



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

Е.В. Малеко

**ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА:
ОСОБЕННОСТИ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ.
КУРС ЛЕКЦИЙ**

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебно-методического пособия*

Магнитогорск
2016

УДК 7.03
ББК 85.03+85.11+85.13+85.14+85.15

Рецензенты:

кандидат филологических наук,
учитель русского языка
МАОУ «Академический лицей»
О.И. Соловьева

кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка, общего языкознания
и массовой коммуникации,
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический
университет им. Г.И. Носова»
О.Е. Чернова

Малеко Е.В.

Пространственные искусства: особенности теории и практики. Курс лекций: [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Елена Валерьевна Малеко ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (1,32 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2016. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.

Пособие составлено в соответствии с типовой программой дисциплины «Пространственные искусства: особенности теории и практики». В нем раскрывается содержание теоретического раздела дисциплины (лекционный курс). В пособии представлена тематика лекционных занятий с прилагающимися к ним планами. Содержание включает в себя также вопросы для самопроверки; глоссарий, список литературы и тест для итогового контроля.

Пособие поможет студентам очной формы обучения в освоении учебного курса «Пространственные искусства: особенности теории и практики», а также послужит дополнительным источником в освоении таких курсов, как, «История культуры», «Методика и методология культурологического исследования».

Цель учебно-методического пособия состоит в том, чтобы оказать помощь студентам при подготовке к лекционным занятиям, т.е. конкретизировать предложенную для обсуждения тему, обозначить основные этапы работы и систематизировать уже имеющиеся знания.

Пособие предназначено для студентов направления подготовки бакалавриата 51.03.01 «Культурология».

УДК 7.03
ББК 85.03+85.11+85.13+85.14+85.15

© Малеко Е.В., 2016
© ФГБОУ ВО «Магнитогорский
государственный технический
университет им. Г.И. Носова», 2016

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
СОДЕРЖАНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО РАЗДЕЛА ДИСЦИПЛИНЫ (ЛЕКЦИИ).....	6
Раздел 1. Архитектура	6
Лекция № 1 Виды пространственных искусств. Архитектура.....	6
Лекция № 2 Известные теоретики архитектуры в мировой истории	11
Лекция № 3 Истоки архитектуры в строительстве древнего человека	16
Лекция № 4 Архитектура Античности как начало европейской архитектуры	21
Лекция № 5 Архитектурные стили европейского Средневековья.....	26
Лекция № 6 Стилизовое разнообразие русской архитектуры.....	40
Раздел 2. Скульптура	53
Лекция № 7 Скульптура в системе пространственных искусств.....	53
Лекция № 8 Скульптура Древней Греции	62
Лекция № 9 Скульптура эпохи Возрождения. Творчество Микеланджело	69
Лекция № 10 Русская скульптура XVIII века	77
Лекция № 11 Творчество Огюста Родена – создателя современной скульптуры.....	82
Лекция № 12 Ленинский план монументальной пропаганды.....	89
Раздел 3. Живопись.....	95
Лекция № 13 Живопись как вид искусства	95
Лекция № 14 Канон в живописи Средневековья.....	102
Лекция № 15 Живопись Проторенессанса и Раннего Возрождения в Италии.....	110
Лекция № 16 Живопись Западной Европы и России в XVII столетии	118
Лекция № 17 Русская живопись XIX века	126
Лекция № 18 Русская живопись рубежа XIX – XX веков	135
Раздел 4. Графика.....	141
Лекция № 19 Графика как вид искусства	141
ГЛОССАРИЙ	150
ТЕСТ ДЛЯ ИТОГОВОГО КОНТРОЛЯ.....	157
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	164
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	165

ВВЕДЕНИЕ

Искусство – это процесс или итог выражения внутреннего мира в художественном образе, творческое сочетание элементов таким способом, который отражает чувства или эмоции автора произведения. В масштабах всего общества искусство – это особый способ познания.

Пространственные искусства «живут» и «развиваются» в двух- или трехмерном пространстве. Произведения пространственных искусств имеют предметный характер, создаются путем обработки вещественного материала и существуют в пространстве. К пространственным искусствам относят архитектуру, скульптуру, живопись, графику, дизайн, декоративное и прикладное искусство, произведения народного искусства изобразительного и прикладного характера.

С XVIII века пространственные искусства называются прекрасными или изящными — этим подчеркивается их чувственная красота, совершенство образов. Вместе с тем пространственные искусства особенно тесно связаны с глубокой древности с материальным производством, обработкой и оформлением среды жизни человека и окружающего его предметного мира, то есть с созданием материальной культуры. Тем самым художественная вещь воспринимается как овеществленное творчество, эстетическое освоение мира.

Таким образом, целью освоения дисциплины «Пространственные искусства: особенности теории и практики» является формирование представления:

- о взаимосвязи процесса эволюции видов и форм художественного творчества со сменой историко-культурных этапов;
- о художественных особенностях основных видов изобразительного искусства - скульптуры, живописи, графики, а также о художественных особенностях архитектуры как выразительного искусства;
- об определении базовых категорий и понятий, которые вырабатывались исторически в связи с формулированием основ западноевропейского и русского искусства, и понятийно-терминологического аппарата, которым оперирует современная теория искусства.

Данная цель реализуется через решение определённых задач, заключающихся в том, чтобы:

- представить в целостном виде историю изобразительного искусства и архитектуры зарубежных стран, а также историю русского изобразительного искусства и архитектуры от момента зарождения в первобытном обществе до XX века включительно;
- познакомить студентов-культурологов с основами методологии искусствознания и профессионального искусствоведческого анализа;
- определить перечень особенно значимых в рамках данного курса шедевров мировой и русской художественной культуры.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен знать:

- основные категории, функции и принципы истории искусств применительно к осуществлению профессиональных обязанностей в сфере культуры;
- основные правила и методы проведения искусствоведческих исследований с учетом новаций современности.

уметь:

- оценивать достижения художественной культуры на основе знания исторического контекста;
- анализировать произведения изобразительного искусства и архитектуры;

- профессионально консультировать по вопросам, связанным с решением проблем в области искусства;

владеть навыками:

- грамотного использования профессиональной лексики в повседневной учебной практике;

- консультирования в области искусства, изучения и прогнозирования новаций в сфере искусства

В данном пособии представлен лекционный раздел дисциплины, причём каждое лекционное занятие содержит теоретический блок, необходимый для выполнения практических заданий и вопросы для самоконтроля. Возможность познакомиться с системой заданий позволит студентам планировать свою работу и относиться к ней сознательно. Данное пособие является хорошим подспорьем в процессе подготовки к дифференцированному зачету.

Тест для итогового контроля позволит студенту определить степень изученности данной дисциплины.

Особенная трудность состоит, как правило, в усвоении студентами понятийной базы дисциплины, с этой целью в пособии представлен глоссарий.

Общая цель предлагаемого учебного пособия состоит в том, чтобы оказать помощь студентам при подготовке к лекционным занятиям, то есть конкретизировать предложенную для обсуждения тему, обозначить основные этапы работы и систематизировать уже имеющиеся знания.

Настоящее учебное пособие имеет следующую структуру:

1. Введение;
2. Содержание теоретического раздела дисциплины (лекции);
3. Глоссарий;
4. Тест для итогового контроля;
5. Список литературы;
6. Приложения.

СОДЕРЖАНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО РАЗДЕЛА ДИСЦИПЛИНЫ (ЛЕКЦИИ)

РАЗДЕЛ 1. АРХИТЕКТУРА

Лекция № 1 Виды пространственных искусств. Архитектура

План

1. Пространственные искусства (общая характеристика)

2. Архитектура в системе пространственных искусств

А) Специфика архитектуры как вида искусства

Б) Особенности архитектурного образа

1. Пространственные искусства (общая характеристика)

Понятие «виды искусства» во многом связано со старославянским словом «искусы», что означает «творить».

Искусство – это процесс или итог выражения внутреннего мира в художественном образе, творческое сочетание элементов таким способом, который отражает чувства или эмоции автора произведения. В масштабах всего общества искусство – это особый способ познания.

Пространственные искусства «живут» и «развиваются» в двух- или трехмерном пространстве.

Произведения пространственных искусств имеют предметный характер, создаются путем обработки вещественного материала и существуют в пространстве. К пространственным искусствам относят архитектуру, скульптуру, живопись, графику, дизайн, декоративное и прикладное искусство, произведения народного искусства изобразительного и прикладного характера.

К пластическим искусствам относятся различные виды изобразительного искусства. С XVIII века пространственные искусства называются прекрасными или изящными — этим подчеркивается их чувственная красота, совершенство образов. Вместе с тем пространственные искусства особенно тесно связаны с глубокой древности с материальным производством, обработкой и оформлением среды жизни человека и окружающего его предметного мира, то есть с созданием материальной культуры. Тем самым художественная вещь воспринимается как овеществленное творчество, эстетическое освоение мира.

Пространственные искусства связаны с идейными и общественными движениями своего времени. Как род художественной деятельности пространственные искусства занимают на всех ступенях истории развития человечества важное место в духовном освоении действительности. Пространственным искусствам, особенно живописи, доступен самый широкий круг тем. Пространственные искусства тяготеют к синтезу искусств, то есть к слиянию и взаимодействию друг с другом: архитектуры с монументальным искусством, скульптурой, живописью и декоративно-прикладным искусством; живописи со скульптурой (в рельефах); живописи с декоративно-прикладным искусством (в керамических изделиях, вазах) и т.д.

Пластические искусства включаются как один из художественных элементов в состав многих синтетических искусств (театр, экранные искусства). Существуют попытки объединения живописи с музыкой (цветомузыка), впервые осуществленные русским композитором А. Скрябиным.

В структуру образа пластических искусств (каллиграфия, плакат, карикатура) может входить материал языка (слово, буква, надпись). В искусстве книги графика объединяется с

литературой. Пространственные искусства могут даже приобретать качества временных искусств (например, мультипликационные фильмы).

Но в основном образная структура произведения пространственного искусства строится пластическими средствами (пластика, объем, форма, цвет и т.д.).

2. Архитектура в системе пространственных искусств Архитектура как вид искусства относится к изобразительному искусству и стоит в одном ряду с живописью, скульптурой и т. д. Но при этом, в отличие от живописи и скульптуры, архитектура является функциональной и необходимой.

Архитектура (греч. *αρχι* — здесь: *основа, происхождение*; и лат. *tectum* — дом, укрытие) — это наука и искусство проектирования и строительства. Архитектура — это система зданий и сооружений, являющая собой художественно организованное пространство. Это «каменная летопись», «музыка в камне».

Архитектура как вид искусства лежит на стыке собственно искусства и науки. Невозможно стать архитектором, не зная физики, химии и математики (особенно геометрии), но при этом необходимо также обладать и эстетическим чутьем, умением видеть, чувствовать, понимать и создавать красоту, умением схватывать прекрасное в окружающих предметах и явлениях.

Архитектура как вид искусства часто экспериментирует над формами зданий. Широким культурным фоном для архитектуры как вида искусства являются эстетика христианства и ислама, эстетика феодализма, рыцарства, буржуазии, крестьянства, советская пролетарская эстетика и так далее до бесконечности.

Архитектура соединяет в себе результат строительной деятельности человека художественного творчества.

Архитектура — это строительное искусство, вид творчества, формирующего среду жизнедеятельности человека по законам красоты.

Архитектура — это искусственный утилитарно-художественный мир (среда), противостоящий стихийной среде; это освоенное (утилизированное) пространство для удовлетворения материальных и духовных потребностей человека.

История развития человеческого общества на всех этапах мировой цивилизации отражалась в памятниках архитектуры. По выражению Н.В. Гоголя «... архитектура — это летопись мира: она говорит тогда, когда молчат песни и предания».

Архитектуру называют каменной летописью истории. Архитектура — это часть материальной культуры человечества, которая несет уникальную информацию о жизни людей в прошедшие исторические эпохи.

Архитектуру сравнивают с застывшей музыкой. Архитектура — это гармония форм, которая отражает духовную жизнь ушедших поколений; гармония, которая составляет эстетическую ценность и оказывает эмоциональное воздействие. В архитектурных произведениях изображается не абстрактная красота линий и форм, а пространственные образы и состояния, отражающие мироощущение и материальную культуру человека.

Архитектура — это прикладное искусство. С одной стороны, это технология и организация строительного производства, а с другой — искусство, говорящее на языке пространственных форм. Это — точный инженерный расчет, научные знания и творческое озарение.

Связь архитектуры с природным окружением, с различными видами искусства (монументальной живописью, скульптурой, прикладным и декоративным искусством) является важной чертой архитектурных произведений.

Главная и извечная задача архитектуры — поиск оптимальной взаимосвязи функции и формы. То, что мы привыкли считать и называть архитектурой, — это форма архитектурного произведения, граница между внешним и внутренним пространством. Организация

внутреннего пространства и определяет характер функционального использования архитектурного сооружения, а значит его человеческую полезность. Таким образом, объект архитектуры, архитектурное пространство несет не только утилитарный смысл, но и конструктивную основу, художественное содержание.

А) Специфика архитектуры как вида искусства:

1) Двуединство архитектуры как синтеза материальной и художественной сторон, т.к. она выполняет в жизни людей не только эстетическую функцию, но и практическую.

Древнеримский архитектор Витрувий назвал их: *прочность*, *польза* (функциональное назначение) и *красота* (создание художественного образа). Единство и гармония этих трёх факторов и создаёт архитектуру. Архитектура — это и искусство, и инженерия, и строительство, требующее огромного сосредоточения коллективных усилий и материальных средств.

2) Архитектура как вид искусства статична, пространственна. Хотя для ее восприятия имеет значение и временной фактор, т.к. единым взором не обозреть одновременно интерьер и экстерьер здания.

3) Архитектурные постройки обладают двумя «художественными измерениями» - внутренним (интерьер) и внешним (экстерьер, внешний фасад). Их образы связаны друг с другом определенной художественной логикой.

4) Архитектура тяготеет к ансамблевости. Ее сооружения искусно вписываются в естественный (природный) или урбанистический (городской) пейзаж.

5) Архитектура не воспроизводит действительность изобразительно, а носит выразительный характер. Она не изображает действительность, а выражает какие-либо абстрактные идеи.

6) Она тесно связана с социальной средой, ярко отражает эпоху и одновременно создает ее стиль.

Конструктивные особенности архитектуры во многом зависят от технического уровня развития общества, применяемых строительных материалов.

С древнейших времен и вплоть до середины XIX века господствующую конструктивную основу архитектуры составляла стоечно-балочная система. В Европе и Азии, в Африке и Америке она имеет свои национальные и местные особенности. Однако принцип сочетания вертикали-опоры и горизонтали-балки остается неизменным и в легких деревянных колоннах китайского и японского дома-павильона, и в массивных колоннах египетских храмов, достигших 20 м в высоту и по форме уподобленных лотосу. Декоративность, свойственная архитектуре раннего периода её развития, — это попытка скрыть, декорировать стоечно-балочную конструкцию за формами, заимствованными у природы. Зодчие на протяжении долгих веков не решались открыть строгую красоту самой конструкции. Впервые открыть конструкцию стало возможным в Древней Греции, родине античного ордера.

Ордер — это порядок расположения частей стоечно-балочной системы. Древние греки определяли строгий состав ордера: колонна (опора) и антаблемент (балка), исполненные в пропорциональном соотношении в соответствии с теорией архитектурной композиции, разработанной древнегреческими зодчими.

Ордер дает человеческую шкалу размеров, а его главный элемент — колонна — в известной степени воплощает образ человека.

Древнегреческая архитектура «изображает» собственное строение, структуру, конструкцию, в то время как догреческая архитектура подражает природе, стремясь к её изображению. В этом античный ордер находится в полном единстве с триадой Витрувия «польза — прочность — красота». Формы античного ордера являются универсальными по

отношению к материалу: они воспринимают работу стоечно - балочной конструкции в камне, дереве, бетоне.

Однако при всей эстетической гармонии античного ордера возможности применения его ограничены относительно небольшими размерами перекрываемого пролета. В поисках развития этой задачи римляне впервые соединили ордер со стеной и обратились к опыту стран Древнего Востока, Месопотамии, Персии, для которых традиционными являлись купольные конструкции перекрытий.

Бетонный купол римского Пантеона (125 г. н.э.) с диаметром основания 43 м стал первой в истории человечества большепролетной конструкцией.

Долгое, на протяжении тысячелетий, использование камня как основного строительного материала ограничивало возможности архитектурных конструкций, размеры зданий и сооружений, их формы, перекрываемые пролеты, общее композиционное решение. С началом применения в строительстве металла и железобетона связывают новую эпоху в архитектуре, эпоху неограниченных конструктивных возможностей, свободных архитектурных форм, больших внутренних объемов и новой эстетики.

Эстетическая ценность архитектурного произведения определяется художественной выразительностью его внешнего и внутреннего облика, которая зависит от композиции архитектурных форм и здания в целом (группировка масс, пропорциональное соотношение объемов и размеров, силуэт, декоративные детали, цвет, фактура и т.д.).

Композиция объекта архитектуры складывается в результате сложной творческой работы зодчего, которая отражает его индивидуальность как художника, его умение использовать предшествующий опыт и сложившиеся традиции в области архитектуры. Развитие архитектуры всегда протекало в тесной связи с эстетическими взглядами, утилитарными и художественными потребностями общества.

Художественный язык архитектуры очень специфичен. Знание этого языка позволяет правильно и полно понять и оценить сооружение, время, в которое оно было построено. Эстетическая, художественная неполноценность постройки всегда воспринимается быстрее и острее, чем ее функциональные и конструктивные недостатки и, как правило, является определяющим фактором при оценке ее архитектуры в целом.

Архитектурные сооружения являются наиболее доступными и масштабными для обозрения, становясь памятниками времени. Архитектура выражает характер эпохи: её развитие тесно связано с эстетическими идеалами, утилитарными и художественными потребностями общества, на неё взаимодействуют социальные факторы (тип общественного устройства, господствующая идеология). Во все времена у разных народов существовали свои представления о красоте и художественной гармонии архитектурного стиля. Вот почему архитектура так многолика.

Время и общество определяют развитие архитектуры. Они – ее высшие заказчики – выдвигают ее актуальные потребности в объектах архитектуры, избирают мастеров, которые наиболее точно выражают их характер самыми совершенными, для того момента истории, средствами.

Б) Особенности архитектурного образа.

1) Архитектура не изображает натуру, она *изображает идею* - идею определенного художественного образа. (Например: античная архитектура – идея меры, гармонии, этой мерой является человек; готический храм – идея стремления к Богу, к божественному миру). Архитектура стремится к воплощению не индивидуальных качеств человека, предмета, явления, а наиболее общих социальных и философских идей времени.

2) Художественный образ создается не изобразительным способом, а при помощи специфически выразительных средств. *Ритм, соотношение объемов и масс, формы, цвет,*

линий, плоскостей, связь с окружающим пейзажем — это средства выразительности архитектуры.

3) Архитектурный образ соотносится с ландшафтом и климатом. (Н-р: широкие улицы, большие окна у домов в северных странах, напротив, узкие улочки, маленькие окна в южных городах.)

Разновидности архитектуры:

1) зодчество – художественное проектирование и возведение всех возможных зданий;

2) архитектура малых форм – художественное конструирование предметов, окружающих здания, - фонарные столбы, киоски, решетки оград и т.п.;

3) архитектура крупных форм – монументальные объекты (мосты, обелиски, триумфальные арки и т.п.).

Материал архитектуры – дерево, камень (гранит, мрамор, известняк, валун и др.), кирпич, стекло, железо и бетон (с 19 в.).

Функциональная, конструктивная и эстетическая особенности архитектуры изменялись в ходе исторических процессов и воплощались в архитектурном стиле.

Понятие «стиль» достаточно сложно. Стилем принято называть совокупность основных черт и признаков архитектуры определенного времени и места, проявляющихся в особенностях её функциональной, конструктивной и художественной сторон (приемы построения планов и объемных композиций зданий, строительные материалы и конструкции, формы и отделка фасадов и интерьеров).

Произведениями архитектуры являются здания с организованным внутренним пространством, ансамбли зданий, а также сооружения, служащие для оформления открытых пространств (монументы, террасы, набережные и т.п.).

Предметом целеустремлённой организации является и пространство населенного места в целом. Создание городов, посёлков и регулирование всей системы расселения выделились в особую область, нераздельно связанную с архитектурой - градостроительство.

Важнейшим средством практического решения функций, и идейно-художественных задач архитектуры является строительная техника. Она определяет возможность и экономическую целесообразность осуществления тех или иных пространственных систем. От конструктивного решения во многом зависят и эстетические свойства произведений архитектуры. Здание должно не только быть, но и выглядеть прочным. Излишек материала вызывает впечатление чрезмерной тяжести; зримая (кажущаяся) недостаточность материала ассоциируется с неустойчивостью, ненадёжностью и вызывает отрицательные эмоции. В ходе развития строительной техники новые принципы архитектурной композиции, отвечающие свойствам новых материалов и конструкций, могут вступать в конфликт с традиционными эстетическими взглядами. Но по мере распространения и дальнейшего освоения конструкции определяемые ею формы не только перестают восприниматься как необычные, но и превращаются в массовом сознании в источник эмоционально-эстетического воздействия.

Качественные изменения строительной техники, создание новых конструкций и материалов существенно повлияли на современную архитектуру. Особое значение имеет замена ремесленных методов строительства индустриальными, связанная с общими процессами развития производства, с необходимостью повышения темпов массового строительства и потребовавшая введения стандартизации, унифицированных конструкций и деталей.

