художественных ремесел, которое возглавил архитектор Отто Вагнер (1841-1918), после чего оно стало ведущим в Европе. Вагнер был выдающимся архитектором, создателем новой венской архитектурной школы, теоретиком и педагогом. В 1894-1914 гг. он преподавал в Венской Академии изящных искусств, где, развивая идеи рационализма, воспитал целое поколение художников венского модерна, среди них: Я. Котера, И. Хоффманн, М. Фабиани, И. Плечник, П. Янак. В 1898 г. в знак протеста против академической рутины основано венское отделение общества «Сецессион». В следующем году к нему примкнул О. Вагнер. «Стиль практической полезности» (нем. *Nutzstil*), разработанный Вагнером и его учениками, сочетал простые геометрические формы с минимумом декора. Этот стиль отличался от извилистых линий «удара бича», придуманных А. Ван де Велде и В. Орта в Брюсселе и Х. Обристом в Париже. Венские художники дали миру свой региональный вариант искусства Модерна, мало похожий на стилистику французско-бельгийского Ар Нуво. Венский модерн складывался под влиянием как английского, так и восточного искусства. В 1898 г. в Вене проходила выставка английской мебели XVIII в., изделий мастерских Т. Чиппендейла, Дж. Хэпплуайта и Т. Шератона. В 1901 г. - выставка шотландского художника Ч. Макинтоша и продукции возглавляемой им «школы Глазго». Влияние вагнеровской школы сказалось на сложении стиля петербургского и московского Модерна, оно заметно во многих работах Ф. Шехтеля в Москве. Стиль прямых линий, квадратов, окружностей и «шахматной клетки» характерен для творчества Йозефа Хофф-манна (1870-1956), лучшего ученика О. Вагнера и организатора «Венских Мастерских». За пристрастие к геометрическим формам этого художника прозвали «дощатым», «квадратным Хоффманном» («*Quadrat Hoffman*»), В 1912 г. Хоффманн основал по типу германского австрийский Веркбунд - союз промышленников и художников. Лучшее и самое характерное произведение Хоффманна-архитектора - дом банкира и собирателя произведений искусства А. Стоклё в Брюсселе (1905-1911). Используя многообразие сочетаний чистых плоскостей, облицованных мрамором, квадратов и прямых линий, выступов и ритмических «сдвигов», архитектор создал выразительный образ в стиле геометрического течения Модерна (рис. 128). Дом Стоклё называют «музеем Сецессионизма». В оформлении его интерьеров принимали участие многие художники «Венских Мастерских»: Г. Климт, К. Мозер, М. Повольни, Ф. Метцнер, Р. Лукш, Е. Маковская. Если О. Вагнер и И. Хоффманн не отрицали возможность традиционных форм декора и орнамента, то австрийский архитектор А. Лоос (1870-1933) вообще отказался от всяких «орнаментов как детского лепета живописи» и «искусства дикаря». Лоос изучал архитектуру в Дрездене, Париже, Нью-Йорке и Чикаго и своими дерзкими «американскими проектами» еще до Первой мировой войны заложил основы нового течения. И. Ольбрих (1867-1908) официально не был учеником О. Вагнера, но работал в его архитектурном бюро в Вене. В 1898-1899 гг. И. Ольбрих выстроил в центре Вены новое выставочное здание Сецессиона, поразившее венцев своим необычным видом. Оно состоит из нескольких массивных кубических объемов, над которыми вознесен изумительный ажурный купол, сверкающий на солнце тысячами золоченых лавровых листьев. Членения здания экономно подчеркнуты лаконичным «вагне-рианским» орнаментом.

Формальная изысканность и сила контрастов как нельзя лучше выражали творческие устремления венских «сецессионистов». На фасаде здания, над входом золотыми буквами начертаны слова: «Каждому времени - свое искусство, каждому искусству - своя свобода» («Der Zeit Ihre Kunst - Der Kunst Ihre Freiheit»). С 1899 г. Ольбрих работал для Дармштадтской колонии художников, проектировал здания, мебель, оборудование интерьеров. В 1906 г. И. Ольбрих разработал модель корпуса нового автомобиля фирмы «Опель» в стиле плавно изогнутых линий и ясных, чистых поверхностей и таким образом оказал существенное влияние на формирование европейского дизайна. В 1908 г. в венском Императорском музее искусства и промышленности состоялась выставка, убедительно доказавшая, что венский модерн не только успешно миновал витиеватые формы Ар Нуво, но также избежал деструктивных крайностей германского югендштиля. Не случайно в то время стали чаще говорить не о «венском модерне», а о «венском дизайне». Характерны для венцев и «приятные исключения». Снова вошла в моду венская гнутая мебель фирмы «Тонет», причем не самые рациональные, а дорогие образцы - с инкрустацией перламутром по черному дереву. В этой мебели заметны не столько английские, сколько восточные влияния. В ювелирном искусстве, одежде, изделиях из металла продолжали использоваться драгоценные камни, цветные эмали, кораллы, бисер, жемчуг, кружева, многоцветные вышивки. Самым ярким воплощением нового венского стиля стал живописец Г. Климт (1862-1918). Этот художник казался не столько живописцем, сколько «монументалистом-ювелиром». В живопись он вводил золотой фон, мозаику, эмали, прочеканенную латунь и медь и даже инкрустацию кораллами и перламутром. Для картин-панно Климта характерны яркие цвета: красный, синий, зеленый, фон из мелких квадратов и прямоугольников. На таком фоне он размещал по-декадентски изогнутые и манерные фигуры. В 1903 г. для актового зала Венского университета Г. Климт создал панно «Философия» и «Медицина». Они вызвали такой взрыв негодования, что художник вынужден был их убрать. Обнаженные женские фигуры, которые любил изображать Климт на своих «византийско-японских» мозаичных фонах, были не только декадентскими, но и вызывающе, откровенно эротичными - в позах и движениях, нечастых в истории изобразительного искусства.

Контрольные вопросы:

1. Перечислите основные мировые центры развития стиля модерн.
2. Расскажите об особенностях стиля модерн
3. Как модерн назывался в Австрии?
4. Назовите главного представителя стиля модерн в Австрии.
5. Как модерн назывался в Германии?