Основные средства создания художественного образа в архитектуре - формирование пространства и архитектоника. При создании объёмно-пространственной композиции (в т. ч. и внутренней организации сооружений) используются принципы симметрии или асимметрии, нюансы или контрасты при сопоставлении элементов, их различные

ритмические соотношения и т.д. Особое значение в архитектуре имеют соразмерность частей и целого друг другу (система пропорций) и соразмерность сооружения и его отдельных форм человеку (масштабность). В число художественных средств архитектуры входят также фактура и цвет, разнообразие которых достигается различными приёмами обработки поверхности здания. Целостная художественно-выразительная система форм произведений архитектуры, отвечающая функциональным и конструктивным требованиям, называется архитектурной композицией.

Устойчивая общность характерных особенностей художественной формы архитектуры и её идейно-содержательной программы образует её стиль. Важнейшие черты стиля проявляются в системе функциональной и пространственной организации сооружений, в их архитектонике, пропорциях, пластике, декоре.

Лекция № 2 Известные теоретики архитектуры в мировой истории

План

- 1. Теория архитектуры в творчестве римского зодчего Витрувия**
- 2. Леон Баттиста Альберти — теоретик искусства эпохи Возрождения**
- 3. Ле Корбюзье - пионер архитектурного модернизма и функционализма**
- 4. Теория архитектуры Вальтера Гропиуса и Фрэнка Ллойда Райта**

1. Теория архитектуры в творчестве римского зодчего Витрувия

Витрувий - римский архитектор, инженер и изобретатель, теоретик архитектуры второй половины 1 в. до н. э.

Витрувий построил водопровод в Риме, изобрёл клапаны в водопроводных трубах, спроектировал базилику в г. Фано. Возможно, что он разработал также конструкцию мостов через Рейн, возведённых по приказу Цезаря во время военного похода в Галлию.

Наиболее известен Витрувий как автор трактата *«Десять книг об архитектуре»*, основанного на изучении греческой литературы по строительному, инженерному и военному делу. В трактате, посвящённом императору Августу, рассматриваются вопросы профессионального мастерства архитектора, говорится о строительных материалах, возведении храмов и др. общественных и частных зданий, об украшении фасадов, о водопроводной технике, устройстве часов и различных механизмов. Среди последних описаны простейшие приспособления: плуг, ткацкий станок, кузнечный мех и др., а также различные подъёмные механизмы и метательные орудия.

Витрувий также является автором *эргономической системы пропорционирования*, позднее получившей распространение в изобразительном искусстве и архитектуре под названием «Витрувианский человек». В основе взглядов Витрувия лежало представление об универсальном объективном значении числовых закономерностей и пропорциональных отношений в строении Вселенной и человека, которыми надлежит руководствоваться и при сооружении зданий, и при построении машин. Дата смерти Витрувия неизвестна (что может свидетельствовать о том, что при жизни его работы не получили широкого признания).

Трактат *«Десять книг об архитектуре»* является единственной сохранившейся работой об архитектуре — по свидетельству самого Витрувия — единственной на тот момент книгой об архитектуре на латыни. Книга посвящена императору Августу как знак благодарности за оказанную им помощь. Историк науки Н.Д. Моисеев утверждал, что временем написания трактата был 13 г. до н. э.

Автор обобщил в трактате опыт греческого и римского зодчества, рассмотрел комплекс сопутствующих градостроительных, инженерно-технических вопросов, практических правил

строительного искусства и принципов художественного восприятия. В результате трактат представляет собой энциклопедию технических знаний своего времени.

За исключением нескольких свидетельств (Фронтин, *Фавентин*, Плиний Старший) труд Витрувия нашёл только очень небольшой отклик среди современников. Этому наверняка способствовала ограниченность темы, интересной тогда узкому кругу специалистов.

Трактат был известен в Средние века, существует более 80 средневековых манускриптов с текстом трактата на различных языках. Самый старый найденный датируется 996 годом и находится в Британском музее. Однако наибольшую популярность работа приобрела в эпоху Ренессанса.

Часто указывается, что с открытия этой работы началось итальянское Возрождение. Без сомнения, «Десять книг об архитектуре» Витрувия повлияли на развитие Возрождения, но не могли быть его причиной (книги были хорошо известны в Средневековье). Скорее, наоборот, в период возрастающего интереса к античности единственный сохранившийся античный автор не мог быть оставлен без внимания — даже при определённой несистематичности своего повествования.

В 1486—1492 гг. гуманист Поджо Браччолини осуществил первое печатное издание трактата в Италии.

К творчеству Витрувия обратился в середине 15 в. итальянский архитектор Л. Б. *Альберти*, что положило начало становлению архитектурной теории эпохи *Возрождения*. В 1542 г. архитектор А. *Палладио* основал в Риме Витрувианскую академию, влияние которой распространилось далеко за пределы Италии.

Витрувий первым из теоретиков архитектуры высказал гипотезу о возникновении архитектуры. Он поставил проблему золотой середины между теорией и практикой, описал основные понятия эстетики, соразмерность здания и человека, впервые в истории исследовал проблему музыкальной акустики помещений. В той или иной мере, теория Витрувия сохраняла значение до XIX века.

Витрувий описал шесть основополагающих принципов архитектуры:

1. *Ordinatio* (систематичность, порядок, ордер) — описаны общие принципы архитектуры, основы формирования объёма (*quantitas*), основы пропорций, основы соотношений размеров (*modulus*). Здесь приведена знаменитая **триада Витрувия**: три качества, которыми обязательно должна обладать архитектура: *firmitas* (прочность конструкции), *utilitas* (польза), *venustas* (красота).

2. *Dispositio* (расположение, основа) — описаны основы организации пространства, основы проекта и отображение их в трёх основных чертежах: *ichnografia* (план этажа), *ortografia* (чертёж) и *skenografia* (перспективный вид).

3. *Eurythmia* — определяет красивые пропорции, изучается композиция.

4. *Symmetria* — под этой категорией скрывается сильный антропоморфизм (архитектура антропоморфна, соизмерима с человеческим телом). Акцентируется модуль, основанный на частях человеческого тела (нос, голова).

5. *Decor* — эта категория не ограничивается только декорацией и описывает ордерную систематичность.

6. *Distributio* — категория описывает способ экономического использования объекта.

Считая, что наибольшего успеха в практических действиях можно достичь, лишь сочетая «механическую сноровку» с «теорией и научными знаниями», Витрувий уделил в своём трактате большое внимание теории машин, посвятив ей десятую книгу трактата, озаглавленную «Основы механики». Данная книга — это краткое практическое руководство по прикладной механике, содержащее описание различных механизмов для поднятия

тяжестей, практические правила и строительные рецепты. Разъясняя читателю принцип действия этих механизмов, Витрувий обращается к задаче о равновесии рычага, придерживаясь при этом кинематического направления статики. В восьмой главе книги X Витрувий излагает теорию действия рассмотренных им машин, включая основанную на законе равновесия рычага теорию равновесия простых машин.

В этой книге Витрувий приводит первое известное определение машины: *«Машина есть сочетание соединённых вместе деревянных частей, обладающее огромными силами для передвижения тяжестей»*.

Трактат Витрувия изучался архитекторами с XV вплоть до XIX века.

Имена средневековых архитекторов неизвестны, так как практически все средневековое искусство анонимно.

2. Леон Баттиста Альберти — теоретик искусства эпохи Возрождения

Леон Баттиста Альберти (1472) — итальянский учёный, гуманист, писатель, один из зачинателей новой европейской архитектуры и ведущий теоретик искусства эпохи Возрождения.

Альберти первым связно изложил математические основы учения о перспективе. Также внёс существенный вклад в развитие криптографии, предложив в книге 1466 года «Трактат о шифрах» идею многоалфавитного шифра.

Родился в Генуе, происходил из знатной флорентийской семьи, оказавшейся в изгнании в Генуе. Учился гуманитарным наукам в Падуе и праву в Болонье. В 1428 г. закончил Болонский университет, после чего получил должность секретаря у кардинала Альбергати, а в 1432 г. — место в папской канцелярии, где прослужил более тридцати лет. В 1462 г. Альберти оставил службу в курии и до своей кончины жил в Риме.

Альберти-архитектор оказал большое воздействие на формирование стиля Высокого Возрождения. Вслед за Филиппо Брунеллески развивал античные мотивы в архитектуре. По его проектам был построен палаццо Ручеллаи во Флоренции (1446—1451), перестроены церковь Сантиссима-Аннунциата, фасад церкви Санта-Мария-Новелла (1456—1470), церковью Сан-Франческо в Римини, Сан-Себастьяно и Сант-Андреа в Мантуе — здания, определившие основное направление в архитектуре кватроченто.

Альберти занимался и живописью, пробовал свои силы в скульптуре. Как первый теоретик итальянского искусства Возрождения известен сочинением *«Десять книг о зодчестве»* (*De re aedificatoria*) (1452), и небольшим латинским трактатом *«О статуе»* (1464).

3. Ле Корбюзье (1887-19650) - пионер архитектурного модернизма и функционализма

— французский архитектор швейцарского происхождения, пионер архитектурного модернизма и функционализма, представитель архитектуры интернационального стиля, художник и дизайнер.

Один из самых знаменитых и значимых архитекторов и дизайнеров XX века, самый авторитетный из мастеров современного зодчества, «великий урбанист», называвший дом «машиной для жилья», «великий диктатор от архитектуры», французский архитектор и теоретик искусства Ле Корбюзье был очень разносторонней творческой личностью. Он успевал делать и настенные росписи, эскизы скульптурных композиций и даже ковров. Его постройки можно обнаружить в разных странах — в Швейцарии, Франции, США, Аргентине, Японии, России. Он верил в то, что архитектура способна творить чудеса.

Настоящее имя Ле Корбюзье — Шарль Эдуард Жаннере. Он родился 6 октября 1887 года в швейцарском городе Ла-Шо-де-Фон в семье часовщика-гравёра.

Сначала будущий архитектор хотел продолжать семейную традицию, но зодчество настолько увлекло его, что он оставил освоенное им ремесло и занялся добычей необходимых ему знаний. Ле Корбюзье, пожалуй, единственный из известных архитекторов XX века, который не имел специального профессионального образования. Зато он много путешествовал, посещал музеи, подолгу засиживался в библиотеках.

Архитектуру он изучал глубоко и системно. Главным же для него всегда оставалось общение с ведущими архитекторами-практиками. В 1925 году взял себе псевдоним Ле Корбюзье – такую фамилию носил один из предков матери великого архитектора.

Здания по его проектам построены в разных странах — в Швейцарии, Франции, Германии, США, Аргентине, Японии, России, Индии, Бразилии.

Характерные признаки архитектуры Ле Корбюзье — объёмы-блоки, поднятые над землёй; свободно стоящие колонны под ними; плоские используемые крыши-террасы («сады на крыше»); «прозрачные», просматриваемые насквозь фасады («свободный фасад»); шероховатые неотделанные поверхности бетона; свободные пространства этажей («свободный план»). Бывшие некогда принадлежностью его личной архитектурной программы, сейчас все эти приёмы стали привычными чертами современного строительства.

Необыкновенную популярность творчества Ле Корбюзье в мире можно объяснить *универсальностью его подхода, социальной наполненностью его предложений*. Нельзя не отметить его заслуги и в том, что *он открыл глаза архитекторам на свободные формы*. В большой степени именно под впечатлением его проектов и построек произошёл сдвиг в сознании архитекторов, в результате чего *свободные формы в архитектуре стали применять гораздо шире и с гораздо большей непринуждённостью, чем раньше*.

Черты его личности неоднозначны: это и человек открытого сознания, и мистик, это и общественный лидер, организатор Международных Конгрессов современных архитекторов CIAM — и рак-отшельник, прячущийся ото всех в своём крошечном домике-мастерской на мысе Кап-Мартен, это апологет рационального подхода, и одновременно архитектор, создававший сооружения, которые современникам казались верхом эксцентричности и иррациональности.

Среди его покровителей были писатель Андре Мальро и политик Джавахарлал Неру.

Ле Корбюзье был избран почётным доктором (*honoris causa*) университетов Цюриха, Кембриджа, Нью-Йорка, Женевы. Почётный член многих Академий искусств.

Награжден французским Орденом Почётного легиона: орден Рыцаря; орден Командора; орден Офицера высшего ранга, французский орден «За Заслуги». Золотые медали Королевского института Британских архитекторов, Американского института архитекторов, города Флоренция.

Характерные особенности имиджа Ле Корбюзье – строгий темный костюм, галстук-бабочка, а также круглые роговые очки, ставшие его своеобразным фирменным знаком.

Архитектор умер 27 августа 1965 года. Портрет Ле Корбюзье размещен на современной банкноте номиналом 10 швейцарских франков.

В Москве скоро появится памятник Ле Корбюзье, который в 30-е годы работал в столице по приглашению советского правительства. Предлагается установить скульптурный портрет или памятный знак архитектору на улице Мясницкой (бывшей Кирова), вблизи дома, построенного по его проекту.

Основные работы архитектора:

- 1930 — Многоквартирный дом Кларте в Женеве, Швейцария
- 1931—1933 — Дом в Порт-Молитор (с апартаментами Ле Корбюзье) Париж, Франция
- 1935—1936 — Министерство здравоохранения и образования (Дворец Гуштаву Капанемы), руководство проектом, Бразилия
- 1946—1951 — Мануфактура Дюваль в Сен-Дье, Франция

- 1947—1952 — Марсельская жилая единица, Марсель, Франция
- 1949 — Дом Куручета в Ла-Плате, провинция Буэнос-Айрес, Аргентина
- 1950—1955 — Нотр-Дам-дю-О, Роншан, Франция
- Чандигарх — новая столица штата Пенджаб, Индия (1951—1957):*
- 1951 — Музей и галерея искусств
- 1951—1958 — Здание Секретариата
- 1951—1955 — Дворец Юстиции
- 1951—1962 — Здание Ассамблеи

4. Теория архитектуры Вальтера Гропиуса и Фрэнка Ллойда Райта

Вальтер Гропиус

Архитектор Вальтер Гропиус (1883—1969). Стилем его архитектуры был функционализм (он являлся его основоположником), а также рационализм. Гропиус явился основателем «Баухауса», был преподавателем и заведующим кафедры архитектуры Гарвардского университета. Он автор многочисленных книг: «Баухауз» 1919-1928 (1938); «Тотальная архитектура» (1955); «Аполлон в мире демократии» (1967).

Основные архитектурные объекты и проекты:

- Здание обувной фабрики «Фагус» - в Альфельд-на-Лайне, (совместно с Адольфом Майером);
- Жилой дом профессора доктора Феликса Ауэрбаха, Йена;
- Здание «Баухауса» в Дессау;
- Поселок Даммершток близ Карлсруэ;
- Собственный дом Вальтера Гропиуса в Линкольне, Массачусетс;
- Образовательный центр Гарвардского университета в Кембридже;
- Жилой дом в районе Ганза, Берлин;
- проект в рамках строительной выставки «Интербау»;
- Здание американского посольства в Афинах;
- Багдадский университет;
- жилой городок Буков-Рудов под Берлином;
- небоскреб авиакомпании «American Airlines» в Нью-Йорке (1958-1963)

Фрэнк Ллойд Райт (1869—1959)

— американский архитектор и теоретик архитектуры. Райт выдвинул принцип органичной архитектуры — то есть целостной, являющейся неотделимой частью среды, окружающей человека. *Им была сформулирована идея непрерывности архитектурного пространства, противопоставляемая артикуляции, подчеркнутому выделению частей в классической архитектуре.* Основанный на этой идее прием так называемого свободного плана вошел в число средств, используемых всеми течениями современного зодчества. Однако влияние Райта выходит далеко за пределы основанного им течения, так называемой органичной архитектуры. Биография и архитектурные проекты Фрэнка Ллойда Райта.

Всего Райт построил 363 дома. К 2005 году из них сохранились примерно 300.

Основные работы:

- Церковь, Спринг-Грин, Висконсин, 1886
- Собственный дом Фрэнка Ллойда Райта, Оак-Парк, Иллинойс, 1889—1909
- Дом Джеймса Чарнли, Чикаго, Иллинойс, 1891—1892

- «Дом у водопада» Эдгара Дж. Кауфманна, Милл-Ран, Пенсильвания, 1935—1938
- Место для прогулок, Флоридский Саузен-колледж, Лейкленд, Флорида, 1946—1958

Лекция № 3 Истоки архитектуры в строительстве древнего человека

План

1. Строительство как наиболее древний вид человеческой деятельности. Первобытное жилище
2. Начало архитектуры как искусства
3. Технологии строительства и строительные материалы древних зодчих

1. Строительство как наиболее древний вид человеческой деятельности. Первобытное жилище

Строительство относится к наиболее древним видам человеческой деятельности, а это значит, что уже много тысячелетий тому назад закладывались основы всего дальнейшего развития архитектуры.

Доисторический период на основе применения различного материала и техники изготовления орудий принято делить на следующие основные этапы:

- каменный (древнекаменный век — палеолит и новокаменный — неолит),
- бронзовый и
- железный века.

Вместе с тем очень трудно четко определить их границы, так как развитие человеческого общества всегда было неравномерным.

Первобытное жилище

Сохранившиеся остатки поселений человека указывают на существование различных укладов жизни людей в разных районах земного шара и на разных этапах истории человечества.

Долгое время первобытные люди вели кочевой образ жизни, перебираясь с места на место. Поэтому строить дома не имело смысла. Своим домом они считали территорию, которую занимала община.

Принято считать, что первобытные люди предпочитали селиться в пещерах. Это не совсем так. Сырые, темные пещеры для жизни малопригодны, и забираться туда людей заставляли какие-то экстренные обстоятельства, например сильный холод или нападение диких животных. Кроме того, пещеры использовались для совершения культовых обрядов.

Пещеры — надежные укрытия, но они встречаются только в гористой местности. Так что люди вынуждены были строить какие-то «дома». Разумеется, до наших дней они не могли сохраниться. Представление о жилище древних людей можно получить, познакомившись со строениями некоторых ныне живущих племен, уровень развития которых близок к первобытному.

Когда на Земле был теплый климат, люди строили не дома, а ветровые заслоны из подручного материала: веток, кусков коры, травы. Такие сооружения укрывали их от непогоды. От диких зверей люди прятались в дуплах деревьев или в густых зарослях.

Человек развивался, совершенствовались его орудия труда. Кочевой образ жизни сменялся оседлым. В этот период и появились первые хижины и шалаши, сплетенные из тонких ветвей. Племена, которым по-прежнему приходилось перебираться с места на место, научились мастерить переносные жилища, напоминающие палатки. Из массивных костей животных сооружали каркас, на который в холодную погоду вешали шкуры животных, а в теплую — кору деревьев. Такой «дом» без особых проблем можно было перенести на новое место. В более суровом климате, когда поблизости не было пещер, люди рыли землянки. Некоторые ученые предполагают, что первый дом человек построил не для себя, а для надежного хранения урожая. Ведь именно от его сохранности зависело благосостояние племени. К этому времени первобытные люди уже научились пользоваться каменным топором. Самыми главными задачами при строительстве сооружения были прочность и надежность, ведь никаких законов архитектуры люди тогда еще не знали, в их распоряжении был скудный строительный материал, они только учились строить.

Обнаружены жилища раннего периода верхнего палеолита представляют собой грубоовальные в плане жилища с одним очагом. Чаще всего это землянки, большое количество которых было обнаружено в разных регионах СНГ (левобережная Украина, днепровский бассейн, районы Брянска, Воронежа, Иркутска и др).

Также в эпоху позднего палеолита существовали более удлиненные и значительнее по размеру жилища, из будто пристроенных друг к другу овальных землянок, с несколькими очагами. В конце позднего палеолита возникли временные охотничьи лагеря, сезонные стойбища. Кроме землянок, полуземлянок и наземных жилищ с каркасом из костей крупных животных, строились временные жилища, шалаши.

В неолите, так называемом периоде «каменного топора», уже строили полуземлянки, жилища из дерева, тростника, прутьев и глины. Наиболее развитый тип построек неолитического периода — *свайные постройки* - здания, опирающиеся на деревянные сваи, которые возводились обычно над реками и озерами в заболоченной местности. Распространение такого типа поселений объясняется оборонительными соображениями, а также удобством промысла в водоемах рыбы. Свайные постройки возводились на разных территориях, в Центральной Европе, на территории СНГ, также так называемые *общинные дома* (такой тип жилища — «пуэбло» до недавнего времени существовал у американских индейцев). Подобного типа замкнутые, недоступные извне жилища сооружались в других частях света, где пользовались каменным шлифованным топором. Основным строительным материалом было дерево. Примечательно, что в больших жилищах центрического плана устраивалось несколько бытовых очагов и один большой в центре - ритуального назначения. В дальнейшем строились отдельно стоящие культовые сооружения - *алтари*, и помещения - *храмы*.

В северной Италии обнаружены поселения (приблизительно 1800 г. до н. э.) своеобразного характера: на столбах устраивались расположенные по кругу площадки, на которых размещались хижины. Вокруг поселка возводилась деревянная изгородь и выкапывался ров, наполняемый водой.

В Анатолии обнаружены древние укрепленные поселения, относящиеся к седьмому-шестому тысячелетию до н. э. (Ч'атал Хюйзек, Мерсин, Хасилар). Только начиная с половины третьего тысячелетия до н. э. неолитическая культура из эгейской области распространяется на северную и западную Европу по естественным путям — Дунаю с его бассейном и Средиземному морю.

2. Начало архитектуры как искусства

Начало архитектуры как искусства проявилось, когда в строительстве начали действовать не только законы необходимости, но и законы красоты. В эпоху бронзы, в середине второго тысячелетия до н. э. практически повсеместно в Европе (на территории современной Испании, Франции, северной Европы, Ирландии, Шотландии, Греции, Бельгии), так и в Китае, Корее, Индии, вдоль побережья Средиземного моря, в Тунисе, Египте и многих других странах, возводили монументальные каменные сооружения из огромных каменных глыб - менгиры, дольмены, кромлехи, циклопические крепости и городища — так называемая **мегалитическая архитектура** (греч. *medas* — большой + *lithos* — камень). Назначение этих сооружений было связано главным образом с религиозными обрядами и памятными событиями.

Менгиры — это вертикально поставленные, обычно необработанные камни значительной высоты, ритуальные памятники или монументы, ими обозначали места общественных церемоний. Менгиры ставили в одиночку или группами, в некоторых случаях длинными рядами («аллея» менгиров в Бретани). Иногда вершины менгиров завершаются изображением головы. Менгиры порою достигали 20 м высоты и 300 т веса. Иногда менгиры встречаются в сочетании с дольменами.

Дольмен обычно состоит из двух или четырех больших стоящих рядом вертикальных камней, поддерживающих горизонтальную грубо обработанную каменную плиту (Дания, Бретань). Дольмены первоначально были небольших размеров — около 2 м в длину и около 1,5 м в высоту, но в последующем им придавали большие размеры и иногда устраивали к ним подход в виде каменной галереи. Они часто расположены так, что образуют длинные, похожие на коридоры пространства. Дольмены служили чаще всего саркофагами, погребальными камерами членов рода и одновременно надгробными памятниками.

Кромлех, самый сложный тип мегалитических сооружений, сооружали из вертикально установленных каменных столбов или плит, расположенных по кругу, их соединяли между собой положенными сверху также каменными блоками.

Выдающимся сооружением подобного рода является **Стоунхендж** около Солсбери в южной Англии, созданный, по-видимому, в середине второго тысячелетия до н. э., вероятно, является примитивным храмом или театром. Этот кромлех состоит из массивных четырех- и восьмиметровых камней, поставленных вертикально и образующих центрическую композицию диаметром 30 м. Внутри — два кольца из небольших камней, их окружают каменные столбы Стоунхенджа, образующие несколько концентрических кругов: один — из небольших менгиров, другой, центральный, — из огромных глыб, попарно перекрытых каменными блоками. Центр архитектурной композиции — прямоугольная плита. Каменные блоки тщательно обработаны каменными орудиями, что свидетельствует о мастерстве и значительном уровне развития людей того времени, наличии у них чувства пространственной композиции. Назначение Стоунхенджа окончательно не выяснено. Возможно, средняя часть являлась святилищем, а центральная каменная плита была алтарем. Вокруг памятника были обнаружены массовые погребения. Есть предположение об использовании этого кромлеха в астрономических целях, в композиции соблюдены и определенные законы, связанные с астрономией, что, впрочем, часто встречалось в архитектуре древних веков (Египет, Центральная Америка). Два концентрических каменных круга вокруг святилища являются дорогами, путями, обтекающими святилище. Предполагают, что они были предназначены для проведения конных состязаний.

Особого внимания заслуживают *срубные постройки* (получили распространение во второй половине II тысяч. до н.э. - начале I тысяч.), в частности — **курганы**, — распространенный вид сооружений мемориального характера. Их прообразом были жилые срубные дома. При возведении кургана сначала в яме сооружался мощный деревянный сруб

с деревянным полом, внутри которого устраивалась погребальная камера - бревенчатый ящик. Иногда пространство между двумя камерами заполняли камнями. Камеры перекрывались накатами бревен, которые покрывали берестой, корой. Затем засыпали землей, образуя курганный холм, зачастую значительной высоты. На вершину холма набрасывали камень.

Срубные жилища стали первым шагом на пути создания наземной рубленой деревянной постройки, были распространены у прибалтийских, финских и тюркских племен, как и в лесистых областях Средней и Северной Европы. Если каменные и глинобитные дома обычно строились круглые в плане, то из длинных бревен, горизонтально уложенных, получались многогранные постройки, со временем преобразовавшиеся в однокомнатные прямоугольные дома. В середине располагался очаг, дым выходил в отверстие в крыше над ним. Перед входом зачастую устраивалась "передняя". В Северной Европе при раскопках находили только основания таких домов. Такой тип постройки впоследствии назвали "мегарон", они легли в основу греческой архитектуры, в т.ч. греческого храма.

Наряду с мемориальными и ритуальными постройками на поздних этапах развития первобытного общества появился новый тип архитектурных сооружений — каменные и деревянные **крепости**. Характерны так называемые циклопические крепости, стены которых выложены из огромных глыб камня. В районах, бедных камнем, но изобилующих лесами, распространились поселения — «городища», укрепленные бревенчатыми оградами, земляными валами и рвами. Первоначально крепости имели одну оборонительную стену, позже внутри крепости могла возводиться вторая стена вокруг цитадели — местопребывания вождя и родовой знати. В эпоху железа (первое тысячелетие до н. э.) в скифском государстве город Неаполь Скифский был обнесен мощной крепостной стеной из рваного камня на глиняном растворе.

Первобытная архитектура явилась основой архитектуры раннеклассовых государств Древнего Востока.

Яркий пример архитектуры древнейших классовых обществ, возникших в Азии, Африке и других странах Древнего Востока, географические рамки которого очень обширны, — архитектура Древнего Египта, которая создала грандиозные монументальные сооружения во славу фараонов.

3. Технологии строительства и строительные материалы древних зодчих

У кочевых арабов самым распространенным материалом для строительства жилища была шерсть коз и верблюдов. Из жердей мастерили остов, который обтягивали пологом из плотного войлока, сделанного из верблюжьей или козьей шерсти. Таким образом арабы возводили свои передвижные шатры.

Племена, в распоряжении которых имелись ветви, строили из них свои шатры, так называемые кущи. Пальмовые ветви, переплетенные с другими ветвями или тонкими жердями, втыкали в землю — возведение такой постройки не требовало особых усилий, к тому же ее легко можно было переносить.

В шатрах жили и кочевники-бедуины. Иногда их становища насчитывали до 800 шатров. Их ставили в несколько рядов, чаще всего вдоль реки. Постепенно с развитием орудий труда кочевники стали задерживаться на одном месте на более длительный срок. Их селения превращались в города. Для своих построек бедуины начали использовать камень, который добывали в горах, расположенных неподалеку. Камни обтесывали и плашмя укладывали один на другой, после чего заливали скрепляющим раствором.

Бразильские индейцы-кароадосы собирали материал для строительства своих жилищ в окрестных лесах: гибкие ветви кустов и деревьев, листья, кору, стволы поваленных деревьев. Их хижины имели около 20 метров в длину и 3,5 метра в ширину и в высоту. Стены хижин

напоминали плотный плетень, который крепился к стволам деревьев. Крышу индейцы мастерили из листьев и соломы.

Оседлые кафры строили жилища были более прочные и надежные. Они были круглыми, диаметром примерно 6 метров. Кафры вбивали в землю деревянные столбы, делали между ними стены из сплетенных ветвей, обмазанных глиной. Высота стен достигала 2,5 метра. Помещение разделяли еще одной более высокой стеной, посередине которой находился столб, служивший опорой для соломенной конусообразной крыши. Окнами и дверями в таких постройках служили несколько отверстий в стенах, которые пропускали в жилище свет, а через отверстие в крыше выходил дым из очага.

Африканское племя ашанти строило свои дома из глиняных кирпичей. Конечно, обжигать кирпичи тогда еще не умели, а просто высушивали их на солнце. Из такого материала получались удобные и просторные дома четырехугольной формы с плоской крышей.

Многие народы Центральной и Средней Азии жили в юртах. Для кочевых племен это очень удобный дом, который можно легко разбирать и перевозить. Главное место в юрте занимал очаг. Присмотревшись внимательнее, понимаешь, что круглая форма жилища — самая удобная и рациональная, позволяющая всем расположиться около очага и максимально использовать оставшееся пространство жилища. Строить высокие жилища люди еще не научились, поэтому были вынуждены увеличивать высоту за счет глубины. Люди рыли глубокую яму, над которой и устанавливали Юрту. Благодаря этому в юрте можно было ходить выпрямившись.

Из деревянных решеток, расставленных по кругу и связанных волосяными шнурами, мастера изготавливали каркас юрты. Кстати, каркас был основой и таких жилищ, как чум, шатер, яранга, кибитка, фанза. Эти жилища так и называются каркасными.

В центре юрты на четырех столбах закрепляли обруч, который с помощью жердей соединяли с каркасом. В конусообразной крыше оставляли отверстие, через которое в юрту попадал свет и выходил дым. Снаружи каркас для устойчивости обвязывали веревками, а затем покрывали войлоком. Этот материал очень удобен в использовании: в холодную погоду он надежно защищает от мороза, а при переезде его можно свернуть и уложить в тюк. К тому же у кочевников-скотоводов войлок всегда был под рукой — его делают из овечьей шерсти. Войлоком также покрывали полы в юрте.

Со временем пастбищ становилось все меньше, и кочевники стали менять местожительство всего два раза в году: зимой и летом. Соответственно и жилища у них были теплые — зимние и легкие — летние. Разбирать юрты теперь не было необходимости, потому что через некоторое время кочевники возвращались на то же место. Значит, и строить юрты можно было более прочные и основательные. 12 или 14 бревен укладывали в многогранный сруб диаметром около 10 метров. Сверху сруб покрывали колотыми дощечками. В центре по-прежнему располагался очаг.

У монголов юрта выполняла еще и роль часов. Круг, на котором она располагалась, делили на 12 равных частей — как циферблат. Каждая часть была посвящена одному из животных восточного гороскопа: тигру, змее, мыши, коню, собаке, зайцу, быку, петуху, барану, свинье, обезьяне или дракону. Стрелкой в таких часах служил солнечный луч, проникавший сквозь отверстие в потолке. Перемещаясь по «циферблату», он показывал время: час быка, дракона и т.д.

Жилище эвенков — чум — поражает своей простотой. Его основу составляют три жерди, соединенные сверху. На них опираются еще 30-50 более тонких шестов. Покрывают чум лосиными шкурами. Правда, позволить себе такую роскошь могли не все. Те, кто победнее, обходились корой лиственницы. В теплое время года чум покрывали вываренной берестой.

Для этого женщины осторожно срезали с березы кору. Длина полос достигала 5-8 метров. Бересту очищали, скатывали в трубку, обкладывали мхом и долго выпаривали в котле. Готовые полосы сушили и сшивали по три вместе.

Самый большой и просторный чум принадлежал шаману, у которого собирались все жители стойбища.

Как видим, каждый народ строил жилища из имевшегося под рукой материала. А как поступали жители Крайнего Севера, где вокруг только снег и сложно найти прутик или камень? Они и строят свои дома — иглу — из снега. Ведь снег не только холодит, но и согревает. Дело в том, что снег обладает плохой теплопроводностью. Он сохраняет в жилище тепло и не дает морозу проникнуть внутрь. Со временем снежные постройки не разрушаются, а наоборот становятся прочнее. Помогает ветер, который наносит на иглу новые слои снега. Изнутри под воздействием дыхания людей образуется наледь, которая и служит каркасом для жилища.

Обогреваются иглу свечой или жировым светильником. Тем не менее, люди не мерзнут и даже раздеваются в своем «доме» донага.

Лекция № 4 Архитектура Античности как начало европейской архитектуры

План

1. Архитектурные особенности древнегреческого храмового строительства.

2. Открытия древних римлян в области зодчества.

1. Архитектурные особенности древнегреческого храмового строительства.

Искусство Древней Греции, несомненно, оказало огромное влияние на последующие поколения. Для позднейших эпох развития культуры источником и образцом стали величественная красота, спокойствие, гармония.

История архитектуры и культуры древней Греции разделяется на три периода.

1. Древний период – архаика. Отрадив нашествие персов, освободив свои земли, греки получили возможность свободно творить (600-480 гг. до нашей эры).

2. Период расцвета – классика. Александр Македонский покорил огромные территории с разными культурами, эклектика этих культур была причиной упадка греческого классического искусства. Период расцвета наступил после его смерти (480-323 годы до нашей эры).

3. Поздний период – эллинизм. Этот период закончился в тридцатом году до нашей эры при завоевании Древнего Египта римлянами. Ранее Древний Египет находился под греческим влиянием.

Греция – страна с великим архитектурным прошлым, в которой уделялось много внимания возведению храмов. Греки в строительстве древнейших храмов еще в эпоху архаики заменили дерево белым мрамором и желтоватым известняком. Такой материал не только выглядел благородно, но и отличался своей многовековой прочностью.

Образ храма напоминал древнее жилище греков, которое по своей форме имело сходство с прямоугольным строением. Далее строительство продолжило всем известную логическую схему – от простого к сложному. Совсем скоро планировка каждого храма стала индивидуальной. Но некоторые особенности все же остались неизменными. Например, осталось неизменным ступенчатое основание храмов. Храм представлял собой помещения

без окон, которые окружали в несколько рядов колонны, а внутри здания стояла статуя божества. Колонны поддерживали двускатную крышу и балки перекрытия.

Такой храм получил название «периптер» – прямоугольный в плане храм со всех сторон окруженный колоннадой

Народу не позволялось входить в храм, здесь имели право присутствовать только жрецы, поэтому все остальные любовались его красотой снаружи. Эта особенность и вызвала необходимость придания храму внешней гармонии и красоты.

Греческие храмы различны по своим композициям, стилистические элементы в каждом используются особым образом.

1. Дистиль - «храм в антах». Самый ранний тип храма. Состоит из святилища, передний фасад - лоджия, ограниченная по краям боковыми стенами (антами). Две колонны устанавливались по переднему фронту между антами.

2. Простиль. Имеет сходство с антовым, только на фасаде устанавливаются не две, а четыре колонны.

3. Амфипростиль или двойной простиль. На обоих фасадах здания располагаются портики с четырьмя колоннами.

4. Периптер. Встречается наиболее часто. Колонны окружают храм по всему периметру. На обоих фасадах располагаются шесть колонн, боковые определяются по формуле « $2p + 1$ ». Р – число колонн на переднем фасаде.

5. Диптер. Тип храма, на боковых фасадах которого размещались два ряда колонн.

6. Псевдодиптер. То же что и Диптер, только без внутреннего ряда колонн.

7. Круглый периптер или Толос. Святилище такого храма имеет цилиндрическую форму. Храм окружается колоннами по всему периметру.

В греческой архитектуре различались типы колонн и фриз, получившие названия ордеров.

«Ордер» в переводе с латинского языка означает «порядок, строй». Это название появилось в языке древних римлян, воспринявших основы древнегреческого строительства.

Самый ранний – *дорический ордер* – связан с культурой дорийцев, живших в материковой Греции. В дорическом ордере мощные и короткие, сужающиеся кверху, колонны с каннелюрами заканчиваются капителью с квадратной абаккой и не имеют базы.

Ионический ордер развился в островной и малоазийской Греции. Ионические колонны, более тонкие и вытянутые, опираются на базу и завершаются капителью, высеченной из прямоугольного блока. Капитель образована двумя завитками (волютами). В большинстве дошедших до нас храмов применены дорический и ионический ордера.

Коринфский ордер появился в Афинах в 5 веке до н. э. Колонну венчает пышная капитель, представляющая собой выходящие побеги аканта. Этот ордер получил широкое применение в эпоху эллинизма.

В строительстве исключительное внимание уделялось природным условиям, важно было вписать здание в окружающий пейзаж. Благородные формы архитектуры Древней Греции поражают и в наше время. Хотя с конструктивной точки зрения в них все было очень простым. В основном в архитектуре использовались только два элемента: несомая часть (балки, перемычки, плиты) и несущая (стены и колонны).

Возводилось множество разных сооружений, носящих общественный характер: палестры, стадионы, театры, жилые дома. Театры строились на склонах холмов, зрительские подмостки делались поперек склона, сценическая площадка находилась внизу. Жилые дома строились таким образом, чтобы в центре получался маленький прямоугольный дворик.

Акрополь – священный город. На холм ведет мраморная широкая лестница. Возле нее, справа, возведен изящный небольшой храм богини победы Ники. Его очертания напоминают драгоценную шкатулку.

Чтобы попасть на главную площадь, следует миновать ворота с колоннами-Пропилеи.

Здесь возвышается статуя богини мудрости Афродиты, покровительницы города. Далее не трудно заметить сложный и своеобразный по плану храм Эрехтейон. С его знаменитым портиком, где вместо колонн использованы женские статуи - кариатиды.

Нельзя оставить без внимания главный храм Акрополя Парфенон, который был посвящен Афине. Он был построен в дорическом стиле и по праву считается самым совершенным сооружением, возведенным 2 тысячи лет назад. Калликрат и Иктин – создатели храма. Статуя Афины, над которой трудился скульптор Фидий, мраморные фризы, которые опоясывали храм своей 160 метровой лентой, удивительный рельеф из двухсот лошадей и трехсот человеческих фигур являлись главными образами в праздничном шествии афинян.

Парфенон превратился в руины более 300 лет назад, в период осады венецианцами Афин в 17 веке. Турки обосновали в храме пороховой склад. Уцелевшие рельефы храма были вывезены в 19 веке в Лондон англичанином Эльджином. Теперь они хранятся в Британском музее и напоминают лишь часть рассказа славной истории архитектурного прошлого Акрополя.

2.Открытия древних римлян в области зодчества.

Древний Рим (лат. Roma) - оставил громадное архитектурное наследие всему человечеству. Любители поэзии и трагедии, древние греки придумали Олимпийские игры и защищали свою родину поднимая народ на восстание. Римляне, в отличие от греков предпочитали комедию и фарс, любили жестокие и кровавые игры гладиаторов, создали гигантскую регулярную армию. В этих противоречиях - ключ к пониманию эстетических различий в целом и архитектурных особенностей имперского Рима.

Архитектура Древнего Рима является логическим продолжением архитектуры Древних греков. Первые крупные постройки в Риме производились в этрусском стиле, поэтому Римская архитектура с самого начала усвоила себе важнейшую форму этрусского зодчества — циркульную арку, т. е. полукруглое каменное покрытие, перекинутое с одного устоя на другой, и сложенное так, что соприкасающиеся между собой стороны составляющих его отдельных камней расположены по направлению радиусов круга, удерживаются своим взаимным распором и передают общее давление тому и другому устою.

Употребление этой архитектурной формы дало римлянам возможность придавать большое разнообразие их сооружениям, воздвигать огромные здания, сообщать крупный размер и простор внутренним помещениям и смело строить этаж над этажом.

Для поддержки тяжелых арок, сводов и куполов уже не годились колонны, римляне заменили их массивными стенами и пилястрами, а колонна получает декоративное значение. Хотя иногда, как, например, в портиках, ведущих в здание, продолжает употребляться так же, как и в Греции.

Что касается стиля колонн, то римляне не изобрели ничего своего по этой части: они взяли уже готовые греческие стили и только видоизменили их по своему вкусу. Таким образом, образовалось четыре ордена: 1) римско-дорический, 2) римско-ионический, 3) римско-коринфский и 4) композит.

Создатели великих творений человечества были весьма расчетливы, ценили в первую очередь полезность и величие. В древнем Египте и Греции не знали, что такое "высотные" дома - это изобретение римлян. Стало оно возможным только благодаря одному из трех великих римских открытий в архитектуре - римскому бетону.

Необходимость быстрого возведения надежных крепостей и прочных оборонительных сооружений на покоренных землях от Атлантического океана до Ближнего Востока римляне придумали бетон (лат. bitumen). В его состав римского бетона входили дикий камень, известь, вулканический пепел и пемза; бетон заливали слоями и трамбовали. Затем всю конструкцию облицовывали мрамором или тесаным камнем, иногда обмазывали штукатуркой (итал. stuccatura), получая в результате великолепное сочетание красоты и прочности.

Архитектура Древнего Рима как самобытное искусство, сформировались ко времени IV—I вв. до н. э. Памятники архитектуры Древнего Рима сейчас, даже в развалинах покоряют своей величественностью. Римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества, в котором основное место принадлежало общественным сооружениям, рассчитанным на огромные количества людей: базилики, термы (общественные бани), театры, амфитеатры, цирки, библиотеки, рынки. В перечень строительных сооружений Рима следует включить и культовые: храмы, алтари, гробницы.

Во всем древнем мире архитектура Рима не имеет себе равных по высоте инженерного искусства, многообразию типов сооружений, богатству композиционных форм, масштабу строительства. Римляне ввели инженерные сооружения (акведуки, мосты, дороги, гавани, крепости, каналы) как архитектурные объекты в городской, сельский ансамбль и пейзаж, применили новые строительные материалы и конструкции. Они переработали принципы греческой архитектуры, и прежде всего ордерной системы: соединили ордер с арочной конструкцией.

Практичность римлян привела к открытию второго великого изобретения. В Риме, как и в Греции, акведуки (лат. aquaeductus - водопровод; от лат. aqua - вода и ducere - проводить) сооружали давно. От горных источников прокладывали глиняные трубы под небольшим наклоном: иногда под землей, иногда над землей через овраги и неровности, возводя высокие водопроводные каменные стены. В какой-то момент пришла смелая идея - делать в стене проёмы, требуется меньше камня и тратиться меньше времени на укладку. Главное, что форму проёмов решили делать полукруглой, которая распределяет нагрузку и делает конструкцию прочной. Так родилась арочная форма (лат. arcus - дуга) конструкции - неотъемлемая принадлежность всей римской архитектуры. Некоторые из этих сооружений дожили до наших дней в рабочем состоянии.