Искусство Англии конца 19 века. В английском искусстве этого периода можно отметить те же направления, что и в искусстве стран континента, причем многие художники Англии испытывают значительное воздействие французской художественной школы. В последней четверти 19 века здесь все еще работали живописцы, некогда близкие к прерафаэлитскому братству. Особенной популярностью пользовались искусственные стилизации эпигона прерафаэлизма Э. Берн-Джонса (1833—1898). Академическая живопись, как и во Франции, становится все более слащавой и поверхностной (Ф. Лейтон, 1830—1896). С искусством модерна были связаны многие явления английской графики этого времени, в частности творчество Обри Бердслея (1872—1898), много работавшего в области книжной иллюстрации. Его искусство, сочетавшее болезненную экспрессивность образов с утонченной вычурностью художественного языка, чрезвычайно показательны для художественной культуры декаданса. Джеймс Мак-Нейл Уистлер. Контрастом признанному и популярному в официальных кругах творчеству реакционных английских художников было искусство крупного живописца и графика Джемса Мак-Нейла Уистлера (1834—1903). Уроженец США, он жил и работал главным образом в Англии, но был связан с французской реалистической школой и близок во многих своих исканиях к Э. Мане. В то же время в его искусстве сказывается оригинально преломленное влияние японской гравюры, а также испанских мастеров 17 века. В ранний период творчества Уистлер создал много превосходных реалистических п~ретов, тонких по характеристике, исполненных своеобразного настроения. Их отличает спокойствие строго продуманных композиций, точный рисунок, гармоничный сдержанный колорит и особая, благородная простота решения (портрет матери, 1871, Лувр; портрет мисс Сисели Александер, 1872—1874, Лондон, Национальная галерея). В дальнейшем Уистлер уделяет преимущественное внимание пейзажу. В своих картинах и офортах он изображает окутанные дымкой туманов, подернутые сумерками мосты и набережные Лондона, берега Темзы, каналы Венеции. Присущее

Уистлеру поэтическое восприятие природы сочетается в них с оригинальностью и смелостью композиций, интересными живописными исканиями. Художник стремится к передаче сложных эффектов света и атмосферы, ищет гармонию тончайших оттенков цвета в пределах ограниченной колористической гаммы. Многие мотивы, интерес к необычным, нестойким состояниям природы, световоздушным эффектам роднят Уистлера с импрессионистами. Однако техника его работ остается традиционной, а тональный колорит сохраняет сдержанность.

Искусство Франции конца 19 века. Импрессионизм. Происхождение термина. Истоки импрессионизма, его внутренняя эволюция, формально-стилистические приемы, устойчивые изобразительные мотивы и сюжеты. Особенности пейзажного жанра в творчестве импрессионистов. Последовательность работы на пленэре и наблюдение изменчивых природных феноменов. Этюд как основная форма живописной системы импрессионизма. Город в живописи импрессионистов. Темы праздника и развлечений в произведениях импрессионистов. Галантные сцены и чувственное обаяние жизни. Живописная система импрессионизма. Светоносность, разложение красочного тона, использование системы дополнительных цветов, раздельный мазок и импровизационность метода. Неожиданные и необычные точки зрения, композиционные срезы, фрагментирование изображения.

Э. Мане – между реализмом и импрессионизмом.

Творчество К. Моне, А. Сислея, О. Ренуара, К. Писсаро, Э. Дега, Б. Моризо, Ф. Базиля.

Общепринятость и условность термина, объединяющего неоимпрессионистов. Влияние импрессионизма на их творчество и неудовлетворенность интерпретацией мира художниками-импрессионистами. Разработка логического метода создания картин, основанного на изучении законов оптики и физиологии восприятия цвета. Геометрическая схематизация натуральных мотивов. Наложение красочного слоя с помощью мельчайших точек чистого цвета. Трактат Поля Синьяка и творческая практика неоимпрессионистов.

Постимпрессионизм. Постимпрессионизм во французской живописи конца XIX в.

Стремление постимпрессионистов к воссозданию целостной картины мира, поиск экспрессивных форм творческого преобразования природы, активизация и символизация художественных средств. Импрессионизм и постимпрессионизм — сходство и различие.

Творческий метод мастеров постимпрессионизма и характеристика индивидуальной манеры П. Сезанна, В. Ван-Гога, П. Гогена, А. Тулуз-Лотрека. Значение их творчества в формировании основных течений живописи начала XX в.

Контрольные вопросы:

1. В чем особенности английского искусства конца 19 века?
2. Назовите характерные черты графики Обри Бердслея.
3. Расскажите, каким образом развивалось французское искусство конца 19 века.
4. Назовите характерные особенности живописи импрессионистов

8 семестр

Искусство России. Архитектура России 20 века. Скульптура России 20 века. Изобразительное искусство России 20 века.

Общие сведения

Искусство России 20 века.

1. Культура серебряного века. Это век постпокаянного мышления. Это религиозно-философский Ренессанс, неохристианские поиски, это эпоха тотального индивидуализма, интереса к тайнам психики, господство мистического начала в культуре.

2. Советская культура. Сегодня в советской культуре утвердилось два подхода. Первый объявляет всю советскую культуру люмпенско - маргинальной, не представляющий никакого интереса, второй – это объемный конкретно-исторический подход. Советская культура уничтожила культуру дворянства в результате революции и гражданской войны и культуру крестьянства в результате государственного переворота 1929г. выразившегося в политике раскрестьянивания деревни. Культура пролетариата к моменту уничтожения этих двух культур не сложилась. Советская культура – это явление сложное, многоплановое. Сложилось на основе культуры военных, люмпенов и культуры лагерей. Соотношение этих компонентов на разных на разных этапах развития общества было различным. Культура 20-х годов отличалась плюрализмом.

Н.Бухарин и А.Луначарский были склонны к диалогу культур. В полном расцвете находилась культура инакомыслия: А. Блок, А. Белый, И. Бунин, О. Мандельштам, А. Ахматова, Н. Гумилев, В. Короленко, В. Кандинский, М. Шагал, С. Рахманинова, Ф. Шаляпин, И. Стравинский. Иное дело 30-50 гг. Именно в этот период складывается культура тоталитаризма. Всякое инакомыслие подавлялось. Для достижения главной цели построения социализма были поставлены следующие задачи:

1. Культурная революция, включающая ликвидацию безграмотности, создание гигантской системы высших учебных заведений; НИИ, библиотек, театров, подготовку кадров, обеспечивающих потребности системы управления и производства.
2. Создание достаточно мощного корпуса ученых, инженеров, специалистов, обеспечивающих стране научно-технический и интеллектуальный потенциал, сопоставимый с потенциалом самых развитых индустриальных стран.
3. Технологическая модернизация, обеспечивающая возможность быстрого переоснащения Вооруженных сил и создание материально-технической базы для последующих модернизаций в ферме экономики и управлении. В результате культурной революции и урбанизации, совершенных в рекордно-короткие сроки, и мощной перекачки населения из деревни в город возникла неустойчивая, динамически неравновесная гибридная культура. Её основными признаками являются черты фабричной системы: 1) стандартизация, 2) плановость, 3) массовость, 4) широкая регламентация деятельности, 5) трудовая дисциплина, 6) организация по военному образцу, 7) тенденция к концентрации. Таким образом, все базовые признаки культуры, которая создавалась в 30-50 гг., суть характерные черты фабричной системы. Следовательно, признанный источник тоталитаризма - фабричная система, превращающая человека в механизм, подлежащий дроблению, манипуляции, была зацементирована в России аффективным преклонением перед государственностью и нетребовательностью к жестким правовым ограничениям деятельности общественных институтов. В художественном отношении в 30-50 гг. была осуществлена ликвидация различных художественных течений. В 1934 году в СССР была официально-провозглашена доктрина социалистического реализма.