Третье открытие стало продолжением второго. Если много каменных арок поставить вплотную одна за другой, получится коридор с полукруглым потолком. Такое перекрытие получило название свод. Если этот коридор сделать в виде замкнутой окружности и убрать центральную колонну, то свод не обрушится, а будет держать сам себя - получится купол. Простое и великое открытие римлян.

Не меньшее значение в развитии римской культуры имело искусство эллинизма с его архитектурой, тяготевшей к грандиозным масштабам и городским центрам. Но гуманистическое начало, благородное величие и гармония, составляющие основу греческого искусства, в Риме уступили место тенденциям возвеличить власть императоров, военную мощь империи. Отсюда масштабные преувеличения, внешние эффекты, ложный пафос громадных сооружений.

Разнообразие сооружений и масштабы строительства в Древнем Риме значительно изменяются по сравнению с Грецией: возводится колоссальное количество огромных зданий. Все это потребовало изменения технических основ строительства. Выполнение сложнейших задач с помощью старой техники стало невозможным: а Риме разрабатываются и получают широчайшее распространение принципиально новые конструкции — кирпично-бетонные, позволяющие решать задачи перекрытия больших пролетов, во много раз ускорять строительство, и — что особенно важно — ограничить применение квалифицированных мастеров, переместив строительные процессы на плечи малоквалифицированных и неквалифицированных рабочих-рабов.

Примерно в IV в. до н. э. в качестве связующего материала начинают применять раствор (сначала в бутовой кладке), а ко II в. до н. э. сложилась новая технология возведения монолитных стен и сводов на основе растворов и мелкого камня-заполнителя. Был получен искусственный монолит путем смешивания раствора и песка с каменным щебнем под названием «римский бетон». Гидравлические добавки вулканического песка — пуццолана (по названию местности, откуда он вывозился) сделали его водонепроницаемым и очень прочным. Это вызвало переворот в строительстве. Такая кладка выполнялась быстро и позволяла экспериментировать с формой. Римляне знали все преимущества обожженной глины, изготавливали кирпичи разнообразных форм, применяли металл вместо дерева для обеспечения пожаробезопасности зданий, рационально использовали камень при кладке фундамента. Некоторые секреты римских строителей не разгаданы до сих пор, например, раствор «римская мальта» для химиков является загадкой и сейчас.

Площади Рима и других городов украшались триумфальными арками в честь военных побед, статуями императоров и выдающихся общественных людей государства. Триумфальные арки представляют собой постоянное или временное монументальное обрамление проезда (обычно арочное), торжественное сооружение в честь военных побед и других знаменательных событий. Строительство триумфальных арок и колонн имела прежде всего политическое значение. 30-метровую колонну Траяна украшал спиралевидный фриз длиной, в 200 м с изображением военных подвигов Траяна увенчала статуя императора, в основание которой была замурована урна с его прахом.

Самым значительным по размерам купольным сооружением античного мира является Пантеон (от греч. *Pentheion* — место, посвященное всем богам). Это храм во имя всех богов, олицетворявший идею единения многочисленных народов империи. Главная часть Пантеона представляет собой греческий круглый храм, завершенный куполом диаметром 43,4 м, через отверстия которого свет проникает во внутреннюю часть храма, поражающую величием и простотой отделки.

Базилика выполняла роль административного здания, в котором римляне проводили большую часть дня. Вторая часть дня была связана с отдыхом и проходила в термах. Термы представляли собой сложное сочетание корпусов и помещений, связанных с отдыхом, спортом и гигиеной. В них находились помещения для занятий гимнастикой и атлетикой, залы для отдыха, бесед, выступлений, библиотеки, врачебные кабинеты, бани, бассейны, торговые помещения, сады и даже стадион. Термы вмещали в себя около тысячи и более человек.

Термы были связаны с потреблением большого количества воды, поэтому к ним подводилось специальное ответвление водопровода — акведуки (мост-водопровод). Подогрев производился котельными установками в подвалах. Акведуки подводили воду к Риму на расстояние в несколько десятков километров. Переброшенные через русла рек, они представляли удивительную картину сплошной ажурной аркады — одноярусной, двух- или даже иногда трехъярусной. Сложенные из камня, обладающие четкими пропорциями и силуэтом, сооружения эти являют собой замечательные образцы единства архитектурных форм и конструкций.

Среди общественных сооружений Древнего Рима большую группу составляют зрелищные постройки. Из них наиболее известен до наших дней Колизей — амфитеатр, овальная в плане гигантская постройка в виде чаши. В центре находилась арена, а под трибунами — помещения для выступающих. Колизей был построен в 70 — 90-х гг. н. э. и вмещал 56 тыс. зрителей.

Большую группу сооружений составляли жилые здания различных типов, в том числе дворцы и загородные виллы. Особенно характерны для Рима одноэтажные особняки (домусы). Строились и многоквартирные дома — инсулы. Интерьеры и общественных, и жилых зданий оформлялись скульптурой, росписями, мозаикой. Росписи зрительно расширяли пространство помещений, являясь прекрасным и разнообразным декором.

Мозаикой украшали полы. Важное отличие римского декора — большая усложненность и богатство форм и материалов. Применяя различные орнаментальные мотивы, они создавали самые причудливые сочетания, меняя системы построения, вплетая в композиции дополнительные и многообразные детали.

Лекция № 5 Архитектурные стили европейского Средневековья

План

- 1. Базилика как основной тип европейских культовых построек в эпоху Средневековья**
- 2. Романский стиль в европейской средневековой архитектуре**
- 3. Готический стиль в европейской средневековой архитектуре**

1. Базилика как основной тип европейских культовых построек в эпоху Средневековья

В XI-XIV вв. церковь имела огромное влияние на жизнь общества в целом, в частности на духовную жизнь, культуру и государственность, поэтому она оказалась и главным заказчиком архитектурных сооружений, которые сегодня рассматриваются как произведения искусства.

Основным типом культовых построек Средневековья стала базилика.

Базилика (от гр. basilike – царский дом) – тип здания, прямоугольный в плане, состоящий из нечетного количества (3 или 5) разных по высоте нефов (лат. navis – корабль), разделенных продольными рядами колонн или столбов, имеющих самостоятельные покрытия. Более широкий и высокий центральный неф освещается окнами второго яруса и завершается апсидой (лат. absida, гр. hapsidos – свод, арка), покрытой полукуполом. Входом в базилику служит поперечный объем – нартекс (от гр. «ларчик», «шкатулка») – притвор, входное помещение, примыкающее обычно к западной стороне христианских храмов, реже к 3 сторонам храма. В раннехристианских и средневековых храмах нартекс предназначался в для лиц, не имевших права входить внутрь главного помещения, т.н. оглашенных, готовых принять христианство.

В Афинах базиликами называли место заседания архонта – базилея, чей трон располагался в конце среднего нефа, в апсиде.

В Древнем Риме базилики – гражданские здания для торговли, судопроизводства и политических собраний, часто размещавшиеся на Форумах. В центральном нефу располагался зал заседаний, в одном из концов которого в полукруглой апсиде, иногда отделенной от остального зала колоннадой, возвышался трибунал с местами для судебных чиновников, адвокатов. Среднее, более высокое, место принадлежало квестору или претору. Перед апсидой находился алтарь для жертвоприношений. Алтарь (лат. altaria, altus – высокий) – жертвенник, поднятый на высокий, украшенный скульптурой цоколь. Вход устраивался с торца или через боковой неф.

Первые христианские храмы воспользовались базиликальной планировкой, а также термином «базилика». В первых церквях в центре апсиды, завершающей неф, располагался алтарь – стол, где совершали богослужения, украшенный скульптурой, золотом, драгоценностями. Алтарем также называлась вся восточная часть храма, отделенная алтарной преградой, а в православном – иконостасом. В католическом храме название алтарь перешло и на воздвигавшуюся на нем или за ним декоративную стенку, обычно украшенную живописью и скульптурой. В глубине апсиды стоял трон епископа, а по полукружью кресла других священнослужителей. Средний неф предназначался для ритуальных процессий, левый боковой первоначально отводился для женщин, правый – для мужчин. В покрытиях базилик Древнего Рима применялись открытые деревянные конструкции, уступившее

позднее место сводчатым перекрытиями. Христианские базилики часто строились с одним или двумя поперечными нефами — трансептами (лат. transeptum от лат. trans — за, septum — букв., ограда), пересекающими под прямым углом основные (продольные) нефы. Трансепт появился при необходимости увеличить пространство перед алтарем и апсидой, и его расположение преобразовало план храма в латинский крест (в православных храмах — в православный крест).

С развитием христианства базилики становятся основным типом храма и получают дальнейшее развитие в византийской, романской, готической архитектуре, а также используются, как тип здания, в эпоху Возрождения и барокко. Форму базилик могут иметь различные здания общественного назначения.

Самыми древними базиликами считаются базилика Порция (184 до н.э.), базилика Эмилия (179 до н.э.), базилика Юлия (12), базилика Ульпия (113), базилика Максенция-Константина (306–312). Среди известных базилик базилика Сант-Нуово в Равенне (нач. 6 в.), Собор в Пизе (1063–1118), Собор Нотр-Дам де Пари в Париже (1163–1114 в.), Собор Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции (1296–1461), Собор Св. Петра в Риме (1506–1612).

Многие базилика Средневековья взяла из позднеримской архитектуры периода формирования раннехристианского храма. Подобные здания представляют собой архитектурную композицию с вытянутым пространством, которое на несколько нефов разделяют ряды колонн. В среднем нефе, который был шире остальных и лучше освещен, устанавливали алтарь. Часто здание двора было окружено галереями — атриумом, где размещалась чаша для крещения. Базилики святого Аполлинария в Равенне и святого Павла в Риме — это и есть ранняя архитектура романского стиля.

2. Романский стиль в европейской средневековой архитектуре

Романский стиль (от лат. *Romanus* — римский) — художественный стиль, господствовавший в Западной Европе (а также затронувший некоторые страны Восточной Европы) в XI—XII веках (в ряде мест — и в XIII в.), один из важнейших этапов развития средневекового европейского искусства. Наиболее полно выразился в архитектуре.

Главная роль в романском стиле отводилась суровой крепостной архитектуре: монастырским комплексам, церквям, замкам. Основными постройками в этот период становятся храм-крепость и замок-крепость, располагающиеся на возвышенных местах, господствующие над местностью.

Термин «романский стиль» ввёл в начале XIX века Арсисс де Комон, установивший связь архитектуры XI—XII веков с древнеримской архитектурой (в частности, использование полуциркулярных арок, сводов). В целом, термин условен и отражает лишь одну, не главную, сторону искусства. Однако он вошёл во всеобщее употребление. Основным видом искусства романского стиля — архитектура, преимущественно церковная (каменный храм, монастырские комплексы).

Романское искусство — название периода в истории искусства Европы примерно с 1000 года и до возникновения готического искусства в XIII веке; в зависимости от региона романский период в искусстве мог наступить или закончиться раньше или позже. Предыдущий период иногда именуется предроманским.

Термин «романское искусство» был введён в XIX веке историками искусства, в первую очередь — для романской архитектуры, которая не только сохранила многие основные черты римского архитектурного стиля — круглые арки, а также бочкообразные своды, апсиды и аканты, орнаменты в виде листьев, — но также создала множество новых и весьма различных деталей. В Южной Франции, Испании и Италии имела место архитектурная преемственность от поздней античности, но романский стиль был первым стилем, распространившимся по всей католической Европе, от Дании до Сицилии. Романское искусство также находилось под сильным влиянием византийского искусства, особенно в

живописи, а также под влиянием «неклассического» декорирования «островного искусства» с Британских островов; соединение этих двух элементов создало новый и последовательный стиль.

Для романских построек характерно сочетание ясного архитектурного силуэта и лаконичности наружной отделки — здание всегда гармонично вписывалось в окружающую природу, и поэтому выглядело особенно прочным и основательным. Этому способствовали массивные стены с узкими проёмами окон и ступенчато-углублёнными порталами. Такие стены несли в себе оборонительное назначение.

Основными постройками в этот период становятся храм-крепость и замок-крепость. Главным элементом композиции монастыря или замка становится башня — донжон. Вокруг неё располагались остальные постройки, составленные из простых геометрических форм — кубов, призм, цилиндров.

Особенности архитектуры романского собора:

- В основе плана — раннехристианская базилика, то есть продольная организация пространства

- Увеличение хора или восточной алтарной части храма

- Увеличение высоты храма

- Замена в крупнейших соборах кессонного (касsetного) потолка каменными сводами.

Своды были нескольких видов: коробовые, крестовые, часто цилиндрические, плоские по балкам (характерно для итальянской Романской архитектуры). Чтобы «разгрузить» конструкцию храма, архитекторы создали свод в виде крестов.

- Тяжёлые своды требовали мощных стен и колонн.

- Основной мотив интерьера — полуциркульные арки

Романские храмы, преимущественно монастырские, должны были выглядеть массивно, прочно и надёжно, поэтому строились они из камней, имели простые формы, с преобладанием вертикальных или горизонтальных линий, очень узкие дверные и оконные проемы и полуциркульные арки. Суровые, тяжелые внешние формы представляли романском храма строгого и простого вида. Множество свободных плоскостей способствовала распространению монументальной скульптуры, которая нашла свое место на плоскостях стены или поверхности капителей и выражалась в форме рельефа.

Материалом для строительства чаще всего служил известняк, а также другие породы, которыми была богата окружающая местность: гранит, мрамор, кирпич и вулканический бут. Процесс укладки был прост: раствором скреплялись не крупные обтесанные камни. Сухие техники никогда не применялись. Сами камни могли быть разной длины и высоты и тщательно обрабатывались только с лицевой стороны.

Примеры романского стиля в архитектуре: замки Дадли (Англия) и Сюлли (Франция), Церковь святой Марии (Германия), замок Стерлинг (Шотландия).

Фигурные композиции имеют различные масштабы; их размеры зависят от иерархической значимости того, кто изображен: крупнейшая фигура Христа, поменьше - ангелов и апостолов, наименьшие - простых смертных. Кроме того, фигуры находятся в определенном соотношении с архитектурными формами. Изображения в середине - крупнее, чем те, что находятся в углах. На фризях фигуры имеют приземистые формы, на несущих частях - удлиненные. Именно такое расположение фигур и их форм является характерной чертой романского стиля.

Сооружения романского искусства рассеяны по всей Западной Европе. В Германии в этом стиле построены соборы в городах, расположенных на Рейне. Но наибольшее количество памятников XI-XII вв. была построена во Франции. В архитектуре и скульптуре наблюдается разнообразие форм и интересное решение конструктивных проблем. В храмах Бургундии были сделаны первые шаги к изменению конструкции сводчатых перекрытий в

типе базиликального храма. Пятина монастырская церковь в Ключи - самый большой храм из построенных в то время - классический образец такого типа. Французские архитекторы разрабатывали конструкции, увеличивающих объем внутренних помещений, но при этом обеспечивают надежность сводов. Жертвуя верхним светом, в центральном нефе строители возводили так называемые зальные церкви равной или почти равной высоты, благодаря чему распор центрального свода частично компенсировался встречным давлением боковых. Боковые нефы делали даже двухъярусными, что увеличивало их тяжесть, а также делало здание более вместительным. Чтобы облегчить свод центрального нефа, ему предоставляли стрельчатого сечения, вводили подпорные арки, которые принимали основную нагрузку, и верхний свод прорезали окнами.

В XII в. впервые для декорирования фасадов церквей используют скульптурные изображения. Самым замечательным творением романской монументальной пластики являются гигантские рельефные композиции над порталами храмов. Сюжетами чаще были грозные пророчества Апокалипсиса и Страшного суда. Композиция строго подчинена принципу иерархии: в центре огромная и неподвижная фигура Христа, вокруг нее - множество фигур, передающих бурное движение. В романской пластике сочетаются возвышенное и обыденное, груботелесное и даже абстрактно гротескное. Изображение страшного суда наглядно демонстрирует богословскую схему иерархической структуры мира. Центром композиции всегда служит огромная фигура Христа. В верхней части - небо, в нижней - грешная земля, справа от Христа расположены рай и праведники (добро), слева - осужденные на вечные муки грешники, черти и ад (зло). Сюжет Страшного суда присутствует в каждом храме, но схемы его выполнения достаточно разнообразны. Например, в тумане собора Сент-Лазар в Отен в сцене Страшного суда рядом с грозным и величественным образом Христа изображен почти гротескно-комедийный эпизод взвешивания добрых и злых дел умерших, сопровождающийся крючкотворством дьявола и ангела, причем дьявол подан одновременно и страшным, и смешным.

Романский стиль в архитектуре Средневековья отличается большим многообразием направлений. Каждая область Западной Европы внесла свои художественные вкусы и традиции в развитие местного искусства. Так, романские строения Франции отличны от немецких, а немецкие в той же мере не похожи на испанские.

Романская архитектура Франции

Огромный вклад Франции в развитие романской архитектуры связан с организацией и планировкой алтарной части церковных строений. Так, появление венца капеллы связывают с установлением традиции ежедневного чтения мессы. Первым зданием с таким нововведением считается церковь при бенедиктинском монастыре "Сен-Флибер", построенная в XII в.

Романский стиль в архитектуре Франции постепенно приспосабливался к условиям окружающей действительности. Например, чтобы защитить постройки от постоянных набегов мадьяр, создали огнеустойчивые конструкции; для размещения большого числа прихожан постепенно перестроили и переделали внутреннее и внешнее пространство соборов.

Романская архитектура Германии

В отличие от французского, немецкое романское искусство развивалось менее последовательно. В период наивысшего обострения борьбы между империей и папством церковное искусство приобрело в Германии черты сурового аскетизма. «Суровый стиль» можно увидеть на многочисленных деревянных распятиях XII в. Уровне, параллельны, строгие линии складок одежд, такими же параллелями намечены волосы, борода; Христос не страдающий человек, а суровый и беспристрастный судья, победивший смерть. Самым известным произведением является «Распятие Имервальда» (назван в честь мастера).

Романский стиль в Германии развивали три основные школы: рейнская, вестфальская и саксонская.

Саксонскую школу отличает господство строений типа базилики с плоскими перекрытиями, характерных еще для периода раннего христианства. Часто использовался опыт церковной архитектуры Франции. Так, в качестве прообраза многих сооружений брали монастырскую церковь в Клюни, выполненную в базиликанской форме и имевшую плоские деревянные перекрытия. Подобная преемственность обуславливается влиянием французского ордена бенедиктинцев.

Интерьеры отличались спокойными и простыми пропорциями. В отличие от французских церквей, в саксонских постройках не было обхода в хоре, а опоры чередовались: между квадратными столбами устанавливались колонны или два столба сменялись двумя колоннами. Примерами таких сооружений могут послужить церковь святого Годенхарда (Гильдесгейм) и собор в городе Кведлинбурге. Такое размещение опор делило внутренне пространство храма на несколько отдельных ячеек, что придавало всему убранству самобытность и неповторимый шарм.

В исполнении саксонской школы архитектура романского стиля обрела простоту и четкость геометрических форм. Декор был мал и скуден, интерьер отличался строгостью, окна располагались редко и на большой высоте – все это придавало строениям крепостной и суровый характер.

Школа Вестфалии специализировалась на возведении церквей зального типа, которые представляли собой пространство, разделенное на три равные по высоте нефа с каменными сводами. Примером такого сооружения может служить капелла святого Варфоломея (Падерборн), построенная в XI в. Храмы вестфальской школы строились без четкого и пропорционального деления пространства на части, то есть в композиции фасадов не отражалось сопоставление частей здания и его объемов. Также строения отличались отсутствием каких бы то ни было скульптурных украшений.

Характеристика романского стиля в архитектуре была бы неполной без упоминания о рейнской школе. Здесь главный упор делается на особенности строения перекрытий. Они конструировались по «связанной романской системе», суть которой состояла в том, что своды боковых нефов опирались на распор среднего. Таким образом, опоры чередовались: массивные столбы держали свод главного зала, а на легкие промежуточные опоры приходился вес боковых.

В соборах и церквях рейнской школы архитектурный декор также был максимально скуп. Часто снаружи строились декоративные аркады как, например, в Шпейерском соборе, внешний вид которого, невзирая на простоту, отличается очень выразительными формами. Одним словом, суровое величие и мощь олицетворял собой немецкий романский стиль.

Архитектурный романский стиль был воплощением феодального периода в истории. И именно в памятниках средневековой Германии достигла вершин монументальность и мрачная незыблемость этой эпохи.

Романская архитектура Италии

Как и в случае с зодчеством других европейских стран, архитектура Италии была различной. Все зависело от традиций и условий жизни региона, в котором строилось сооружение. Так, провинции северной части страны создали свой стиль, отличавшийся монументальностью. Возник он под влиянием романского стиля Франции, дворцовой архитектуры Германии и связан с появлением техник строительства из кирпича.

Архитектура романского стиля североитальянских провинций характеризуется мощными аркадными фасадами, карликовыми галереями, расположенными под карнизом, порталами, колоны которых стояли на скульптурах животных. Примерами таких сооружений являются церковь «Сан-Микеле» (Падуя), соборы Пармы и Модены XI-XII вв.

Архитекторы Флоренции и Пизы создали самобытный и жизнерадостный вариант романского стиля. Благодаря тому, что эти области были богаты мрамором и камнем, почти все конструкции выполнялись именно из этих надежных материалов. Флорентийский стиль во многом стал наследником римской архитектуры, и часто соборы были декорированы в античном стиле.

Что же касается самого Рима и юга Италии, то эти области практически не сыграли роли в формировании романской архитектуры.

Зодчество Нормандии

После принятия христианства Церковь установила четкие требования к строительству храмов и соборов, которые воплощали в себе романское искусство. Романский стиль, отличающийся громоздкостью строений, не привыкшие к излишествам и непрактичности викинги стремились свести к необходимому минимуму. Строители сразу отвергли массивные цилиндрические своды, отдав предпочтение стропильным перекрытиям.

Ярким образцом романской архитектуры в Нормандии являются церкви аббатств «Санте-Трините» (женский монастырь) и «Санте-Этьен» (мужской). При этом церковь «Трините» (XI в.) считается первым в Европе зданием, где был сконструирован и установлен двухпролетный крестовый свод.

Наибольшая заслуга нормандской школы в том, что она, сообразно с многовековыми традициями и опытом каркасного строения, творчески переосмысливала заимствованные конструкции и схемы сооружений.

Романская архитектура Англии

После того как норманны завоевали Англию, они сменили стиль своей политики на созидательный. И в знак политического и культурного единства придумали два типа зданий: замок и церковь.

Архитектура романского стиля была быстро освоена англичанами и ускорила строительную активность в стране. Первым возведенным зданием стало Вестминстерское аббатство. Это сооружение включало башню средокрестия, парные башни, расположенные на западе, и три восточные апсиды.

XI век для Англии ознаменовался строительством множества церковных сооружений, среди которых значатся Винчестерский, Кентерберийский соборы, аббатства святого Эдмонда и еще множество других зданий в романском стиле. Многие из этих построек позднее были реконструированы и переделаны, но по сохранившимся документам и остаткам древних конструкций можно представить внушительную монументальность и облик зданий.

Норманны оказались искусными строителями замков и крепостей, и башня «Тауэр» - одно из ярчайших тому доказательств. Это построенное по приказу Вильгельма укрепление стало самым впечатляющим строением той эпохи. Впоследствии такое совмещение жилого здания и оборонительного укрепления получило широкое распространение в Европе.

Романский стиль в Англии обычно называют нормандским из-за того, что строительство вели именно викинги, реализуя свои архитектурные замыслы. Но постепенно ориентирование создаваемых конструкций на оборону и укрепление сменялось стремлением к декорированию и роскоши. А к концу XII в. романский стиль уступил свое место готике.

Анализ архитектурного сооружения

Собор в Вормсе

Вормсский собор (нем. *Wormser Dom*, полное название **Собор Святого Петра**, нем. *Der Dom St. Peter*) — собор в немецком Вормсе, сооруженный в романском стиле. Наименьший из трёх рейнских имперских соборов.

Среди исторических событий, связанных с собором, были избрание Льва IX папой римским (1048) и Вормсский рейхстаг (1521), на котором Мартин Лютер отвечал перед императором Карлом V.

Собор в Вормсе был построен в 1130—1181 годах, для чего была снесена ранняя романская базилика начала XI века. Стоит на холме (в самой высокой точке города), где прежде селились кельты и римляне, так как это место было защищено от наводнений. Около 600 года здесь была возведена церковь, считающаяся предшественницей собора. Сегодня Вормсский собор является католической церковью. В комнате под алтарём, покоятся останки родственников и приближённых императора Конрада II, умерших в X—XI веках.

Один из основных моментов в «Песни о Нибелунгах» происходит у Вормсского собора — ссора королей Кримхильды и Брюнхильды по поводу того, чей муж занимает более высокое положение и кто соответственно имеет право первой войти в собор. Исторически это не подтверждено, и, возможно, авторы «Песни о Нибелунгах» использовали собор как кулисы для действия.

Собор относится к рейнской архитектурной школе. Её отличительной особенностью является перекрытие по так называемой связанной романской системе. Она заключается в том, что боковой распор сводов среднего нефа принимают на себя своды боковых нефов, причем одному звену среднего нефа соответствуют звенья боковых нефов, по два с каждой стороны. В построении плана рейнских церквей бросается в глаза слабое выделение трансепта: в Вормсском соборе трансепт помещен перед самой восточной абсидой и лишь незначительно выступает за контуры продольного помещения.

Собор имеет ясно выраженную западную абсиду и, наоборот, весьма мало подчеркнутую абсиду с восточной стороны. В планировке рейнских церквей последовательно проводится повторение квадрата средокрестия по всей длине продольного корабля. Внешний облик рейнских соборов определяется ясно выраженными снаружи членениями внутреннего пространства, большой протяженностью и парными башнями, подчеркивающими восточную и западную части здания. В соборах рейнской школы допускался лишь скупой архитектурный декор.

Из памятников в долине Рейна собор в Вормсе более других сохранил свой древний облик. Построенный из темно-серого песчаника, похожий на крепость, он господствует над городом и окружающей его равниной. Его могучие башни покрыты каменными шатрами и оттого производят ещё более грозное впечатление. Несмотря на то, что постройка собора затянулась на длительное время, художественное единство не нарушено, и в целом он является прекрасным памятником зрелого романского стиля.

Внешний вид собора с двумя массивными центральными и четырьмя фланкирующими башнями отличается простыми, но пластически выразительными формами. Западные и восточные части здания разработаны неодинаково. Восточная абсида завершена не полукругом, а прямой стеной, более поздний западный хор образует в плане многоугольник: его стены глубоко прорезаны нишами окон разной формы.

В Вормсском соборе с особенной силой проявилось свойственное романским зодчим чувства суровой простоты архитектурного объема. Декоративные аркады, скупо прорезанные узкие окна и нити тянутся поясами вдоль плоских стен и вокруг башен, не нарушая строгости их основных геометрических форм. Замкнутый в себе, ограниченный со всех сторон правильными формами корпус собора не допускает свободного слияния архитектуры с декоративной пластикой. В каменных украшениях, разбросанных по подоконникам и галлереям обоих хоров, сохраняется все богатство древней народной фантазии с ее химерами, кобольдами, хищными животными. Но эти фантастические образы не связаны с телом здания, они просто располагаются на нем как самостоятельные каменные существа, занятые своей собственной жизнью: символический лев пожирает человека, а рядом медведица старается удержать детеныша, падающего с подоконника.

Соборы рейнской школы производят впечатление сурового величия и юности. Они - одно из самых сильных и непосредственных художественных воплощений феодальной эпохи. Свойственная романскому зодчеству монументальность форм достигает вершины в этих памятниках немецкого

Вывод

Таким образом, начал зарождаться романский стиль в архитектуре в период Средневековья (V - X вв.), а проявлялся он в разных странах Европы по-разному, в зависимости от географических, политических и национальных особенностей. В течение всей той эпохи параллельно, практически не соприкасаясь, существовали и развивались разные архитектурные направления, что привело к самобытности и неповторимости сооружений в различных странах Европы.

В эпоху Средневековья романский стиль оказал большое влияние на формирование монастырских комплексов, которые включали храм, больницы, трапезные, библиотеки, пекарни и еще множество других построек. В свою очередь, эти комплексы повлияли на структуру и расположение городских построек. Но непосредственное развитие городских укреплений началось в последующий период, когда уже царствовала готика.

На смену романскому стилю пришла готика. Изменение стилей шло долго, на протяжении почти 100 лет.

3. Готический стиль в европейской средневековой архитектуре

История возникновения готического стиля

В XI и XII вв. в результате развития способов обработки земли в Средней Европе возросли урожаи. В связи с этим часть сельского населения стала специализироваться на ремесленном производстве и в торговле, освободившись от влияния феодалов и создав самостоятельные коммуны. Так внутри феодального общества возник новый класс - городская буржуазия, чья власть основывалась на движимом имуществе, прежде всего на деньгах. Этот класс стал двигателем экономического и культурного прогресса.

В городах развернулось, возникнув в Северной Франции, широкое строительство. Новый архитектурный стиль получил название готики. Это название было предложено в XV в. итальянскими теоретиками искусства, выразившими таким образом свое отношение к казавшейся им варварской архитектуре Западной и Средней Европы.

Хотя готика возникла в процессе развития романской архитектуры, в противоположность ей и последующей архитектуре ренессанса, барокко и классицизма, - это единственный стиль, создавший совершенно своеобразную систему форм и новое понимание организации пространства и объемной композиции. Название «готика» не отражает правильно существо данного стиля. В период ренессанса это было насмешливое наименование, выдуманное итальянской художественной критикой для творческого стиля, возникшего севернее Альп. Во Франции этот стиль получил более точное название «Style ogival» (стиль стрельчатый).

В стиле готика использовались различные строительные материалы. Жилые и хозяйственные постройки обычно возводились из дерева. Из этого же материала строились и многие значительные здания светского и церковного характера.

В областях с недостатком камня развивалось строительство из кирпича (Ломбардия, северная Германия, Польша). Здесь производился фасонный кирпич для кладки профилированных пилонов, окон и роз (круглых окон). Но основным, наиболее характерным для готики материалом, стал камень - отесанный и бутовый. Кладка из бутового камня, как правило, особенно в интерьерах, оштукатуривалась. Камень в готической архитектуре применялся как для создания конструкции, так и для декоративного убранства.

Одновременно с возведением здания выполнялись работы по отделке его сложным и богатым декором.

Готические строители работали с камнем иначе, чем античные мастера, которые для возведения часто колоссальных сооружений тщательно обрабатывали огромные каменные блоки. Средневековые каменотесы со своим необычайным воображением и статическим чутьем смело конструируют большие по площади и высоте здания, которые в процессе развития готики становятся максимально облегченными, превращаясь по существу в каркасные сооружения. При этом используются относительно небольшие обработанные камни. Эта каркасная система и ее чрезвычайно важная составная часть - ребристый свод составляют существо готического строительного искусства.

Ребристые своды, возведенные здешними мастерами из мелкозернистого известняка, были легкими и прочными. Ребра делались из клинообразных камней. На пересечении ребер в верхней точке размещался четырехсторонний «замок». При использовании легких материалов, например, мела и известняка, в кладке свода толщина свода и при больших пролетах была относительно невелика - 30 - 40 см.

Готический свод намного совершеннее, чем массивный и тяжелый романский. В системе свода происходит четкое разделение усилий на ребра и полотно - распалубку. В развитии крестового свода наиболее старым элементом является распалубка. Ребро на пересечении поверхностей сводов появилось позднее, что в результате полностью изменило сущность сводчатого перекрытия.

Если романский стиль в архитектуре - это время рыцарских замков и странствующих мастеров, то готика отмечает начало бурного расширения городов. Город быстро рождает новые, ранее невиданные типы здания: биржу, таможню, рынок, суд, больницу, склад и т.д. Окончательно складывается в тот период и тип городской ратуши. Теперь это двух- или трехэтажное здание с галереей в нижнем этаже, с парадными залами для городского совета и суда - во втором, с подсобными помещениями - в третьем. Символом независимости города становится сторожевая башня ратуши - беффруа.

Городской собор с XIII века становится не только местом богослужения. И на площади перед собором, и в самом соборе происходят диспуты, читаются лекции, разыгрываются театральные представления. Собор теперь должен был вмещать почти все сильно возросшее население города.

Однако, если увеличивать размеры сводов, то при старой (романской) системе необходимо одновременно значительно увеличивать и толщину стен. Здание при этом должно было стать все более похожим на грандиозный склеп. А вкус и мировоззрение XIII века, когда зарождалась готика, требовали изысканности и утонченности. Даже веру в Бога, во все времена считавшуюся несовместимой с разумом, тогда пытаются доказать прихотливым переплетением умозаключений (Фома Аквинский).

И строители XIII века вышли из положения, создав новую конструкцию. Во-первых, своды стали делать стрельчатыми. Это значительно уменьшило их распор в стороны, устремив почти всю тяжесть вниз. Во-вторых, была придумана система нервюр. Строители увидели, что в стрельчатых сводах (особенно пересекающихся друг с другом) напряжения распределяются весьма неравномерно, и основная нагрузка попадает на ребра конструкции. Поэтому решили класть из твердого камня именно эти ребра, заполняя промежутки более легким песчаником. Так появилась прихотливая система нервюр - нерввов собора.

Нервюры, беря на себя тяжесть, сводили ее к опорным столбам, которые часто оформлялись в виде собранного пучка колонн. Такая конструкция делала излишней массивную стену и позволяла значительно увеличить пространство собора. Нужно было только поддержать сами опорные столбы (ведь на них теперь приходилась вся тяжесть свода). Для этого по сторонам от центрального нефа ставился еще один ряд столбов-

контрофорсов, и с них перекидывались арочки - аркбутаны, упиравшиеся в опорные столбы (мы делаем практически то же самое, подпирая падающую стену бревном).

Готическая конструкция позволила прорубить в соборах большие окна и практически “растворить” стену в пространстве воздуха. Промежутки между опорными столбами теперь повсеместно заполняются витражами - красочными мозаичными окнами, во многом заменившими готике и иконопись и скульптуру.

Характерные черты стиля готика

Характерными чертами стиля готика являются вертикальность композиции, стрельчатая ярка, сложная каркасная система опор и ребристый свод. Преимущество использования ребер заключается в том, что свод может быть больше, вследствие чего уменьшаются возникающие от него нагрузки.

Погашение этих нагрузок системой контрфорсов позволило сделать более тонкими и стены. Стремление максимально уменьшить массивность сооружения привело к тому, что в результате введения каркаса стена перестала быть несущим элементом и стала всего лишь заполнением между несущими пилонами. В результате своей вариативности стрельчатый свод по многим позициям конструктивно превосходил полуциркульный свод. Массивная каменная кладка свода в раннем средневековье сменилась ажурными каменными конструкциями, чьи подчеркнута вертикальные опоры и колонны переносят собранные в пучок статические нагрузки на фундаменты.

С развитием стиля готика готическое пространство значительно изменяется. Если разнообразная в своих проявлениях романская архитектура отдельных областей Европы развивалась различными путями, новые возможности готического стиля определяются одной школой, откуда новые творческие идеи с помощью монашеских орденов цистерцианцев и доминиканцев и работающих на них строительных артелей распространяются во все доступные области.

Уже в поздний романский период, в первой половине XII в., элементы нового готического стиля возникают в области Иль де Франс. Из этой северофранцузской области, где романская школа отставала в развитии и где непосредственно не сказывалось влияние античных традиций, исходит новый мощный импульс, открывающий путь богатому готическому искусству. Из Франции готика распространяется на соседние страны; еще в XII в. она появляется в Англии, а в следующем столетии в Германии, Италии и Испании.

До начала XIV в. преобладала форма базилики. Со временем, особенно в городах, наиболее распространенной стала зальная форма, равновеликие нефы которой сливались внутри в единое пространство. Наряду с церковными мистериями в огромных культовых помещениях проводились и народные празднества, городские собрания, театральные представления, в них велась торговля.

Развитие городов привело к возникновению новых типов сооружений. На рыночной площади появились здания ратуши, цехов и гильдий, требовались здания для торговли мясом и мануфактурой, склады и торговые дома. Возводились арсеналы, строительные дворы, школы и больницы. Но прежде всего горожане защищали себя и свое имущество от конкурирующих соседей и нападений феодалов, строя вокруг города стены и башни.

Итак, к концу XII в. романский стиль сменяется готическим.

Расцвет его относится к XIII—XV вв. Эпоха готики совпала со временем становления и развития городских центров в период Классического Средневековья. Первые храмовые постройки готического стиля, ставшие образцом для более поздних сооружений, характеризуются уносящимися ввысь стройными колоннами, собранными как бы в пучки и раскрывающимися на каменном своде; огромными вытянутыми вверх окнами, украшенными *витражами* и непременно «розой» над входом в храм. В основе общего плана готического храма лежит форма латинского креста.

Снаружи и изнутри соборы украшались статуями, рельефами, витражами, живописью, подчеркивавшими наиболее характерную черту готики — устремленность ввысь. Таковы были готические соборы в Париже, Шартре, Бурже, Бове, Амьене, Реймсе (Франция).

Несколько отличались соборы Англии, для которых были характерны большая протяженность и своеобразное пересечение стрельчатых арок сводов. Наиболее яркими образцами готического стиля Англии являются Вестминстерское аббатство в Лондоне, соборы в Солсбери, Йорке, Кентерберии и др.

Переход от романского стиля к готике в Германии был более медленным, чем во Франции и Англии. Этим объясняется наличие большого количества сооружений эклектического стиля. Недостаток строительного камня, особенно в северных районах Германии, вызвал к жизни *кирпичную готику*, распространившуюся достаточно быстро по всей Европе. Первым кирпичным готическим храмом была церковь в Любеке (XIII в.)

В XIV в. возникает новая техника — *пламенеющая готика*, для которой было характерно украшение здания каменным кружевом, т. е. тончайшей резьбой по камню. К шедеврам пламенеющей готики можно отнести соборы в городах Амбере, Амьене, Аласоне, Конше, Корби (Франция).

Готическая архитектура выдвинула новые требования к скульптуре и живописи. Появляется круглая скульптура, изображение становится более реалистичным, богаче палитра красок.

в Европе религиозные и светские здания, скульптура, цветное стекло, иллюстрированные рукописи и другие произведения изобразительного искусства в течение второй половины средних веков.

Готическое искусство возникло во Франции около 1140 года, распространилось по всей Европе в течение следующего столетия и продолжало существовать в Западной Европе в течение почти всего XV века, а в некоторых регионах Европы и в XVI веке. Первоначально слово готика использовалось авторами итальянского Возрождения как уничижительный ярлык для всех форм архитектуры и искусства средних веков, которые считались сравнимыми только с произведениями варваров-готов. Позднее применение термина «готика» было ограничено периодом позднего, высокого или классического средневековья, непосредственно следовавшего за романским. В настоящее время период готики считается одним из выдающихся в истории европейской художественной культуры.

Готика зародилась в Северной части Франции (Ильде-Франс) в середине 12 в. и достигла расцвета в первой половине 13в. Каменные готические соборы получили во Франции свою классическую форму. Как правило, это 3-5 - нефные *базилики* с поперечным нефом - *трансептом* и полукруговым обходом *хора* («деамбула-ториум»), к которому примыкают радиальные *капеллы* («венеч капелл»). Их высокий и просторный интерьер озарен цветным мерцанием витражей. Впечатление неудержимого движения ввысь и к алтарю создается рядами стройных столбов, мощным взлетом остроконечных стрельчатых арок, убыстренным ритмом *аркад* верхней галереи (*трифория*). Благодаря контрасту высокого главного и полутемных боковых *нефов* возникает живописное богатство аспектов, ощущение беспредельности пространства.

На фасадах соборов варьируются стрельчатые арки и богатые архитектурно-пластические декорации, детали — узорные *вимперги*, *фиалы*, *краббы* и т. д. Статуи на консолях перед колонками порталов и в их верхней арочной галерее, рельефы на цоколях и в *тимпанах* порталов, а также на капителях колонн образуют цельную символическую сюжетную систему, в которую входят персонажи и эпизоды Священного писания, аллегорические образы. Лучшие произведения готической пластики - декор, статуи фасадов соборов в *Шартре*, *Реймсе*, *Амьене*, *Страсбуре* проникнуты одухотворённой красотой, искренностью и благородством.

На главной площади городов строились ратуши с обильным декором, нередко с башней (ратуша в Сен-Кантене, 1351—1509). Замки превращались в величественные дворцы с богатым внутренним убранством (комплекс папского дворца в *Авиньоне*), строились особняки («отели») богатых горожан.

Смелая и сложная каркасная конструкция готического собора, воплотившая торжество дерзновенной инженерной мысли человека, позволила преодолеть массивность романских построек, облегчить стены и своды, создать динамическое единство внутреннего пространства.

В Готике происходит обогащение и усложнение синтеза искусств, расширение системы сюжетов, в которой отразились средневековые представления о мире. Основным видом изобразительного искусства была скульптура, получившая богатое идейно-художественное содержание и развитые пластические формы. Застылость и замкнутость романских статуй сменились подвижностью фигур, их обращением друг к другу и к зрителю. Со временем возник интерес к реальным природным формам, к физической красоте и чувствам человека. Новую трактовку получили темы материнства, нравственного страдания, мученичества и жертвенной стойкости человека.

Основным представителем и выразителем готического периода была архитектура. Хотя огромное число памятников готики были светскими, готический стиль обслуживал прежде всего церковь, самого мощного строителя в средние века, который и обеспечил развитие этой новой для того времени архитектуры и достиг ее полнейшей реализации.

Эстетическое качество готической архитектуры зависит от ее структурного развития: ребристые своды стали характерным признаком готического стиля. Средневековые церкви имели мощные каменные своды, которые были очень тяжелыми. Они стремились распереть, вытолкнуть наружу стены. Это могло привести к обрушению здания. Поэтому стены должны быть достаточно толстыми и тяжелыми, чтобы держать такие своды. В начале XII века каменщики разработали ребристые своды, которые включали в себя стройные каменные арки, расположенные диагонально, поперек и продольно. Новый свод, который был тоньше, легче и универсальнее (поскольку мог иметь много сторон), позволил решить многие архитектурные проблемы. Хотя ранне-готические церкви допускали широкое варьирование форм, при возведении серии больших соборов в Северной Франции, начавшемся во второй половине XII столетия, были полностью использованы преимущества нового готического свода. Архитекторы соборов обнаружили, что теперь внешние распирающие усилия от сводов концентрируются в узких областях на стыках ребер (нервю), и поэтому они могут быть легко нейтрализованы с помощью контрфорсов и внешних арок-аркбутанов. Следовательно, толстые стены романской архитектуры могли быть заменены более тонкими, включавшими обширные оконные проемы, и интерьеры получали беспримерное до тех пор освещение. В строительном деле поэтому произошла настоящая революция.