Контрольные вопросы:

1. Назовите представителей серебряного века.
2. Расскажите об особенностях советской культуры.
3. Какие задачи были поставлены перед культурой соцреализма?

Искусство России начала 20 века. С кризисом народнического движения, в 90-е годы, «аналитический метод реализма XIX в.», как его называют в отечественной науке, себя изживает. Многие из художников-передвижников испытывали творческий упадок, ушли в «мелкотемье» развлекательной жанровой картины. Традиции Перова сохранялись более всего в Московском училище живописи, ваяния и зодчества благодаря преподавательской деятельности таких художников, как С.В. Иванов, К.А. Коровин, В.А. Серов и др. Сложные жизненные процессы обусловили многообразие форм художественной жизни этих лет. Все виды искусства – живопись, театр, музыка, архитектура выступили за обновление художественного языка, за высокий профессионализм. Для живописцев рубежа веков свойственны иные способы выражения, чем у передвижников, иные формы художественного творчества – в образах противоречивых, усложненных и отображающих современность без иллюстративности и повествовательности. Художники мучительно ищут гармонию и красоту в мире, который в основе своей чужд и гармонии, и красоте. Вот почему свою миссию многие видели в воспитании чувства прекрасного. Это время «канунов», ожидания перемен в общественной жизни породило множество течений, объединений, группировок, столкновение разных мировоззрений и вкусов. Но оно породило также универсализм целого поколения художников, выступивших после «классических» передвижников. Достаточно назвать только имена В.А. Серова и М.А. Врубеля. Большую роль в популяризации отечественного искусства, особенно XVIII в., а также и западноевропейского, в привлечении к выставкам мастеров Западной Европы играли художники объединения «Мир искусства». «Мирискусники», собравшие лучшие художественные силы в Петербурге, издававшие свой журнал, своим существованием способствовали консолидации художественных сил и в Москве, созданию «Союза русских художников». Импрессионистические уроки пленэрной живописи, композиция «случайного кадрирования», широкая свободная живописная манера – все это результат эволюции в развитии изобразительных средств во всех жанрах рубежа веков. В поисках «красоты и гармонии» художники

пробуют себя в самых разных техниках и видах искусства – от монументальной живописи и театральной декорации до оформления книги и декоративно-прикладного искусства. На рубеже веков сложился стиль, затронувший все пластические искусства, начиная прежде всего с архитектуры (в которой долго господствовала эклектика) и кончая графикой, получивший название стиля модерн. Явление это не однозначное, в модерне есть и декадентская вычурность, претенциозность, рассчитанные главным образом на буржуазные вкусы, но есть и знаменательное само по себе стремление к единству стиля. Стиль модерн – это новый этап в синтезе архитектуры, живописи, декоративных искусств.

Контрольные вопросы:

1. Назовите особенности русского искусства начала 20 века.
2. Расскажите об основных представителях художественного объединения «Мир искусства»?
3. Сравните творчество К.А. Коровина и В.А. Серова на конкретных примерах

Искусство России 20 века. Советский период.

Официальное советское искусство, изобразительное искусство СССР охватывает период 1917—1991 годов и характеризуется огромной ролью идеологии в своем развитии.

Русский авангард — одно из направлений модернизма в России в 1900-1930 гг., расцвет которого пришелся на 1914—1922 гг.

Основными направлениями русского авангарда были:

Абстракционизм, Василий Кандинский

Супрематизм, Казимир Малевич

Конструктивизм, Владимир Татлин

Кубофутуризм (Кубизм, Футуризм), Владимир Маяковский

Социалистический реализм, соцреализм — основной художественный метод, использовавшийся в искусстве Советского Союза начиная с 1930-х годов, разрешенный, либо рекомендованный, либо навязываемый (в разные периоды развития страны) государственной цензурой, поэтому и тесно связанный с идеологией и пропагандой. Он был официально одобрен с 1932 года партийными органами в литературе и искусстве. Параллельно ему существовало неофициальное искусство СССР.

Для произведений в жанре социалистического реализма характерна подача событий эпохи, «динамично изменяющихся в своём революционном развитии». Идейное содержание метода было заложено диалектико-материалистической философией и коммунистическими идеями марксизма (марксистская эстетика) во второй половине XIX—XX вв. Метод охватывал все сферы художественной деятельности (литературу, драматургию, кинематограф, живопись, скульптуру, музыку и архитектуру). В нем утверждались следующие принципы:

-описывать реальность «точно, в соответствии с конкретным историческим революционным развитием».

-согласовывать свое художественное выражение с темами идеологических реформ и воспитанием трудящихся в социалистическом духе.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите, каким образом абстракционизм проявился в работах Василия Кандинского?
2. Объясните, в чем проявлялись идеи супрематизма в творчестве Казимира Малевича?
3. Назовите особенности конструктивизма и его главного представителя.

Культура советского андеграунда. В художественной культуре второй половины XX века мы встречаемся с явлениями, которые не укладываются в рамки традиционных представлений о направлениях или течениях, подчиняющихся одному "кодексу" творчества. Современная культура открывает нам целые пласты художественной жизни, обладающие целостностью при сложных и неординарных взаимоотношениях составляющих их компонентов. Среди таких самоценных и завершенных явлений второй половины XX столетия и помещается неофициальное искусство Петербурга.

Культура, не принимающая нормы и правила, установленные в жизни современного ей общества, развивается, если в этом обществе практикуются запреты на какие-то виды или способы художественного творчества, чем и отличалась культурная политика советского государства, отождествляющего искусство с идеологической деятельностью и требовавшего от него соответствия государственной идеологической и политической программы. Те, кто не принимал этих требований,

оказывались как бы вне закона, а их творчество объявлялось антиобщественной и антигосударственной акцией. В эту категорию попадали люди разных творческих профессий, направлений и вкусов. Чтобы работать, они были вынуждены уходить "в подполье" - создавать независимые объединения, организовывать свои выставки и издания. Постепенно в нашей культуре формировался "второй план", становление которого проходило в борьбе с официальными структурами и под их давлением, что в значительной мере определило его специфику.

Постепенно формировалась новая духовная атмосфера, творческая среда, новое эстетическое пространство, топографически ограниченное стенами мастерских, чердаков и комнат в коммуналках. Все резче обнаруживал себя разлад между нормами официальной культуры и необратимыми изменениями, происходившими в самой ткани искусства. Духовная атмосфера эпохи отмечена приливом социального энтузиазма, обилием новых творческих идей. Искусство обращается к "неприкасаемым" ранее темам, пробует нетрадиционные формы. В центре поисков - идея свободной личности.

Контрольные вопросы:

1. Каким образом протест политической системе спровоцировал возникновение нового направления в искусстве?
2. В чем особенность советского авангарда?
3. Назовите известных представителей авангардного искусства.

Общие сведения

Постсоветский период. В проективной системе культуры моделируется некая «образцовая» картина социально-культурной жизни «на вырост» в формате постмодернизма, широко распространенного в мире в настоящее время. Это особый тип мировоззрения, направленный на отказ от господства каких-либо монологических истин, концепций, ориентированный на признание равноценными любых культурных проявлений. Постмодернизм в западной его редакции, своеобразно усвоенный российскими гуманитариями новой генерации, не ставит целью примирить, а тем более привести к единству различные ценности, сегменты неоднородной культуры, а лишь совмещает контрасты, сочетает ее различные части и элементы на основе принципов плюрализма, эстетического релятивизма и полистилевой «мозаики».

Предпосылки возникновения постмодернистской социокультурной ситуации возникли на Западе несколько десятилетий назад. Широкое внедрение достижений науки и техники в сферу производства и быта существенным образом изменило формы функционирования культуры. Распространение средств мультимедиа, бытовой радиотехники повлекло за собой коренные изменения в механизмах производства, распределения и потребления художественных ценностей. «Кассетная» культура стала бесцензурной, ибо отбор, тиражирование и потребление осуществляются посредством внешне свободного волеизъявления ее пользователей. Соответственно возник особый тип так называемой «домашней» культуры, составными элементами которого стали помимо книг видеомагнитофон, радио, телевизор, персональный компьютер, Интернет. Наряду с положительными чертами этого явления налицо и тенденция к возрастающей духовной изоляции индивида.

Состояние человека постсоветской культуры, который впервые за долгое время оказался предоставлен самому себе, можно охарактеризовать как социокультурный и психологический кризис. К разрушению привычной картины мира, потере устойчивого социального статуса многие россияне оказались не готовы. Внутри гражданского общества этот кризис выразился в ценностной дезориентации социальных слоев, смещении нравственных норм. Выяснилось, что «коммунальная» психология людей, сформированная советским строем, малосовместима с западными ценностями и поспешными рыночными реформами.

Активизировалась «всеядная» китч-культура. Глубокий кризис прежних идеалов и моральных стереотипов, утерянный душевный комфорт заставляли рядового человека искать утешение в расхожих ценностях, кажущихся простыми и понятными. Развлекательные и информационные функции банальной культуры оказались более востребованными и привычными, нежели эстетические изыски и проблемы интеллектуальной элиты, чем ценностные ориентиры и эстетические влечения высокой культуры. В 90-е гг. наметился не только разрыв катастрофически обедневших социальных слоев с «высоколобой» культурой и ее «полномочными представителями», но также произошла известная девальвация объединяющих ценностей, установок традиционной «средней» культуры, влияние которой на социальные слои стало ослабевать. «Вестернизированная

попса» и либеральная идеология, заключив негласный союз, расчищали дорогу грабительскому авантюрно-олигархическому капитализму.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об особенностях искусства постсоветского периода.
2. Каким образом проявлялась китч-культура?

Основные проблемы искусства современного периода и перспективы развития. В наступающем столетии решающее значение для экономической и социальной жизни, для способов производства знания, а также для характера трудовой деятельности человека приобретет становление нового социального уклада, зиждущегося на телекоммуникациях. Революция в организации и обработке информации и знаний, в которой центральную роль играет компьютер, развертывается одновременно со становлением постиндустриального общества.

Так формирование зарождающегося постиндустриального общества ставит вопрос о новом взаимоотношении человека и окружающей среды. А поскольку архитектура является наиболее адекватным отражением человеческого бытия, которое улавливает и отображает любые проявления времени, именно она «способна на долгое время воплотить в материальной форме “картины” истории и “пророчества” будущего».

На первый план в этой связи выходит определение понятия стиля. Стиль - это система визуальных признаков, которая отражает через средства художественной выразительности сочетание формально-эстетических признаков, характеризующих стиль, то есть выражение определенных общественных и межличностных взаимодействий через образы, а по сути отношения предмета к пространству.

Стилистические черты, безусловно, ярче всего проявляясь в архитектуре, затрагивают и другие виды искусства (скульптура, живопись, графика, в том числе и дизайн).

Определение основных черт нового стиля, вытекающего из надвигающейся трансформации мировоззрения, является существенной проблемой современного искусствоведения. Для того, чтобы наметить характер этих черт, имеет смысл проследить развитие искусства XX века.

Искусство модернизма начала XX века появилось как искусство отрицания сложившихся к началу века художественных традиций. Первым стилем, который дал ответ на искания эклектики середины XIX стал модерн. Его конструктивистское направление вошло в основу интернационального стиля. Этот стиль явился как отражение послевоенного мироустройства начала XX века, он выразился в определенной унификации и формализации художественных форм, появлением крайне враждебных реализму направлений.

Кризис модернизма породил новое явление в последней трети XX столетия – «постмодернизм», которое, в свою очередь, было вызовом антигуманности и бездуховности, излишней упрощенности. «Постмодернизм исповедовал «радикальный эклектизм». Постмодернизм можно назвать переломным моментом в архитектурном историческом процессе». В изобразительном искусстве постмодернизм выразился в дальнейшем усилении индивидуалистических настроений, проявившихся в инсталляционном искусстве, экспрессивном абстракционизме, поп-арте и т.д.

Подобно эклектике, постмодернизм стал одним из переходных периодов в истории архитектуры, которые характерны подведением итогов и обобщением знаний прошедшего времени. Можно говорить об исторической аналогии, что постмодернизм, как и эклектика в свое время, стал своеобразным прологом зарождающегося нового глобального стиля. Последовавшее за ним богатство и разнообразие различных течений и направлений к концу XX века приобрело хаотичный и несвязный характер.

XXI век сулит еще большие и скорые перемены во всем мире. «Информационный взрыв» не может не отразиться на искусстве современности. Опираясь на “цифровые” возможности компьютера, новое понимание мироздания, отраженного в новой нелинейной парадигме, закономерно находит отражение во всех видах искусства.

Таким образом, современная ситуация в искусстве вызывает огромный интерес и желание разобраться в ее противоречиях и многозначности. Грядет новый мир и, как следствие этого, новый стиль. Будет ли это возвращение к классицистическим традициям в плане понимания формообразования и пропорционирования в архитектуре и рационалистической организации в станковых и прикладных видах искусства или обращение к вездесущим, космологическим структурам – покажет время.

Органическое единство восприятия крупных архитектурных форм неизменно отразится на других видах искусства, которые будут трансформироваться в плане формы, содержания и материалов. Исходя из глобального развития искусства также ясно, что трансформация изобразительности выйдет за рамки традиционной реалистической традиции.