С приходом готического свода изменилась как конструкция, форма, так и планировка и интерьеры соборов. Готические соборы приобрели общий характер легкости, устремленности ввысь, стали намного более динамичными и экспрессивными. Первым из больших соборов был собор Парижской богородицы (начат в 1163 г.). В 1194 году был заложен собор в Шартре, что считается началом периода высокой готики. Кульминацией этой эпохи стал собор в Реймсе (начат в 1210 г.). Скорее холодный и всепобеждающий в своих точно сбалансированных пропорциях, Реймский собор представляет собой момент классического покоя и безмятежности в эволюции готических соборов. Ажурные перегородки, характерная черта архитектуры поздней готики, были изобретением первого архитектора Реймского собора. Принципиально новые решения интерьера были найдены автором собора в Бурже (начат в 1195 г.). Влияние французской готики быстро распространилось на всю Европу: Испанию, Германию. Англию. В Италии оно было не столь сильным.

Следуя романским традициям, в многочисленных нишах на фасадах французских готических соборов размещалось в качестве украшений громадное количество высеченных из камня фигур, олицетворявших догматы и верования католической церкви. Готическая скульптура в XII и начале XIII века была по своему характеру преимущественно архитектурной. Самые крупные и наиболее важные фигуры размещались в проемах по обеим сторонам от входа. Поскольку они были прикреплены к колоннам, они были известны как статуи-колонны. Наряду со статуями-колоннами были широко распространены свободно стоящие монументальные статуи, форма искусства, неизвестная в Западной Европе с римских времен. Самые ранние из дошедших до нас — статуи-колонны в западном портале Шартрского собора. Они находились еще в старом доготическом соборе и датируются примерно 1155 годом. Стройные, цилиндрические фигуры повторяют форму колонн, к которым они были прикреплены. Они выполнены в холодном, строгом линейном романском стиле, который тем не менее придает фигурам впечатляющий характер целеустремленной духовности.

С 1180 года романская стилизация начинает переходить в новую, когда статуи приобретают ощущение грации, извилистости и свободы движения. Этот так называемый классический стиль достигает кульминации в первых десятилетиях XIII века в больших сериях скульптур на порталах северного и южного трансептов Шартрского собора.

Начиная примерно с 1210 года, на Коронационном портале собора Парижской богородицы и после 1225 года на западном портале Амьенского собора производящие впечатление ряби классические черты оформления поверхностей начинают уступать место более строгим объемам. У статуй Реймского собора и в интерьере собора Сен-Чапел преувеличенные улыбки, подчеркнуто миндалевидные глаза, расположенные пучками на маленьких головках локоны и манерные позы производят парадоксальное впечатление синтеза натуралистических форм, деликатной аффектации и тонкой одухотворенности.

Анализ архитектурного сооружения

Собор Парижской богородицы расположен на острове Сите и является классическим воплощением строгой и зрелой французской готики. Главными создателями собора являются два архитектора - Жан де Шель и Пьер де Монтей, хотя в ходе строительства собора принимало участие множество других архитекторов.

Нотр-Дам не был первым собором, построенным в готическом стиле, но именно здесь впервые была предпринята попытка сконструировать монументальное здание, которое явилось бы характерным образцом нового стиля, но в то же время обладало бы неповторимой индивидуальностью.

Собор представляет собой пятинефную базилику. Главный западный фасад собора сразу запоминается своими двумя величественными башнями, тремя порталами и расположенным посередине огромным окном-розой, чей диаметр достигает 13 метров. Фасады собора богато украшены скульптурами, среди которых фигуры Христа, апостолов и Девы Марии. Однако чаще с собором ассоциируются другие его декоративные элементы - многочисленные скульптуры химер, расположенные на верхней площадке собора в основании башен. В Средние века химер на соборе не было, их придумал позже реставратор-архитектор Виоле де Дюк.

Парижский Нотр-Дам - это базилика с галереями и двойными боковыми нефами. Прежде такая конструкция использовалась очень редко - лишь в самых важных образцах храмовой архитектуры, таких как собор Святого Петра в Риме. Даже в более поздние времена готические соборы с двойными боковыми нефами строились в исключительных случаях. Разделенные пополам продольными рядами гигантских колонн, эти двойные нефы в апсиде переходят в двойной деамбулаторий. Проблему деамбулатория, состоящую в том, что радиус его восточной точки вынужденно оказывается шире, чем в местах соприкосновения с боковыми нефами, решили посредством удвоения числа колонн и установки треугольных

сводов вплотную друг к другу. В результате обход Нотр-Дам может по праву гордиться своей правильной формой.

Внутри Парижского собора: прекрасные, приветливые нефы с галереей над крепкими круглыми колоннами и с большими чёткими окнами, над которыми парит легкий крестовый свод. Из густого мрака их головокружительной высоты, горят и сияют нетленным светом витражи их огромных, рассыпающихся дробным рисунком роз. В сравнении с ними скупой разделённая на отдельные лепестки, снабжённая мощным каменным каркасом, роза западного фасада представляется гораздо более строгой и простой, в соответствии с общим характером фасада.

Большой колокол (звучащий в тоне F#) звонит очень редко. Остальные колокола звонят в 8 и в 19 часов. Каждый из них имеет своё имя. В часовнях, расположенных в правой части собора, - картины и скульптуры разных художников, которые, согласно многовековой традиции, преподносятся в дар собору ежегодно в первый день мая.

Естественно, самым знаменитым литературным произведением о соборе Парижской богородицы является одноимённый роман французского классика - писателя Виктора Гюго.

Вывод

Главное отличие между описываемыми стилями заключалось в том, что романский характеризовался особой массивностью сооружений, а готические конструкции приобрели более совершенный, облегченный в ряде сооружений каркасный характер.

Романская архитектура сложилась в результате совмещения исконных местных и византийских форм. Она являлась самым ранним этапом развития западноевропейской архитектуры. Определились новые типы сооружений – феодальный замок, городские укрепления, большие городские церкви, соборы. Возник и новый тип городского жилого дома.

Романский стиль совершенно отверг пропорциональные каноны и формы античной архитектуры, свойственный ей арсенал орнаментально-декоративных средств. То немногое, что сохранилось от архитектурных деталей античного происхождения, было чрезвычайно сильно преобразовано и огрублено.

К концу XII в. на смену романскому искусству приходит готика (термин был впервые применен ренессансными историками для характеристики всего средневекового искусства, которое ассоциировалось у них с варварским искусством).

Эпоха готики (конец XII - XV вв.) – это период, когда в средневековой культуре все большую роль начинает играть городская культура. Во всех областях жизни средневекового общества возрастает значение светского, рационального начала. Церковь постепенно утрачивает доминирующие позиции в духовной сфере. По мере развития городской культуры, с одной стороны, начали ослабевать церковные ограничения в области искусства, а с другой – стремясь максимально использовать идеологическую и эмоциональную силу искусства в своих целях, церковь окончательно вырабатывает свое отношение к искусству, нашедшее выражение в трактатах философов этого времени. Характерные черты готической скульптуры могут быть сведены к следующему: интерес к явлениям реального мира; фигуры, олицетворяющие догматы и верования католической церкви, становятся более реалистичными; усиливается роль светских сюжетов; появляется и начинает играть главенствующую роль круглая пластика (хотя рельеф не исчезает). Готическое искусство с его интересом к явлениям реального мира, усилением роли светских сюжетов, стремлением к жизненной выразительности, конкретности скульптурных образов подготовило расцвет искусства Ренессанса.

Лекция № 6 Стилевое разнообразие русской архитектуры

План

1. Крестово-купольное строительство на Руси и процесс преобразования традиций русскими зодчими
2. Шатровое храмовое строительство
3. Эволюция барокко в русской архитектуре: от нарышкинского к елизаветинскому барокко.
4. Эволюция идей классицизма в русской архитектуре
 - А) Стиль классицизм в творчестве русских архитекторов XIX века
 - Б) Ампи́р
 - В) Сталинский ампи́р
4. Псевдорусский стиль как проявление эклектики в русской архитектуре

Русская архитектура - следует за традицией, корни которой были установлены еще в Византии, а затем в Киевской Руси. После падения Киева российская архитектурная история продолжалась в княжествах Владимира-Суздаля, Новгородской и Псковской республиках, Русского царства, Российской империи, Советского Союза и современной Российской Федерации.

1. Крестово-купольное строительство на Руси и процесс преобразования традиций русскими зодчими

Архитектурный тип христианского храма, сформировавшийся в Византии и в странах христианского востока в V—VIII вв. Стал господствующим в архитектуре Византии с IX века и был принят христианскими странами православного исповедания в качестве основной формы храма. Такие известные русские храмы, как: киевский Софийский собор, София новгородская, владимирский Успенский собор нарочито строились по подобию константинопольского Софийского собора.

Древнерусская архитектура в основном представлена именно церковными постройками, среди которых крестово-купольные храмы занимают господствующее положение.

Кресто́во-ку́польный храм (в литературе также встречается вариант написания «крестовокупольный») — архитектурный тип христианского храма, сформировавшийся в Византии и в странах христианского Востока в V—VIII вв. Стал господствующим в архитектуре Византии с IX века и был принят христианскими странами православного исповедания в качестве основной формы храма. В классическом варианте представляет собой прямоугольный объем, центр которого разделен 4 столбами на 9 ячеек. Перекрытием служат крестообразно расположенные цилиндрические своды, а над центральной ячейкой, на подпружных арках, возвышается барабан с куполом.

На Руси получили распространение не все варианты этого типа, но постройки разных периодов и разных городов и княжеств Древней Руси образуют собственные оригинальные интерпретации крестово-купольного храма.

Архитектурная конструкция крестовокупольного храма лишена легко обозримой наглядности, которая была свойственна базиликам. Такая архитектура способствовала преобразению сознания древнерусского человека, возводя его к углубленному созерцанию мироздания.

Сохраняя общие и основные архитектурные черты византийских храмов, русские церкви имеют много самобытного, своеобразного. В православной России сложилось несколько самобытных архитектурных стилей. Среди них прежде всего выделяется стиль,

ближе всего стоящий к византийскому. Это *классический тип белокаменного прямоугольного храма*, или даже в основе своей квадратного, но с прибавлением алтарной части с полукруглыми абсидами, с одним или несколькими куполами на фигурной кровле. Сферическая византийская форма покрытия куполов заменилась шлемовидной.

В средней части небольших храмов имеется четыре столпа, поддерживающих кровлю и символизирующих четырех евангелистов, четыре стороны света. В центральной части соборного храма может быть двенадцать и более столпов. При этом столпы пересекающимся между ними пространством образуют знамения Креста и помогают разделению храма на его символические части.

Святой равноапостольный князь Владимир и его преемник, князь Ярослав Мудрый, стремились органически включить Русь во вселенский организм христианства. Воздвигнутые ими храмы служили этой цели, ставя верующих перед совершенным софийным образом Церкви. Уже первые русские храмы духовно свидетельствуют о связи земли и неба во Христе, о Богочеловеческой природе Церкви. Святой равноапостольный князь Владимир и его преемник, князь Ярослав Мудрый, стремились органически включить Русь во вселенский организм христианства. Воздвигнутые ими храмы служили этой цели, ставя верующих перед совершенным софийным образом Церкви. Уже первые русские храмы духовно свидетельствуют о связи земли и неба во Христе, о Богочеловеческой природе Церкви.

Церковь Покрова́ на Нерли (Покров на Нерли, XII век) — храм во Владимирской области России, выдающийся памятник владими́ро-сузда́льской школы, считается одним из самых совершенных храмов России.

Церковь Покрова на Нерли имеет свою историю возникновения, которая довольно туманна, так как это было давно. По некоторым данным, идея постройки церкви появилась у Андрея Боголюбского после того, как были побеждены булгары. К слову сказать, праздник Покрова в то время был довольно молодым на Руси, а победа была приписана покровительству Богородицы. С тех пор воины, когда шли на битву, просили заступничества у Божьей Матери.

Во время похода, когда князь велел везти за собой икону Богородицы с младенцем на руках. Весь путь их преследовали чудеса, которые были расценены, как заступничество Божьей Матери. Первое чудо случилось на месте, где после Андрей Боголюбский построил свой замок. Тут кони не смогли продолжить свой путь дальше в Ростов, как планировалось. Они просто не могли сдвинуть с места повозку, где была икона. Затем она же предредила поход на болгар в пользу русичей. Сильные лучи стали исходить от иконы, защищая войско Андрея Боголюбского.

Так и был переименован храм Покрова на Нерли. Церковь была первой, которую посвятили этому празднику.

Этот храм, по некоторым данным, является первым из посвященных празднику Покрова. Также это память о сыне князя Андрея Изяславе, который погиб от ран в сражении против булгар

Церковь Покрова на Нерли построена была в 1165 году. Однако некоторые историки расходятся в дате. По некоторым источникам постройка шла в 1165-1167 годах, а другие источники утверждают, что это случилось в 1158 году.

Первая дата взята из жизнеописания самого Андрея Боголюбского, а вторая – из Владимирского летописца, который был написан в 16 веке. Так или иначе, но постройка началась. Некоторые историки утверждают, что белый камень, из которого возведен храм, привезли сюда сами побежденные булгары.

Размещение церкви таково, что князь Андрей мог видеть ее из окон своего терема, а постройка началась с возведения фундамента, так как по весне тут река выходила из берегов. С внешней стороны все это было обложено плитами из белого камня.

В сочетании с окружающими красотами храм кажется островком чистоты и изящества русского зодчества. Возможно, именно за эту красоту и нарисовал С. В. Герасимов “Церковь Покрова на Нерли”. Хотя если рассмотреть внимательно, то в храме нет ничего особенного или вычурного. Сама постройка проста, такая, какой были многие постройки такого типа в то время. Представляет собой крестовокупольный храм на четырех столпах.

Однако на этом и заканчивается сходство с другими подобными сооружениями. Храм покровы очень изысканный, легкий и светлый. Всего этого нет больше нигде. Зодчие старались передать устремление ввысь, к Богу. Это удалось сделать, используя некоторые хитрости при строении (к примеру, множество вертикальных линий, едва заметный наклон стен вовнутрь).

Изначально храм украшал шлемовидный купол, но при реконструкции в 1803 году его заменили луковичным, который стоит и поныне. Стены церкви украшены белокаменной резьбой, которая была традиционной в то время.

Храм имеет три фасада, каждый из которых украшен изображением царя Давида, восседающего на троне. По обе его стороны находятся по голубю, а внизу – львы. Ниже животных находятся маски женщин, волосы которых заплетены в косы. Эти маски являются символом Божьей Матери. Их очень часто изображали на храмах той эпохи.

Тем, кто посещает церковь Покрова на Нерли, фото делать не разрешается. Однако из описаний тех, кто там побывал, можно отметить, что внутренняя структура храма поддерживает ту же идею, а именно стремление ввысь. Немного суживающиеся кверху сводчатые столбы визуально увеличивают высоту храма. Кажется, что купол просто парит в небесах, особенно когда он освещен светом. Изначально он был украшен изображением Христа Пантократора в окружении архангелов и серафимов. На стенах были яркие фрески, а пол покрыт цветными майоликовыми плитками.

Все это убранство, конечно, пообветшало за столетия, однако полностью его уничтожили в 1877 году, когда храм решили реставрировать. Хочется отметить, что, несмотря на разрушения, церковь сохранила главное, что пытались ему дать строители-зодчие. Это было стремление ввысь, которое видно и сегодня, превосходство духовных ценностей над материальными. Очевидно, именно это и позволило храму не угаснуть среди множества подобных, а наоборот, возвыситься. В 1992 году он был записан в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

По некоторым источникам, изначально храм должен был быть посвящен не Покрову, а Богородице. Это связано с чудом, которое произошло с князем во время похода на болгар (покровительство Пресвятой Богородицы, что впоследствии привело к появлению этого церковного праздника).

Однако есть еще одна версия, чему мог быть посвящен храм Покрова на Нерли. Церковь имела своеобразные фигурки в росписях барабана, которые указывали на еще один праздник, а именно, Изнесение древа Креста Господня. Эта версия подтверждается тем, что в окрестностях храма был обнаружен крест, который датируется 12 веком. Непосредственная близость с водой дополнительно указывает на это.

Таким образом, изначально церковь могла сочетать в себе посвящение нескольким важным датам, однако все же она стала Покровской.

Отход от византийских традиций в зодчестве Руси

В XV-XVII веках в России сложился значительно отличный от византийского стиль построения храмов.

Появляются продолговатые прямоугольные, но непременно с полукруглыми абсидами на восток одноэтажные и двухэтажные с зимней и летней церквями храмы, иногда белокаменные, чаще кирпичные с крытыми крыльцами и крытыми арочными галереями — гульбищами вокруг всех стен, с двускатной, четырехскатной и фигурной кровлей, на которой красуются один или несколько высоко поднятых куполов в виде маковок, или луковиц.

Стены храма украшаются изящной отделкой и окнами с красивой резьбой из камня или с изразцовыми наличниками. Рядом с храмом или вместе с храмом над его притвором воздвигается высокая шатровая колокольня с крестом наверху.

Особый стиль обрела русская деревянная архитектура. Свойства дерева, как строительного материала, обусловили и особенности этого стиля. Плавных форм купол создать из прямоугольных досок и балок трудно. Поэтому в деревянных храмах вместо него является остроконечной формы шатер. Более того, вид шатра стали придавать церкви в целом. Так явились миру деревянные храмы в виде огромного остроконечного деревянного конуса. Иногда кровля храма устраивалась в виде множества конусообразно восходящих вверх деревянных маковок с крестами (например, знаменитый храм на погосте Кижи).

Покровская церковь (1764 г.) О. Кижи.

Архитектурный ансамбль «Кижи» представляет собой комплекс архитектурно-исторических памятников деревянного зодчества Руси, расположенный на отдаленном островке в Карелии. Две церкви (Преображения Господня и Покрова Божьей Матери) и колокольня, построенные в 18 веке являются уникальными сооружениями, аналогов которых больше нет. Это аккуратные деревянные строения, с множественными башенками-главками (у церкви Преображения Господня их 22), также выполненными из дерева. В кижиских церквях сохранились оригинальные иконостасы и церковная утварь 16-го века. Также исторический ансамбль дополняют специально перевезенные на остров деревянные церкви из других районов Карелии (например, клетская церковь Воскрешения Лазаря 13-го века), крестьянские избы, мельницы, амбары и хозяйственные постройки 19-начала 20 вв. (они также были сvezены на остров из отдаленных деревень Карелии).

2. Шатровое храмовое строительство

Формы деревянных храмов оказали влияние на каменное (кирпичное) строительство.

Стали строить затейливые каменные шатровые церкви, напоминавшие огромные башни (столпы). Высшим достижением каменной шатровой архитектуры по праву считается Покровский собор в Москве, более известный как храм Василия Блаженного, — сложное, затейливое, многоукрашенное сооружение XVI века.

Покровский собор (Храм Василия Блаженного) (1555-61) Памятник русской средневековой архитектуры, украшает собой главную площадь Российской Федерации — Красную площадь.

На Красной площади в Москве находится Собор Василия Блаженного — это один из ярких символов Российской Федерации. Его построили русские зодчие Барма и Постник в честь взятия Казани и Астрахани в 1555-1561 годах по указу царя Ивана Грозного.

Архитектура собора уникальна и удивительна, она привлекает внимание историков, культурологов, искусствоведов и туристов.

Собор представляет собой ансамбль из восьми различных по форме церквей, увенчанных куполами-луковицами, традиционными для русской архитектуры.

Каждая церковь названа в честь святого, в чей памятный день произошло важное событие во время походов царя Ивана Грозного на Казань. Центральная церковь посвящена православному празднику Покрова Божьей Матери. Официально музей называется Собор Покрова пресвятой Богородицы, что на Рву.

Известна легенда о том, что, увидев храм такой удивительной красоты, Иван Грозный повелел ослепить мастеров, чтобы они не смогли повторить свой шедевр.

План шатрового храма

В основе плана собор крестообразен. Крест составляют четыре основные церкви, расположенные вокруг средней, пятой. Средняя церковь — квадратная, четыре боковых —

восьмиугольные. В соборе девять храмов в виде конусообразных столпов, вместе составляющих собою в общих очертаниях один огромный красочный шатер.

Шатры в русской архитектуре просуществовали недолго: в середине XVII в. церковная власть запретила строить шатровые храмы, поскольку они резко отличались от традиционных одноглавых и пятиглавых прямоугольных (корабельных) церквей.

Шатровое зодчество XVI—XVII вв., черпающее свое начало в традиционной русской деревянной архитектуре, является уникальным направлением русского зодчества, которому нет аналогов в искусстве других стран и народов.

Каменная шатровая церковь Воскресения Христова в селе Городня.

3. Эволюция барокко в русской архитектуре: от нарышкинского к елизаветинскому барокко.

Формально по своим качествам стиль барокко близок к маньеризму. В нем выделено несколько стадий: «нарышкинское», «голицынское», «петровское барокко в России» (18 век, первая четверть) и «зрелое», относящееся к елизаветинскому времени.

Нарышкинское барокко

К концу XVII века новая тенденция оказывается господствующей. Строгановская архитектурная школа обращает особое внимание на орнаментальное убранство фасадов, свободно используя элементы классической ордерной системы. *Школа нарышкинского барокко* стремится к строгой симметричности и гармонической завершенности многоярусной композиции.