Фундамент нового понимания искусства был заложен, хотя и с формальной точки зрения искусством 10-20-х годов XX века. Тогда были предприняты попытки расширения мировоззрения в области, не связанные напрямую с конкретной реалистической визуализацией. В искусстве данного периода нашли отражение космизм миропонимания и проявление глобального порядка мироздания в абстрактных формах различных видов искусств.

В основе содержательного аспекта нового стиля лежит проблематика связанная с определением таких понятий, как человек в новом информационном обществе, межличностные отношения на новом этапе развития человечества, человек в новом космическом пространстве.

Контрольные вопросы:

1. Каким образом возникновение новых технологий влияет на развитие современного искусства?
2. Как «информационный бум» отражается на современной культуре?
3. Как бы вы могли охарактеризовать современное искусство?
4. В чем основные проблемы культуры современного периода?

Искусство Европы 20 века. Архитектура Европы 20 века. Скульптура Европы 20 века. Изобразительное искусство Европы 20 века.

Общие сведения

Изобразительное искусство XX века характеризуется качественным разрывом с предшествующим историческим опытом художественного творчества, стремлением утвердить новые нетрадиционные начала в искусстве и обновлением художественных форм. В этот период в искусстве возникло множество новых художественных течений: модерн, экспрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм, поп-арт, оп-арт, боди-арт и многие другие. В совокупности все эти художественные течения в искусстве составляют направление «модернизм», в широком смысле понимаемое как «другое искусство», главной целью которого является создание оригинальных произведений, основанных на внутренней свободе и особом видении мира художником и несущих новые выразительные средства изобразительного языка.

Приведём примеры образцов и определения различных художественных течений этого периода:

Модерн (от фр. *moderne* — современный), ар-нуво во Франции, югендстиль в Германии, стиль либерти в Италии - художественное направление в искусстве, наиболее популярное во второй половине XIX - начале XX века. Его отличительными особенностями можно назвать отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интерес к новым технологиям (наиболее ярко это проявилось в архитектуре), расцвет прикладного искусства с преобладающим орнаментальным растительным мотивом.

Модерн стремился сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека.

Яркие представители модерна – Альфонс Муха, Поль Серюзье, Эдмон-Франсуа Аман-Жан.

Модерн в живописи. Альфонс Муха. Мод Адамс как Жанна д'Арк. Афиша 1909 г.

Экспрессионизм (от лат. *expressio*, «выражение») — направление европейского искусства, получившее развитие в 1905-1920-х годах, характеризующееся тенденцией к выражению эмоциональной характеристики образов (обычно человека или группы людей) или эмоционального состояния самого художника.

Яркие представители экспрессионизма – Эдвард Мунк, Эгон Шиле, Ф. Марк.

Фовизм (от фр. *fauve* — дикий) - направление французского изобразительного искусства рубежа XIX-XX веков.

Название закрепилось за группой художников, представивших свои полотна на парижской выставке Salon D'Automne 1905-го года. Современников поразила экзальтация цвета, «дикая» выразительность красок на картинах фовистов.

Для фовизма характерно резкое обобщение пространства, объема и всего рисунка, сведение формы к простым очертаниям без светотеневой моделировки и линейной перспективы, стремление к эмоциональной силе, яркий колорит, чистота и резкость, контрастность цветов, интенсивно открытые локальные цвета, сопоставление контрастных хроматических плоскостей.

Яркими представителями фовизма можно назвать Анри Матисса и Андре Дерена.

Кубизм (от фр. cubisme) - направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX века. Для кубизма характерно использование подчеркнута геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические составляющие.

В живописи выделяют три фазы кубизма, отражающие разные эстетические концепции: сезанновский (1907—1909-е гг.), аналитический (1909—1912-е гг.) и синтетический (1913—1914-е гг.) кубизм. В России кубизм соединился с элементами итальянского футуризма - кубофутуризм.

Яркими представителями кубизма можно назвать Пабло Пикассо, Жоржа Брака, Фернана Леже.

Футуризм (от лат. futurum — будущее) — модернистское направление в искусстве 1910-х начала 1920-х годов, совмещающее некоторые черты фовизма и кубизма. Для футуризма характерно стремление к эмоциональному выражению динамики современного мира, скорости и энергии. В энергичных композициях футуристов фигуры дробятся на фрагменты и пересекаются острыми углами, преобладают мелькающие формы, зигзаги, спирали, конусы, движение передаётся путём наложения последовательных фаз на одно изображение.

Яркие представители футуризма – Умберто Боччони, Карло Карра, Джино Северини, Луиджи Руссо.

Абстракционизм (от лат. abstractio — удаление, отвлечение) — направление нефигуративного искусства, отказавшегося от приближённого к действительности изображения форм в живописи и скульптуре.

Одна из целей абстракционизма — достижение «гармонизации», создание определённых цветовых сочетаний и геометрических форм, для создания у зрителя разнообразных ассоциаций.

Яркие представители абстрактного искусства - Василий Кандинский, Казимир Малевич, Пит Мондриан.

Дадаизм — модернистское направление в искусстве, главной идеей которого стало последовательное разрушение какой бы то ни было эстетики.

Основными принципами дадаистов можно назвать бессмысленность, иррациональность, отрицание признанных канонов и правил в искусстве, цинизм, разочарованность и бессистемность.

Распространённой художественной формой дадаистов стал коллаж - композиции из кусочков разнообразных материалов, наклеенных на плоскую основу. Считается, что дадаизм явился предшественником сюрреализма, во многом определившим его идеологию и методы.

Представители дадаизма – Ханс Арп, Отто Фрейндлих, Хуго Баль, Георг Гросс, Филипп Супо.

Сюрреализм (от фр. surréalisme — сверхреализм) — направление в искусстве, зародившееся в начале 1920-х годов во Франции.

Для сюрреализма характерно использование аллюзий и парадоксальных сочетаний форм, абсурдность, изменчивость образов. Сюрреализм в живописи развивался в двух направлениях: одно направление отличается введением бессознательного начала с преобладанием свободно текущих образов и произвольных форм, переходящих в абстракцию; другое направление основывалось на иллюзорной точности воспроизведения ирреального образа, возникающего в подсознании.

Яркие представители сюрреализма – Сальвадор Дали, Макс Эрнст.

Поп-арт (сокращение от англ. popular art – популярное искусство) — направление в изобразительном искусстве 1950—1960-х годов, использующее образы продуктов массового потребления.

Поп-арт приходит на смену абстрактному экспрессионизму, ориентируясь на новую образность, создаваемую средствами массовой информации и рекламой.

Представители поп-арта – Ричард Хамилтон, Питер Блек, Джо Тилсон, Ричард Смит.