Своим названием стиль обязан боярскому роду Нарышкиных. Именно на их территориях были возведены образцы храмов, заказанных им в этом направлении (Лев Кириллович Нарышкин — дядя Петра Великого, дипломат, руководитель Посольского приказа).

Он пользовался большим уважением и почётом, стал заказчиком и вдохновителем многих церковных построек. Лучшие из этих творений:

- Храм Воскресения Христова в Филях
- Храм Покрова в Новодевичьем монастыре
- Успенская Церковь на Покрове и др
- Храм Спаса село Уборы

В архитектуре нарышкинского барокко причудливо соединились традиции патриархального зодчества Древней Руси и новые западноевропейские веяния. Стиль тесно связан с белокаменным узорочьем, который стал результатом заимствования декоративных элементов, ордеров барочного происхождения:

- смешение различных тенденций и течений;
- внутренняя напряжённость;
- разнородность структуры и внутренней отделки;
- многоярусность, центричность, симметрия, равновесие масс.

В нём присутствуют элементы европейского барокко и маньеризма, готики, ренессанса и романтизма. Всё это сливается с традициями деревянного зодчества и каменной архитектуры Древней Руси.

Стараниями Петра Нарышкина русские зодчие намеренно избегали применения мистических символов и знаков, характерных для европейского барокко. В его усадьбах мастера строили храмы, в отделке которых преобладал местный колорит. Ярким примером тому служат замечательные памятники: церковь Покрова Богородицы в Филях, Новодевичий монастырь, церковь Троицы в Троице-Лыкове и др. Для них характерны декоративность,

нарядность, светская жизнерадостность, контрастное сочетание красно-кирпичных стен и белых резных элементов.

Среди русских мастеров эпохи барокко значатся имена двух крепостных мастеров:

Пётр Потапов, крепостной зодчий (Успенская церковь на Покровке); его мастерством восхищались даже Растрелли и Василий Баженов. Сам Наполеон восторгался живописностью Успенского храма. Во время Отечественной войны 1812 года он выставил вблизи церкви охрану, чтобы уберечь её от пожара. При этом Кремль он приказал сжечь.

Яков Бухвостов (церковь в Троице-Лыково и ещё 6 храмов), гениальный зодчий, самородок из народа. Именно он считается создателем нового русского стиля в архитектуре.

Удивительно, что Пётр Нарышкин не привлекал западных мастеров. Это был настоящий русский человек, желавший увековечить и развить отечественные традиции, а заодно показать, что «может собственных Платонов... российская земля рождать».

Как некое предвестие новой эры петровских реформ воспринимается деятельность ряда московских архитекторов конца XVII века — Осипа Старцева (Крутицкий теремок в Москве, Никольский военный собор и собор Братского монастыря в Киеве), Петра Потапова (церковь в честь Успения на Покровке в Москве), Якова Бухвостова (кафедральный Успенский собор в Рязани), Дорофея Мякишева (собор в Астрахани), Владимира Белозерова (церковь в подмосковном селе Марфине). Как некое предвестие новой эры петровских реформ воспринимается деятельность ряда московских архитекторов конца XVII века — Осипа Старцева (Крутицкий теремок в Москве, Никольский военный собор и собор Братского монастыря в Киеве), Петра Потапова (церковь в честь Успения на Покровке в Москве), Якова Бухвостова (кафедральный Успенский собор в Рязани), Дорофея Мякишева (собор в Астрахани), Владимира Белозерова (церковь в подмосковном селе Марфине).

Реформы Петра Первого, коснувшиеся всех областей русской жизни, определили и дальнейшее развитие церковной архитектуры. Ход становления зодческой мысли в XVII веке подготавливал усвоение западноевропейских архитектурных форм. Возникла задача найти равновесие между византийско-православной концепцией храма и новыми стилистическими формами. Уже мастер петровского времени И. П. Зарудный, воздвигая в Москве церковь во имя Архангела Гавриила ("Меньшикова башня"), сочетал традиционные для русского зодчества XVII века ярусность и центричность построения с элементами барочного стиля. Симптоматичен синтез старого и нового в ансамбле Троице-Сергиевой Лавры.

«Зрелое» или елизаветинское барокко в русской архитектуре

Начало восемнадцатого века в России ознаменовалось крупнейшими событиями. В результате успешно завершённой Северной войны и многочисленных петровских реформ страна начала развиваться и культурно, и экономически. Возникновение Петербурга тоже явилось важным событием, оно положило начало новому этапу в истории не только нашего, но и мирового зодчества. Именно с этого и началось, собственно, распространение барокко в архитектуре 18 века. В России для строительства столицы и ее пригородов собрались не только отечественные, но и зодчие из Западной Европы. Решение грандиозных задач градостроительства осуществлялось на основе традиций русской архитектуры.

Тем не менее петербургское зодчество времен Петра I, а это - первая четверть восемнадцатого века, хоть и сложилось как истинно национальное, отвечающее местным особенностям, в то же время отражало результаты освоения многих стилей западноевропейского строительства. Возник некий монолитный и весьма органичный сплав нашего и зарубежного архитектурных стилей. Так началась эпоха барокко в России.

При этом процесс ассимиляции и творческой переработки западноевропейских стилей, по существу, зародился еще в пятнадцатом веке, когда при Иване III в Москву приехали работать итальянцы. Во второй половине семнадцатого века влияние иностранцев усилилось, когда в русской архитектуре стали понемногу распространяться декоративные колонны и антаблементы, фронтоны, наличники и скульптурные мотивы.

В нашей стране он долго не мог утвердиться.

И только в восьмидесятых годах девятнадцатого века исследователем древнерусского зодчества Н. Султановым был введен термин «русское барокко». В России им обозначали допетровскую архитектуру семнадцатого века. С тех пор появилась устойчивая концепция, по которой первая фаза этого стиля сложилась в 1640 годах.

По определению Лихачева, барокко в России приняло на себя некоторые черты Ренессанса, который так и не смог достаточно полно проявиться. Тем не менее термин «русское барокко» в России и вообще в мире принимается не всеми специалистами. Поэтому его считают условным, а название берут в кавычки.

«Зрелое» или елизаветинское барокко наиболее ярко воплощено в творчестве Ф. Растрелли Младшего во многих строениях Петербурга.

Неоценимую роль в становлении барокко в России сыграли не только русские, но и многие известные иностранные архитекторы. Одним из представителей западной школы, работавших в нашей стране, является Франческо Бартоломео Растрелли - сын итальянского скульптора, служившего при дворе короля Людовика XIV. Судя по словам его биографов, свой строительный опыт он приобрел в России. Будучи весьма одаренным художником, Растрелли сумел проявить себя искусным зодчим и занять очень высокое место при дворе, получив должность «обер-архитектора». Его творчество в 1740-1750 годах достигло своего апогея.

Другие яркие представители барокко в России – это А. В. Квасов, спроектировавший и построивший Большой Царскосельский дворец до перестройки, осуществленной Растрелли. К его творчеству относят и не сохранившуюся на Сенной площади церковь Успения Пресвятой Богородицы. Не менее известными зодчими эпохи русского барокко являются П. Трезини, А. Виста и, конечно, работавший в России с 1760-го по 1770-й яркий иностранный представитель этого стиля Антонио Ринальди. Последний, в своих ранних постройках еще находившийся под влиянием «стареющего» барокко, впоследствии перешел на классицизм, который в нашей стране только-только зарождался. Однако сказать однозначно, что Ринальди является представителем именно этого раннего стиля, невозможно.

Достаточно известное творение Растрелли - это ансамбль Смольного монастыря, построенный в 1748-1764 годах в Петербурге. Он создан в русских традициях аналогичных ансамблей, относящихся к предыдущим столетиям.

Сооружая Смольный монастырь в Петербурге в стиле барокко, Б. К. Растрелли сознательно считался с традиционно православным планированием монастырского ансамбля.

На сегодняшний день Смольный монастырь является удивительным памятником архитектурной традиции русского барокко. Строительство Смольного монастыря, начатое по приказу императрицы Елизаветы Петровны в 1748 году, вскоре прекратилось из-за недостатка финансирования. Впрочем, в Смольном монастыре вскоре поселились монахини. После вступления на трон императрицы Екатерины II именно в стенах Смольного монастыря было основан институт благородных девиц, которых впоследствии стали именовать смолянками. Лишь в 1835 году архитектор Стасов рискнул продолжить строительство Смольного монастыря. По его проекту, колокольня Смольного собора должна была быть выше Петропавловской крепости – однако, вскоре проект колокольни был «свернут». В настоящее время самой высокой и значимой доминантой Смольного монастыря является Воскресенский собор. После революции, в 1923 году Смольный монастырь оказался закрыт и стал использоваться в качестве склада. В 1974 году здесь был открыт филиал одного из ленинградских музеев. В настоящее время в здании располагаются факультеты социологии и международных отношений СПбГУ, а также административные учреждения.

Великолепный ансамбль Смольного монастыря, в котором присутствует и старорусская величавость, и петербургская выверенная симметрия, является прекрасным образцом

архитектуры русского барокко. Интересно, что весь Смольный ансамбль строился в общей сложности 87 лет – дольше всех зданий в Санкт-Петербурге. Любопытно, что за его постройку архитектор Стасов получил в общей сложности 2 000 рублей серебром, которые впоследствии выплачивались ему в течение 12 лет.

Не менее известны и находящиеся в Северной столице дворцы двух елизаветинских вельмож – С. Строганова и М. Воронцова. Однако на первом месте среди работ Растрелли стоит, конечно же, Зимний дворец, который возводили восемь лет. Он был завершен в 1762-м. Именно здесь в наивысшей степени проявился талант этого зодчего.

Зимний дворец — жемчужина Санкт-Петербурга. Это грандиозное здание на берегу Невы, возведенное в 1754-62 гг. по проекту архитектора Б.Растрелли, состоит из 1000 различных комнат и апартаментов. Над оформлением дворца работали сотни талантливых художников, в том числе Кваренги и Монферран. В 1837 году здание дворца сильно пострадало, но было полностью восстановлено всего за два года. Основное предназначение Зимнего дворца — это зимняя резиденция российских императоров. После революции дворец временно служил в качестве базы для Временного правительства, а после 1922 года был отдан под нужды музея Эрмитаж. Зимний дворец стоит на берегу Невы, а с другой его стороны располагается главная питерская площадь — Дворцовая. Она была построена в начале 19-го века (т. е. был оформлен тот архитектурный ансамбль, которым мы можем видеть сейчас). С противоположной стороны площади располагается здание Главного штаба. Центром Дворцовой площади является возвышение, на котором установлена Александровская колонна в стиле ампир (1834г., архитектор — О.Монферран). Эта колонна является символом, напоминающим о победе Александра I над Наполеоном.

Среди других шедевров барокко - Большой дворец в Царском Селе и многие другие. Все они очень ярко характеризуют тот стиль, который преобладал в середине восемнадцатого века в России. Эволюцию творчества замечательного архитектора П. Трезини подчеркивает Федоровская церковь, расположенная в Александро-Невской лавре. Сегодня много споров по поводу того, кому принадлежит построенный на Владимирской площади одноименный собор. Однако многие склоняются к тому, что это был не неизвестный мастер, а именно П. Трезини, который, словно соперничая с Растрелли, создал в конце 1760-го эту удивительной красоты церковь. Надо сказать, что, к сожалению, очень многие строения, принадлежащие этому зодчему, впоследствии были перестроены или просто исчезли.

Не отставал от своих коллег и Ринальди, который создал несколько православных храмов, сочетающих в себе многие элементы барокко. В частности, это Андреевский собор с его пятиглавием куполов и высокой многоярусной колокольной, Ботный домик, расположенный в Петропавловской крепости, Китайский и Мраморный дворцы. Последний считается в русской архитектуре уникальным явлением.

Тем не менее достичь органического синтеза в XVIII-XIX веках не удалось. Начиная с 30-х годов XIX века постепенно возрождается интерес к византийской архитектуре.

5. Эволюция идей классицизма в русской архитектуре

А) Стиль классицизм в творчестве русских архитекторов XIX века

Отличительными чертами классицизма является простота, ясность, геометризм форм. Архитекторы классицизма обратили свои взоры на величественную простоту и внушительность, а вместе с тем и изящество античной архитектуры.

На нее и равнялись, перенимая не только формы зданий, колонны, отделку, но и сам принцип архитектоники. Фасады зданий строились в виде греческого ордера, когда главным несущим элементом конструкции использовались колонны, а на них лежал антаблемент, состоящий из карниза, фриза и верхней балки, которая лежит на колоннах – архитрава.

Русский классицизм – стиль в архитектуре России, распространённый в конце XVIII – XIX веках. Поскольку старые стили барокко и рококо делали строительство трудоемким, а в соседней Европе уже начали строить в классическом стиле, то для еще большего утверждения силы и могущества страны и было решено использовать в строительстве новый стиль.

У истоков русского классицизма стояли архитекторы В.Баженов, М.Казаков и И.Старов. Именно в построенных ими зданиях определились признаки классической архитектуры. Это возведенные В.Баженовым дом Пашкова на Ваганьковском холме против Кремля, церкви в селах Стоянове, Быкове, Виноградове, Михалкове, Михайловский замок, дом Юшкова на углу Мясницкой улицы в Москве. М.Казаков стал автором Петровского дворца, здания Сената в Кремле, Церкви Митрополита Филиппа, Здания Благородного собрания и др. И. Старов (1748 – 1808) был архитектором Таврического дворца на Шпалерной улице в Петербурге.

Если в XVIII веке еще чувствовалось некоторое влияние барокко в отделке зданий, то ближе к XIX веку архитекторы русского классицизма уже окончательно определились и создали исключительно классические типы зданий. Это в первую очередь это были дворец и большой жилой дом. Их использовали при строительстве помещичьих владений за городом и парадных городских дворцов.

Русский классицизм тем и отличается от мирового, что, взяв за основу достижения иностранных архитекторов, русские придали архитектуре свои отличительные черты, а именно: вместе с классикой в России использовали эклектику – сочетание разных стилей. Искусство создавать дворцово-парковые комплексы за городом – тоже вклад русского зодчества в художественную культуру мира. При строительстве усадеб архитектор Н.Львов использовал палладианство по-русски.

Он оставил после себя огромное архитектурное наследие: Невские ворота Петропавловской крепости, здание Почтамта, Свято-Троицкая церковь в Петербурге, Церковь Святой Екатерины в пос. Мурино, Дом Державина на Фонтанке, Приоратский дворец в Гатчине и еще много других уникальных по своей красоте строений. Тип «дома с циркумференциями» был воплощен Ч.Камероном в Павловске, Дж. Кварнеги – в Ляличах. Архитекторы Дж. Кварнеги и Ч.Камерон возвели новый тип – камерные дворцы, которых не было до этого.

Дж. Кварнеги был творцом Академии наук в Петербурге, Смольного института благородных девиц, колоннады Александровского дворца в Царском Селе. Самыми знаменитыми творениями Камерона были «Агатовые комнаты», «Холодные бани» и «Камеронова галерея» в Царском селе. Настоящим шедевром можно назвать дворцово-парковый комплекс в Павловске. Планировал его как загородную усадьбу Камерон, императорский дворец и весь парковый комплекс воплотил Винченцо Бренна.

Расцвет классицизма совпал с развитием и застройкой больших городов. В то время формировалась теперь уже историческая часть Петербурга, Москвы, Костромы, Полтавы, Киева, Твери и других городов. Одновременно было организовано строительство более чем в 400 городах Российской империи.

Строились административные здания, культурные и учебные учреждения, больницы и казармы. Городской план упорядочивался, новые улицы планировались прямыми. На центральных улицах возводились только образцовые дома, вплотную прилегавшие друг к другу. Фасады домов отличались простотой, украшались только оконные проемы. Сами здания были чаще одно-, двухэтажными почти по всей стране, а в столице и Петербурге достигали и трех-четырёх этажей.

Везде господствовал классицизм, но сочетался он как с другими стилями, так и с местными архитектурными традициями.

Андрей Никифорович Воронихин. Казанский собор в Санкт-Петербурге

Будучи одним из крупнейших храмов северной Пальмиры, Казанский собор является редкостной по красоте жемчужиной в архитектурной сокровищнице Санкт-Петербурга. В настоящее время Казанский собор является объектом культурного наследия Российской Федерации.

История Казанского собора уходит корнями в наше славное историческое прошлое. Его закладка произошла в 1801 году: именно тогда эскизный проект храма, предложенный юным талантливым архитектором Воронихиным, был одобрен императором Александром I. Однако, возведение Казанского собора было завершено лишь 9 лет спустя и обошлось государственной казне почти в 5 миллионов рублей – баснословная сумма денег по тем временам. Любопытно, что в то время Казанский собор являлся для жителей Петербурга своеобразным памятником, символизирующим победу русского оружия в войне 1812 года. После революции 1917 года Казанский собор сильно пострадал от вандализма со стороны большевиков. Его интерьер был испорчен при передаче новой власти церковных ценностей. В 1932 году Казанский собор был закрыт, а само здание было отдано под музей атеизма. Как храм он открылся вновь только в 1991 году, и лишь девять лет спустя Казанский собор получил статус кафедрального.

Величественная архитектура Казанского собора поистине поражает воображение. Его грандиозная колоннада, состоящая из 96 колонн, является отсылкой к собору святого Петра в Риме. Интересно, что северные врата Казанского собора были выполнены по образцу знаменитых ворот во флорентийском баптистерии. Сами святыне Казанского собора были написаны такими прославленными мастерами живописи, как А. Иванов, С. Щукин, О. Кипренский. Ныне самой примечательной святыней Казанского собора является список с Казанской иконы Божией Матери. В качестве других значимых реликвий данного храма выступают почти сотня военных знамен и штандартов французской армии, а также ключи от взятых городов Европы. Ныне изображение Казанского собора красуется на памятной серии монет, вышедшей в свет под названием «Памятники архитектуры России».

Б) Ампи́р

Ампи́р - (от франц. empire — империя), стиль в архитектуре и искусстве (главным образом декоративном) трёх первых десятилетий 19 в., завершающий эволюцию классицизма. Ориентируясь, как и классицизм, на образцы античного искусства, ампи́р включил в их круг художественное наследие архаической Греции и имперского Рима, черпая из него мотивы для воплощения величественной мощи и воинской силы: монументальные формы массивных портиков (преимущественно дорического и тосканского ордера), военную эмблематику в архитектурных деталях и декоре (ликторские связки, воинские доспехи, лавровые венки, орлы и т. п.).

Ампи́р включил в себя также отдельные древнеегипетские архитектурные и пластические мотивы (большие нерасчленённые плоскости стен и пилонов, массивные геометрические объёмы, египетский орнамент, стилизованные сфинксы и т. и.).

Ампи́р сложился в недрах классицизма, в котором поиски изящной простоты форм и декора постепенно сменяются стремлением к их монументальной выразительности.

Русский А. дал образцы градостроительных решений мирового значения (ансамбли Ленинграда, архитектор К. И. Росси), общественных сооружений (Адмиралтейство, 1806—23, архитектор А. Д. Захаров, и Горный институт, 1806, архитектор А. Н. Воронихин, — в Ленинграде). Черты интимности и лиризма присущи московским особнякам в стиле А., построенным архитектором А. Г. Григорьевым (дома Селезневой, 1814, ныне Музей А. С. Пушкина, и Станицкой, 1817—22, ныне Музей Л. Н. Толстого), с их удобно расположенными и уютными интерьерами.

Ампир сменился различными эклектичными течениями, знаменовавшими собой кризис художественной системы классицизма.

Только к концу XIX века и в XX веке предпринимаются попытки возродить во всей чистоте принципы средневекового русского церковного зодчества.

В) Сталинский ампир

Советский монументальный классицизм, или «сталинский ампир» (от фр. *empire* — «империя» и по аналогии с ампиrom) — лидирующее направление в архитектуре, монументальном и декоративном искусстве СССР с середины 1930-х до середины 1950-х годов. Пришёл на смену рационализму и конструктивизму. Получил распространение в годы, когда страной руководил И. В. Сталин, особенно — в послевоенное время, когда он был распространён также и в странах Восточной Европы.

Краткая характеристика стиля

Советская архитектура по мнению специалистов имеет три ключевых периода:

Эпоха с 1918 по 1932 годы называлась эпохой архитектурного авангарда, после неё переход к сталинскому неоклассицизму произошёл очень быстро и полно. Границей перехода к новой архитектуре стал проект Дворца Советов, после завершения которого все архитектурные объекты строились в новом стиле. С лета 1932 года к строительству в СССР не принимался ни один проект в стиле конструктивизма

Завершение эпохи Сталинского ампира также произошло одномоментно и на смену этому стилю пришла типовая советская архитектура, которая с теми или иными изменениями просуществовала до конца существования государства.

Кроме этого произошёл переход от личного творчества, когда проекты имели своих авторов к коллективному творчеству, когда авторами проектов становились не отдельные архитекторы, а предприятия.

Отличительные черты стиля:

- ансамблевая застройка улиц и площадей;
- синтез архитектуры, скульптуры и живописи; синтез архитектуры, скульптуры и живописи;
- разработка традиций русского классицизма;
- использование архитектурных ордоров;
- барельефы с геральдическими композициями и изображениями трудящихся;
- оптимистический настрой всего произведения;
- использование мрамора, бронзы, ценных пород дерева и лепнины в оформлении общественных интерьеров.