Оп-арт (сокращение от англ. optical art — оптическое искусство) — художественное течение второй половины XX века, использующее различные оптические иллюзии, основанные на особенностях восприятия плоских и пространственных фигур. Оптическая иллюзия изначально присутствует в нашем зрительном восприятии: изображение существует не только на холсте, но в действительности и в глазах, и в мозге зрителя.

Представители оп-арта – Виктор Вазарели, Бриджит Райли, Хесус-Рафаэль Сото.

Боди-арт (от англ. body art — искусство тела) — направление искусства, где главным объектом творчества становится тело человека и манипуляции с ним, а художественными средствами - позы, жесты, мимика, нанесённые на тело знаки, украшения.

Боди-арт – широкое понятие, объединяющее такие направления, как роспись по телу (бодипейтинг, нэйл-арт, менди), татуирование, пирсинг, шрамирование, различные бодимодификации.

К боди-арту обращались в своих перформансах Деннис Оппенгейм, Вито Аккончи, Марина Абрамович и многие другие художники.

Рассмотрим подробнее творчество двух великих художников XX века, в чьих произведениях можно проследить эволюцию многих модернистских направлений искусства – Пабло Пикассо и Сальвадора Дали.

Пабло Руис Пикассо (годы жизни 1881—1973) - испанский художник, скульптор, график, керамист и дизайнер, оказавший огромное влияние на развитие изобразительного искусства в XX веке.

Первым учителем Пабло Пикассо был его отец, учитель рисования Хосе Руис Бласко, затем Пабло получает академическое художественное образование в школе изящных искусств Ла-Лонха и в Королевской Академии изобразительных искусств Сан-Фернандо в Мадриде.

Пикассо можно назвать одним из самых плодотворных художников, согласно оценке Музея современного искусства (Нью-Йорк) Пикассо за свою долгую жизнь создал около 20 тысяч работ в живописи и графике и более тысячи скульптурных работ.

В творчестве Пабло Пикассо выделяют несколько значимых периодов. В начале 1900-х годов, после поездки в Париж и знакомства с творчеством импрессионистов, Пикассо начал писать работы в стиле, впоследствии названном «голубым периодом» из-за преобладания в палитре мастера холодных оттенков. Для работ художника этого времени характерны темы старости и смерти, образы нищеты, меланхолии и печали.

Сальвадор Дали, полное имя Сальвадор Доменек Фелип Жасинт Дали и Доменек (годы жизни 1904-1989) - испанский живописец, график, скульптор, режиссёр, писатель, одна из самых одиозных и эксцентричных фигур XX века. За всю долгую творческую жизнь Дали стал причиной многих изменений в искусстве, создавая резонанс в тех его областях, где начинал свою деятельность.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте художественные направления европейского искусства 20 в.
2. Расскажите о модерне, его особенностях и представителях.
3. Назовите представителя экспрессионизма.
4. Назовите представителя фовизма.
5. Назовите представителя кубизма.
6. Назовите представителя футуризма.
7. Назовите представителя абстракционизма.
8. Назовите представителя дадаизма.
9. Назовите представителя сюрреализма

Искусство 20 века. Мировое искусство первой половины 20 века. XX столетие — самое динамичное в истории человеческой цивилизации, что не могло не отразиться на всем характере его культуры

Общая характеристика XX в.: торжество науки, человеческого интеллекта, эпоха социальных бурь, потрясений, парадоксов. Современное общество, формируя высокие идеалы любви к человеку, равенства, свободы, демократии, одновременно породило упрощенное понимание этих ценностей, поэтому процессы, происходящие в современной культуре, столь разносторонни.

Поскольку XX в. - век быстро меняющихся социальных систем, динамических культурных процессов, давать однозначные оценки развитию культуры этого периода очень рискованно и можно выделить лишь некоторые характерные особенности.

В истории культуры XX в. можно выделить три периода:

- 1) начало XX в — 1917 г. (острая динамика социально-политических процессов, многообразие художественных форм, стилей, философских концепций);
- 2) 20—30 гг. (коренная перестройка, некоторая стабилизация культурной динамики, образование новой формы культуры — социалистической),
- 3) послевоенные 40-е гг. — вся вторая половина XX в. (время формирования региональных культур, подъем национального самосознания, возникновение международных движений, бурное развитие техники, появление новых передовых технологий, активное освоение территорий, слияние

науки с производством, смена научных парадигм, формирование нового мировоззрения). Культура — это система, в ней все взаимосвязано и взаимоопределено.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите, каким образом общественно-политическая ситуация в стране повлияла на русскую культуру первой половины 20 века.
2. Каким образом смена эпох отразилась на произведениях русских художников начала 20 века.
3. Охарактеризуйте творчество Казимира Малевича.
4. Перечислите пионеров советского дизайна и особенности их творческих экспериментов.

Архитектура первой половины 20 века. Основные стилевые направления архитектуры XX в.

Технический прогресс как фактор развития архитектуры. Причины всплеска интереса к архитектуре в 20-30-х годы XX в. Широкое внедрение новых материалов и конструкций (металлические каркасы, железобетон, новые конструкции перекрытий, пластические возможности новых монолитного железобетона). Формообразующие возможности новых конструкций.

Экспрессионистическая архитектура в Германии.

Общая характеристика новой рациональной архитектуры. Основные подходы: 1) формальный рационализм с центром во Франции и во главе с Ле Корбюзье; 2) методологически-дидактический рационализм с центром в Германии ("Баухауз") во главе с В. Гропиусом; 3) идеологический рационализм (советский конструктивизм); 4) формалистический рационализм (голландский неопластицизм); 5) эмпирический рационализм скандинавских стран, главным представителем которого являлся А. Аалто; 6) американский органический рационализм (наиболее видный представитель — Ф. Л. Райт).

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте особенности архитектуры первой половины 20 века.
2. Назовите отличие конструктивной и планировочной системы Ле Корбюзье
3. Каким образом немецкая школа «Баухауз» повлияла на развитие мировой архитектуры.
4. Назовите характерные черты архитектуры Вальтера Гропиуса.

Изобразительное искусство первой половины 20 века.

Авангард и модернизм в европейском изобразительном искусстве рубежа XIX-XX вв.

Термины "авангард" и "модернизм", их содержание.

Истоки авангарда в европейском искусстве рубежа XIX-XX вв. Резкое убыстрение художественного процесса в начале XX века. Стремление к объединению и множественность направлений в поисках нового языка и новых форм выражения своих представлений и эмоций.

Фовизм и кубизм - первые и основополагающие течения в истории авангарда (условность названий и их происхождение). Фовизм (группа «диких»). Программное утверждение принципа субъективизма в искусстве. Тенденция к декоративности, решение колористических проблем. Анри Матисс, М. Вламинк, А. Марке.

Кубизм. От геометризации к беспредметному. П. Пикассо, Жорж Брак и Фернан Леже — основоположники кубизма. Пабло Пикассо. Многоликость крупнейшего мастера в искусстве XX в. Эволюция творчества.

Экспрессионизм. Смысл термина, его употребление в широком смысле и как обозначение национального варианта авангарда 1900-х - 1920-х годов. Художественные принципы объединения "Мост". Программная антиклассичность образов.

Мастера так называемой Парижской школы. Лирический экспрессионизм (А. Модильяни, М. Утрилло, М. Шагал).

Абстракционизм как логическое следствие развития европейского авангарда и роль Василия Кандинского в формировании этого направления. Развитие идей романтизма и символизма о назначении искусства, взаимосвязи музыки, поэзии и живописи.

Футуризм. Агрессивный характер манифестов футуризма: призывы к разрушению старой культуры, воспевание индустриальной цивилизации и апология машины как ее символа. Идея реконструкции мира.

Дадаизм как интернациональное движение, объединившее во время Первой мировой войны поэтов, художников, музыкантов на основе тотального нигилизма. Принципиальная бессмысленность

названия этого направления. Отрицание традиционных ценностей гуманизма и человеческого достоинства. Вызов культуре, выявление абсурдности и алогичности мира.

Сюрреализм. Интернациональный характер и длительность существования направления. Влияние идей З.Фрейда и К.Г.Юнга на формирование сюрреализма. Утверждение цели искусства как освобождение человека от социальной, семейной, христианской морали, религиозных и общественных табу. Выявление сферы бессознательного и творчество без контроля разума. Разнообразие стилей и методов воплощения сюрреалистической концепции в изобразительном искусстве.

Контрольные вопросы:

1. Объясните термин «модернизм».
2. Расскажите об особенностях фовизма и кубизма. Назовите основных представителей.
3. В чем различие экспрессионизма и футуризма?
4. Назовите яркого представителя сюрреализма.

Мировое искусство второй половины 20 века. В XX в. «европейское человечество» впервые столкнулось с глобальностью катастроф, с ощущением порвавшейся «связи времен», с утратой традиционных этических и эстетических ценностей. Все это породило трагический разлад в душах даже крупнейших самобытных художников, привело к девальвации образцов, к отсутствию авторитетов. Каждый более или менее оригинальный мастер XX в. стремится породить свой стиль, свою манеру, утвердить свой почерк. Размытость всех и всяческих критериев приводит к тотальной иронии, скепсису, чувству опустошенности, подчас к стремлению паразитировать на художественных явлениях прошлого, одновременно и цитируя их, и подвергая осмеянию. Прекрасное подменяется безобразным, духовное — бездуховным, подлинное искусство — подражанием или издевкой. И художник, и зритель остаются один на один с технократической цивилизацией, которая в XX в. вытесняет культуру или — в лучшем случае — приспособливает ее к своим прагматическим целям. Так создается одержавшая к концу столетия победу массовая культура и китч как ее крайнее выражение.

Контрольные вопросы:

1. Каким образом мировые потрясения отразились на культуре?
2. Какие центры мирового искусства второй половины 20 века вы можете назвать?
3. В чем была особенность послевоенной культуры?
4. Сравните искусство буржуазных стран и советскую культуру второй половины 20 века

Архитектура второй половины 20 века.

Основные направления архитектуры второй половины XX в.:

Регионализм. Неоэкспрессионизм. Структурализм. Постмодернизм. Неомодернизм и деконструктивизм. Хай-тек.

После Второй мировой войны проблемы градостроительной практики при всей ее масштабности и именно в силу этого не уменьшились, а увеличились. В осуществлении больших и интересных градостроительных проектов определенной преградой является частная собственность на землю. Не случайно исследователями было справедливо подмечено, что подобные проекты были воплощены на территории городов, почти совершенно разрушенных войной, как, например, в английском городе Ковентри.

Развитие техники в середине и особенно во второй половине XX в. предоставило архитекторам необычайное разнообразие практических возможностей и художественных приемов. Пространственные железобетонные конструкции используются как кривые (параболы, эллипсы, «висячая седловидная форма» и пр.), создающие новый эстетический образ. Качества «предварительно напряженного» бетона позволяют увеличивать пролеты перекрытий, что с особым успехом применяется при строительстве мостов, художественный образ которых в последние десятилетия наиболее ярко отражает эстетику инженерных сооружений. Сочетание логического и художественного мышления, рационализма и образности, возможно, нигде так не проявляется, как в транспортных сооружениях (развязки больших городов, эстакады, многоярусные гаражи и т. п.), хотя именно транспортная проблема в современных городах является и наиболее сложной, и во многом нерешенной.

Создание гигантских новых городов (правда, не в Европе, а в основном в Латинской Америке, например Сан-Паулу или Бразилиа в Бразилии) — свидетельство высокой профессиональной

культуры, художественного мастерства в решении объемно-пространственной застройки. Оно вызвало к жизни такие проблемы, как соотношение вертикалей (высотных) и горизонталей (протяженных домов); соотношение зданий с зелеными массивами; проблемы использования материалов разных фактур и качества: от облегченных, вроде алюминия и разных пластических масс, пленочных синтетических материалов, до испытанного веками дерева; наконец, проблемы полихромии, особенно важные при стандартизации современного строительства.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об особенностях архитектуры второй половины 20 века
2. Каким образом развитие новых технологий повлияло на создание новых архитектурных форм?
3. Назовите особенности стиля Хай-тек в архитектуре

Постмодернизм (постмодерн, поставангард) (от лат. post — «после» и модернизм), совокупное название художественных тенденций, особенно четко обозначившихся в 1960-е годы и характеризующихся радикальным пересмотром позиции модернизма и авангарда, отражающее современное состояние западного общества в целом. Интеллектуальное ядро постмодернизма образует философия постструктурализма, развивающаяся со времен студенческой революции (1968) главным образом во Франции и США и направленная на преодоление ограниченности структуралистского анализа текста, языка, смыслообразования, на вскрытие «неструктурных» моментов структуры (Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Бодрийар). Нередко философия постструктурализма смыкается с литературной критикой (Р. Барт, Ф. Джеймисон, «Йельская школа») и политическими течениями.

В результате появляются.

- оп-арт (оптическое искусство) - орнаментально-геометрические композиции,
- пространственное искусство,
- земляное искусство,
- искусство новой фигуральности,
- поп-арт (популярное искусство).

Из перечисленных видов авангардизма наиболее известно популярное, или поп-арт. Художники, творящие в этом стиле, используют в своем творчестве реальные предметы, рекламу, фотографию, любые другие изображения, вырванные из естественной им среды, и создают из них произвольные комбинации, пытаясь найти взаимосвязь, или же без всякой взаимосвязи. В результате возникает так называемый артефакт (искусственно скомпонованная композиция, конструкция), а не произведение искусства. Эта композиция должна вызывать определенные ассоциации, переживания, возникающие помимо художественного впечатления.

Поп-арт сложился как своеобразная реакция на явление абстракционизма, выступив против его крайней отвлеченности. Ярким представителем поп-арта является Р. Раушенберг, американский художник.

Поп-арт проявился как агрессия массовой культуры, явил собой все, что она несла, превратив искусство в зрелище, отражая непримиримость к современности.

Реализм в культуре XX в — это продолжающееся влияние культуры XIX в. Наряду с прямой традицией, доставшейся от этого века, выдвигаются два новых течения в реализме.

Живописный реализм — тяготеет к эмоциональной, импульсивной трактовке образа, как бы под влиянием идей импрессионизма,

Соцреализм — акцентирует внимание на решении социальных проблем.

В произведениях первого мир представлен натуралистически, импульсивно, эмоционально, ярко. Художников этого направления интересовали не события и действия, а состояние среды, объединяющей предметы и фигуры в живописное целое, не требующее строгого построения пространства. Этот вид реализма тяготеет к многоцветности, сочной красочности, широкому мазку, графичности линии и силуэта.

Контрольные вопросы:

1. Назовите представителей оп-арта.
2. Назовите самого известного представителя поп-арта.
3. Расскажите о живописи соцреализма.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

1. Васин С.А. Королева С.В. История искусств: учеб.- метод. пособие. – Тула: Изд-во ТулГУ, 2014. – 165 с., ил. – *Режим доступа:* <https://tsutula.bibliotech.ru/?searchType=User&BasicSearchString=%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F+%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2&ViewMode=false> .- ЭБС «Библиотех», по паролю
2. Королева С.В. История стилей России. Тула. : учеб.- метод. пособие. – Тула: ТулГУ, 2021 – 62 с., ил. - ЭБС «Библиотех»
3. Ильина, Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство : учебник для вузов / Т.В.Ильина .— 4-е изд., стер. — М. : Высш.шк., 2007 .— 368с. : ил. — Библиогр.в конце кн. — ISBN 978-5-06-003416-5 . – *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+8072+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>.
4. Голомшток, И.Н. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке / И.Н.Голомшток .— М. : Прогресс-Традиция, 2004 .— 295с. : ил. — ISBN 5-89826-120-6.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+8072+default+40+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
5. Соколова, М.В. Мировая культура и искусство : учеб.пособие для вузов / М.В.Соколова .— 2-е изд., испр.и доп. — М. : Академия, 2006 .— 368с. — (Высш.проф.образование) .— Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-7695-2663-7 .- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5396+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
6. Бенуа, А.Н. Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6 .- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5396+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
7. История искусства:художники,памятники,стили / пер.с исп.Т.В.Сафроновой,Г.Ю.Соколовой .— М. : АСТ:Астрель, 2006 .— 393с. : ил. — ISBN 5-17-022276-9 .- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5588+default+87+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
8. Михаловский, И. Б. Архитектурные формы Античности / И. Б. Михаловский. — Москва : Издательство Юрайт, 2020. — 263 с. — (Антология мысли). — ISBN 978-5-534-08199-2. — Текст : электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. с. 9 — URL: <https://urait.ru/bcode/453699/p.9> (дата обращения: 10.06.2021).

Дополнительная литература

1. Величайшие гении мирового искусства:архитектура,живопись,скульптура .— М. : Полигон, 2007 .— 239с. : ил. — ISBN 5-17-037507-7(ООО"Изд-во АСТ") /в пер./ : 283.00 .— ISBN 5-89173-332-3(ООО"Изд-во Полигон") .— ISBN 978-985-16-0628-9.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
2. Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : учеб. пособие / М. Е. Кравцова .— СПб. [и др.] : Лань, 2004 .— 960 с. : ил. — (Мир культуры,

- истории и философии) .— Библиогр. в конце кн. — ISBN 5-8114-0564-2 (Лань) .— ISBN 5-901178-11-4.-
Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
3. **Бенуа, А.Н.** Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 4. **Арсланов, В.Г.** История западного искусствознания XX века : учеб.пособие для вузов / В.Г.Арсланов .— М. : Академический Проект, 2003 .— 768с. : ил. — (Gaudeamus) .— ISBN 5-8291-0209-9.- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 5. **Константинова, С.С.** История декоративно-прикладного искусства : конспект лекций / С.С.Константинова .— Ростов-н/Д : Феникс, 2004 .— 192с.— ISBN 5-222-05223-0. - Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 6. **Дормидонтова, В.В.** История садово-парковых стилей : учеб.пособие / В.В.Дормидонтова .— М. : Архитектура-С, 2004 .— 208с. : ил. — Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-9647-0016-0. — Режим доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgibin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 7. **Королева, С. В.** История стиля модерн, особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства / С. В. Королева, А. А. Кошелева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2013 .— Вып. 1 / ред.кол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 67-71 .— ISSN 2071-6141 . — Режим доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgibin/zgate.exe?present+7836+rs1+8+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 8. **Королева, С.В.** Формирование профессионального мышления дизайнеров / С.В.Королева // Вестник Тульского государственного университета.Сер.:Дизайн.Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула,2007 .— Вып.1 .— С.45-46. — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+5+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 9. **Королева, С. В.** Основы композиции в проектировании интерьеров : учеб.-метод. пособие / С. В. Королева, М. В. Гуреева, А. В. Фатеечев ; ТулГУ .— Тула : Изд-во ТулГУ, 2010 .— 113 с. : ил. — Библиогр.: с. 111-112 .— ISBN 978-5-7679-1855-3. — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 10. **Королева, С.В.** Композиционный разбор / С.В.Королева,А.В.Фатеечева // Вестник Тульского государственного университета.Сер.:Дизайн.Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула,2007 .— Вып.1 .— С.166-170. — Режим доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgibin/zgate.exe?present+7836+rs1+7+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 11. **Королева, С. В.** Целевые установки дизайн-проектирования в высшей школе / С. В. Королева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2009 .— Вып. 1 / редкол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 172-179 .— ISSN

Периодические издания

1. Интерьер+Дизайн .— М. : ООО "Издательский дом "ОВА-Пресс"
2. Как : журнал о графическом дизайне .— М. : ДизайнДепо
3. Журнал ДИ(Диалог искусств).— М. : "Моск.муз.совр.иск-ва".

Интернет-ресурсы:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>- Государственный Эрмитаж
<https://rusmuseum.ru/> - Русский музей
<https://tmii-tula.ru/> - Тульский областной художественный музей
<http://artyx.ru/>-портал «Искусство. Всеобщая теория искусств»
<https://www.tretyakovgallery.ru/> - Третьяковская галерея
http://www.google.ru/Top/World/Russian/Искусство/История_искусства/
<https://tsutula.bibliotech.ru/Account/OpenID>
<http://library.tsu.tula.ru/ellibraries/>
<https://shm.ru/> - Государственный исторический музей

Методические указания к практическим занятиям

1. «Методические указания к практической работе по дисциплине «История искусств». — Тула, ТулГУ . (ресурс кафедры)