Возникновение и развитие стиля

В середине 1930-х годов в советской архитектуре произошёл постепенный переход от конструктивизма к «сталинскому ампиру». Этот переходный период можно назвать постконструктивизмом. Некоторые здания этого времени, внешне богато декорированные, сохраняли в своей планировке и деталях конструктивистскую основу. «Советский монументальный классицизм» был в целом сформирован к концу 30-х годов.

В 1934 году создаётся Академия архитектуры СССР и Союз архитекторов СССР, который объединяет творческие силы для решения новых задач, поставленных перед мастерами. Это создание Дворцов Культуры, спортивных комплексов, индустриальных центров, санаториев и пионерских лагерей. Архитекторы в этот период работают в больших творческих мастерских и научно-исследовательских проектных институтах, объединяющих конструкторов, зодчих и художников, которыми руководят лидеры советской архитектуры. Многие проекты создаются в результате всесоюзных конкурсов.

В целом «сталинский ампи́р» сформировался в период проведения конкурсов на проекты Дома Советов и павильоны СССР на Всемирных выставках 1937 года в Париже и 1939 года в Нью-Йорке. Конкурсы проходили в несколько этапов, при открытом обсуждении, и выявили ярких талантливых художников. Победитель конкурса — Б. М. Иофан, оптимистическое звучание произведений которого стало яркой страницей предвоенной архитектуры. Мастера, получившие вторые, третьи премии, и их ученики — Г. П. Гольц, И. В. Жолтовский, Л. В. Руднев, М. А. Минкус, впоследствии возглавили это архитектурное направление

Уже в период Великой Отечественной войны архитекторы начинают работать над проектами восстановления разрушенных городов, мемориалами и триумфальными арками для встречи советских героев. В художественном образе этих произведений был оптимизм победы, в которую верили архитекторы и которую все ожидали.

В 1945 году страна приступила к восстановлению разрушенных городов. Архитектура стала одним из приоритетных направлений народного хозяйства. Архитектурное произведение должно было внушать уверенность зрителям в скором восстановлении всей страны. Яркими примерами являются Главное здание МГУ, комплекс павильонов ВСХВ, здание МИД СССР на Смоленской-Сенной площади.

Примеры сооружений в разных городах

В Москве — «сталинские высотки» (здания МГУ, МИД и Министерства Транспорта, жилые дома на Котельнической набережной и Кудринской площади, гостиницы «Ленинградская» и «Украина»); ансамбли Тверской улицы, Кутузовского, Ленинского, Ленинградского проспектов, проспекта Мира, Красносельской, Щербаковской и других улиц, Лубянской, Суворовской и других площадей, Садового кольца, архитектурные сооружения ВСХВ и канала имени Москвы, станции Московского метрополитена первой — пятой очередей.

В Санкт-Петербурге (Ленинграде) — Дом Советов, ансамбли Московского проспекта, проспекта Стачек, Ивановской улицы, квартал в районе Наличной улицы и Большого проспекта Васильевского острова, площади Калинина, Светлановская, Заневская; станций первой очереди Кировско-Выборгской линии Ленинградского метрополитена, ансамбль привокзальной площади Колпино, вокзал в городе Пушкине.

В Волгограде (Сталинграде) — Аллея Героев, ансамбль набережной, проспект Ленина, театр Драмы, педагогический институт, планетарий.

В Нижнем Новгороде (Горьком) — Чкаловская лестница, Дворец Культуры Горьковского Автозавода, жилые дома по Октябрьской улице, ансамбль центра Сормова, площади Горького, площадь Лядова, проспект Гагарина, ННГУ им. Лобачевского.

В Челябинске — Оперный театр, Дворец металлургов, Южно-Уральский государственный университет, жилые дома на улице Спартака и жилой комплекс завода им. С. Орджоникидзе.

В Екатеринбурге (Свердловске) — здание Горсовета, здание Уральского университета, первое здание аэровокзала, Дворец металлургов, Дом офицеров, Клуб железнодорожников им. А. Андреева.

В Перми — Речной вокзал, жилые дома по Комсомольскому проспекту и улице Карла Маркса, Дворец культуры имени Солдатова, здание ГУВД, здание Пермэнерго, главный корпус Пермского политехнического университета.

В Новосибирске — Театр оперы и балета, здание Западно-сибирского филиала АН СССР, Институт инженеров железнодорожного транспорта, улица Станиславского, улица Сибиряков-Гвардейцев, улица Мира, улица Советская, улица Авиастроителей, проспект Дзержинского, Театр юного зрителя.

В Магнитогорске — Жилой массив на правом берегу Урала.

В Кемерово — дома на улице Орджоникидзе. В Сочи — здания Железнодорожного и Морского вокзала Сочи, Городской театр, здание Горсовета, Комплексы Всесоюзных санаториев.

В Киеве — Дом Совета Министров, Здание Верховного Совета, Крещатик (старый Крещатик полностью сгорел во время войны), станции первой очереди Киевского метрополитена.

В Днепрпетровске — проспект Карла Маркса (старый проспект почти полностью разрушен во время войны), ансамбль площади Ленина, южная, часть застройки улицы Рабочей и др.

В Запорожье — проспект Ленина, проспект Metallургов, бульвар Шевченко, проспект Маяковского.

Во Львове — арка у входа в парк им. Богдана Хмельницкого, а также кинотеатр «Дружба»; отдельные дома на улицах в Железнодорожном, Шевченковском и Франковском районах, вклиненные в старую австро-венгерскую и польскую застройку (например, ул. Ярослава Мудрого, 1, ул. Рудницкого, 39).

В Минске — Проспект Независимости.

В Риге — Здание Академии наук Латвии.

В Ташкенте — Театр оперы и балета.

В Баку — Дом правительства.

В Ашхабаде — Отстройка города после землетрясения 1948 г.

В Ереване — Дом правительства, Театр оперы и балета, жилые дома на улице Баграмяна, Мать-Армения (монумент).

В Варшаве — Дворец науки и культуры, район улицы Маршалковской.

В Софии — Партийный дом, Президентский дворец, здание Совета министров.

В Салавате — Жилой район 2-3 этажных зданий (Старый город).

6. Псевдорусский стиль как проявление эклектики в русской архитектуре

Псевдорусский стиль является общим условным названием совокупности ряда течений в русской архитектуре, возникших во второй четверти XIX века и представляющих собой синтез традиций древнерусского и русского зодчества, а также ассоциируемых с ними элементов византийской архитектуры.

Псевдорусский стиль возник в рамках общеевропейского подъема интереса к национальной архитектуре, и представляет собой интерпретацию и стилизацию русского архитектурного наследия. Представляя собой искусную стилизацию, псевдорусский стиль последовательно сочетался с другими стилями — от архитектурного романтизма первой половины XIX в. до стиля модерн. *Храм Христа Спасителя* — пример русско-византийского стиля.

РАЗДЕЛ 2. СКУЛЬПТУРА

Лекция № 7 Скульптура в системе пространственных искусств

План

1. Особенности скульптуры как изобразительного искусства
2. Виды и жанры скульптуры
3. Материалы для изготовления скульптур и их цветовая гамма
4. Процесс создания скульптурного произведения

1. Особенности скульптуры как изобразительного искусства

Скульптура - вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объемную, трехмерную форму и выполняются из твердых или пластических материалов.

Что же обозначает само слово "скульптура?" Наряду с термином "скульптура", происшедшим от латинского *sculpere* - вырезать, высекать, употребляется, как равнозначное, слово "пластика", происходящее от греческого *pladzein*, что значит лепить.

Первоначально, в узком смысле слова, под скульптурой понимали ваение, высекание, вышелушивание, рубку, вырезание, то есть такой путь создания художественного произведения, при котором художник снимает, сбивает лишние куски или слои камня либо дерева, стремясь как бы высвободить заключенную, таящуюся в блоке скульптурную форму.

Под пластикой же понимали противоположный ваению путь создания скульптурного произведения - лепку из глины или воска, при которой скульптор не убавляет, а, наоборот, наращивает объем.

Скульптура – пространственно-изобразительное искусство, осваивающее мир в пластических образах, которые запечатлеваются в материалах, способных передать жизненный облик явлений.

Скульптура проявляет определенную близость к архитектуре: она также имеет дело с пространством и объемом, подчиняется законам тектоники и материальна по своей природе. Но в отличие от архитектуры она не функциональна, а изобразительна. Главными специфическими чертами скульптуры являются телесность, материальность, лаконизм и универсальность.

Материальность скульптуры обусловлена способностью человека осязать объем. Но высшей формой осязания в скульптуре, выводящей его на новый уровень восприятия, становится способность человека «зрительно осязать» воспринимаемую через скульптуру форму, когда глаз приобретает способность соотносить глубину и выпуклость разных поверхностей, подчиняя их смысловой целостности всего восприятия.

Материальность скульптуры проявляется в конкретности материала, который обретая форму, перестает быть объективной реальностью для человека и становится материальным носителем художественной идеи.

Скульптура – это искусство преобразования пространства посредством объема. Каждая культура приносит свое понимание соотношения объема и пространства: античность понимает объем тела как расположение в пространстве, средние века – пространство как ирреальный мир, эпоха барокко – пространство как среда, захваченная скульптурным объемом и покоренная им, классицизм – равновесие пространства, объема и формы. XIX век позволил пространству “войти “ в мир скульптуры, подарив объему текучесть в пространстве, а XX век, продолжив этот процесс, сделал скульптуру подвижной и проходимой для пространства.

Лаконичность скульптуры связана с тем фактом, что она практически лишена сюжетности и повествовательности. Поэтому ее можно назвать выразителем отвлеченного в конкретном. Легкость восприятия скульптуры - только кажущаяся. Скульптура символична, условна и художественна, а значит сложна и глубинна для восприятия.

Главными объектами скульптуры являются человек и изображения животного мира.

Выразительные средства скульптуры.

Выразительность скульптуры достигается с помощью особой архитектоники форм, построения основных планов, объемов масс, ритмических отношений, составляющих единое целое. Содержание художественного образа в скульптуре воплощается в материальных объемах и формах, которые занимают трехмерное пространство.

Основными эстетическими средствами скульптуры выступают объем, силуэт, пропорции, светотень, т.е. построение объемной формы, пластическая моделировка, разработка силуэта, фактура, материал, иногда цвет.

Главное средство выражения в скульптуре – ее объем. Она смотрится со всех сторон: возможен круговой обзор или восприятие с нескольких точек зрения. Главный предмет изображения в скульптуре – человек. Но скульптура не обращена к обыденной, случайной, будничной жизни. Она увековечивает и запечатлевает все самое прекрасное, возвышенное, героическое в человеке. Скульптура может правдиво показать фигуру, лицо, сложные переживания, настроения, характер, порывы, мечты и надежды человека. Часто она тяготеет к образу-символу с открытым историческим или философским содержанием. Таковы скульптуры Микеланджело, Коненкова, Мухиной и др.

Средства изобразительности и выразительности скульптуры – свет и тень. Плоскости и поверхности изваянной фигуры, отражая свет и бросая тени, создают пространственную игру форм, эстетически воздействующую на зрителей. Бронзовая скульптура допускает резкое разделение света и тени, проницаемый же для световых лучей мрамор позволяет передать тонкую светотеневую игру. Эта особенность мрамора использовалась древними художниками: так, нежный розоватый, чуть-чуть просвечивающий мрамор статуи Венеры Милосской поразительно искусно передает нежность и упругость тела женщины.

2. Виды и жанры скульптуры

Скульптура по своей форме делится на два основных вида:

-круглую скульптуру. В круглой скульптуре обычно обработаны все ее стороны, и поэтому зрителю хочется обойти ее кругом и осмотреть со всех точек окружности, чтобы полнее воспринять содержание образа.

-рельеф.

Круглая скульптура

Всегда связана с определенной пространственной средой, освещена естественным или искусственным светом. Свет и тень служат средством выявления художественно-пластической сущности скульптуры. Они располагаются на поверхности в соответствии с характером лепки, а также с местоположением источника освещения. Есть ряд разновидностей круглой скульптуры. Основные из них - статуя, группа из двух или более фигур, связанных между собой по содержанию и композиционно, голова, бюст (погрудное или поясное изображение человека).

Главными типами круглой скульптуры являются: статуя, статуэтка, бюст, торс и скульптурная группа.

Бюст - погрудное, поясное или оплечное изображение человека в круглой скульптуре.

Статуэтка - вид мелкой пластики; статуя настольного (кабинетного) размера намного меньше натуральной величины, служащая для украшения интерьера. **Статуя** - свободно стоящее объемное изображение человеческой фигуры в рост, а также животного или фантастического существа. Обычно статуя помещается на постаменте. Так называемая конная статуя изображает всадника.

Торс - скульптурное изображение туловища человека без головы, рук и ног. Торс может быть обломком античной скульптуры или самостоятельной скульптурной композицией.

Хрисозлефантинная скульптура - скульптура из золота и слоновой кости, характерная для античного искусства. Хрисозлефантинная скульптура состояла из деревянного каркаса, на который наклеивались пластины из слоновой кости, передававшие обнаженное тело; из золота исполнялись одежда и волосы.

Принципы композиции в *круглой скульптуре* несколько отличаются от принципов композиции такого же сюжета в живописи. Скульптор стремится к предельной лаконичности, суровому отбору и сохранению лишь тех совершенно необходимых деталей и частных, без которых смысл произведения был бы неясен. Такое самоограничение вытекает из природы скульптурного блока - камня или дерева, целостный объем которого нельзя чересчур дробить. Мелочная детализация нарушила бы единство этого скульптурного блока. В круглой скульптуре очень трудно решить многофигурную сцену. Фигуры надо как можно больше сблизить и вместе с тем позаботиться о том, чтобы одна фигура не заслоняла другую, так как слитность их мешает выявлению четкого силуэта. Работая над многофигурными композициями, скульпторы строят их в расчете на круговое обозрение и продумывают силуэт всего произведения в целом.

Так построена композиция многих памятников:

- "1000-летию России" в Новгороде,
- Екатерине II в Ленинграде, Шевченко в Харькове,
- генералу Ефремову в Вязьме и других.

В каждом из этих памятников фигуры развернуты во все стороны, как лучи от композиционного центра, и для осмотра всего памятника зритель обязательно обойдет его кругом.

Рельеф

Роль рельефа как вида скульптуры весьма значительна. Он обладает древней историей, большими художественными возможностями, имеет свои художественные и технические особенности.

Рельеф (от итальянского *relievo* - выступ, выпуклость, подъем) занимает по своим изобразительным возможностям промежуточное место между круглой скульптурой и изображением на плоскости (рисунком, живописью, фреской). Рельеф, как и круглая скульптура, обладает тремя измерениями (хотя третье, глубинное измерение часто бывает несколько сокращенным, условным). Композиция фигур в рельефе разворачивается вдоль плоскости, которая служит и технической основой изображения и одновременно фоном, позволяющим воспроизводить в рельефе пейзаж и многофигурные сцены. Такая органическая связь с плоскостью и является особенностью рельефа.

Различают низкий рельеф, или барельеф (от французского слова *bas* - низкий), то есть такой, в котором изображение меньше чем наполовину своего объема выступает над плоскостью фона, и высокий рельеф, или горельеф (от французского слова *haut* - высокий), когда изображение выступает над плоскостью фона больше чем наполовину своего объема, а местами округляясь, частично даже отрывается от фона. Рельеф по отношению к фону может быть не выпуклым, а вогнутым, углубленным, то есть как бы обратным. Такой рельеф называется "койланоглиф". Он был распространен в искусстве Древнего Востока, Египта и в

античной резьбе по камню. "Классический рельеф", особенно характерный для искусства античности и классицизма, имеет большей частью гладкий фон. Примером такого рельефа может служить всемирно известный фриз Парфенона, изображающий торжественное шествие афинских граждан в храм Афины в день праздника великих Панафиней. Высокое мастерство композиции, ритмичной и э то же время необычайно естественной, прелесть лепки изящных драпировок заставляют предполагать, что автором этого фриза, возможно, был сам Фидий (V в. до н. э.) или его ближайшие талантливые помощники.

Классический рельеф обладает чертами монументальности: изображение на гладком фоне не разрушает плоскости стены, а как бы стелется параллельно этому фону. Такой рельеф легко представить себе в виде фриза - горизонтальной полосы, обтекающей стену какого-либо здания. Поэтому "классический рельеф" можно отнести к разделу монументально-декоративной скульптуры, как правило, связанной с архитектурой. Не только барельеф, но и горельеф может быть связан с архитектурным сооружением.

Но есть вид рельефа, который вовсе не связан с архитектурой и даже "противопоказан" ей. Это так называемый "*живописный рельеф*". По своим задачам он близок к живописной картине, имеет несколько планов, создает иллюзию уходящего вглубь пространства. В нем могут сочетаться принципы барельефа и горельефа, может быть введен архитектурный или пейзажный фон, построенный перспективно. Глубина и иллюзорность такого рельефа как бы разрушают плоскость стены. Являясь самостоятельным станковым произведением, не связанным с архитектурой, он может быть помещен в любом интерьере, как и живописная картина.

Виды назначений скульптуры

По своему назначению скульптура подразделяется: - на монументальную; - на монументально-декоративную; - станковую; и - скульптуру малых форм.

Первым и, пожалуй, основным является раздел *монументальной скульптуры*, к которой относятся однофигурные и многофигурные памятники, монументы в память выдающихся событий и бюсты-монументы. Все они устанавливаются в общественных местах, чаще всего на открытом воздухе. Они всегда бывают обобщенными по замыслу и художественной форме, отличаются крупными размерами (обычно в две-три натуральных величины), долговечностью материала. Монументальная скульптура служит делу пропаганды важнейших преобразующих общественных идей. Памятник всегда обращается к широким массам зрителей и утверждает положительный образ (разумеется, с точки зрения тех, кто этот памятник сооружает). Городские памятники (их сооружение обычно находится под контролем государства) увековечивают тех людей, которые приобрели всеобщую известность. Нельзя поставить на городской площади памятник лицу, которое близко только самому скульптору - жена, брат, друг (не только по причинам техническим и экономическим), тогда как создать их портреты для выставки или музея в станковом плане вполне возможно. Именно здесь и проходит водораздел между станковым и монументальным искусством.

Монументальная скульптура

Скульптура: - рассчитанная на конкретное архитектурно-пространственное или природное окружение; - адресуемая массовому зрителю; - призванная конкретизировать архитектурный образ и дополнить выразительность архитектурных форм новыми оттенками.

К монументальному искусству относятся: - памятники и монументы; - скульптурные, живописные, мозаичные композиции для зданий; - витражи; - городская и парковая скульптура; - фонтаны и т.п.

Акротерий - скульптурное украшение, помещаемое над углами фронтона архитектурного сооружения, выстроенного с применением классического ордера.

Бига - скульптурное изображение на здании или на арке колесницы, запряженной парой лошадей.

Герма - в парках и садах XVIII в. - скульптурное изображение в виде головы или бюста на четырехгранной опоре.

Десюдепорт - живописное или скульптурное панно, расположенное над дверью и связанное с ней общим декоративным оформлением.

Канефора - органично вписанное в архитектуру здания скульптурное изображение женской фигуры. Конструктивно канефоры выполняют функции колонн.

Кариатида - скульптурное изображение стоящей женской фигуры, служащее опорой балки в здании. Обычно кариатиды прислонены к стене или выступают из нее.

Маскарон - выполненная в виде головы или маски рельефная скульптурная деталь. Маскарон помещается на замковых камнях арок дверных и оконных проемов, на консолях, стенах и т.д.

Пандатив - скульптурное лепное украшение, расположенное (висящее) в вершине свода.

Постамент - либо архитектурное основание произведения скульптуры (пьедестал); - либо подставка, на которой устанавливается произведение станковой скульптуры.

Протома - скульптурное изображение передней части быка, коня, другого животного или человека.

Памятник - произведение искусства, созданное для увековечивания людей или исторических событий: скульптурная группа, статуя, бюст, плита с рельефом или надписью, триумфальная арка, колонна, обелиск, гробница, надгробие.

Стела - вертикально стоящая каменная плита с надписью, рельефным или живописным изображением.

Ростральная колонна - отдельно стоящая колонна, ствол которой украшен скульптурными изображениями носовой части кораблей.

Мастер монументального памятника должен уметь правильно "поставить" фигуру, сделать силуэт выразительным и красивым со всех сторон и с различных расстояний. Содержание памятника должно восприниматься и с первого взгляда и при движении мимо памятника или вокруг него - со многих точек зрения. Различные аспекты, развивая основную идею памятника, делают ее многограннее и богаче. Поза, жест фигуры, ее движение должны быть композиционно решены так, чтобы сделать понятным его содержание. Выразительность не только лица, но и всей статуи, полное соответствие внешнепластического вида внутреннему миру героя - обязательное условие для монументального памятника. Одни его воспринимают издали и, следовательно, в целом; другие, те, кто подойдет к памятнику на близкое расстояние, могут всматриваться в выражение лица статуи. Памятник должен не только обладать выразительным силуэтом, но быть также соразмерным, пропорциональным, должен представлять собой целостное произведение искусства. Ведь вместе с идейным содержанием памятник несет и функции архитектурно-художественные. Это не просто красивая вертикаль, объем или ритмическое чередование объемов, а выразительный образ человека, который придает смысл целому архитектурному ансамблю, он центрирует, венчает пространство площади.

Однако не всякий памятник будет хорошо выглядеть на фоне открытого пространства площади. Если скульптор решил композицию памятника в виде сидящей фигуры, этот памятник более уместен в парке, в "интерьере" двора, или на фоне архитектурного сооружения, чем посреди площади большого города. Такую статую гораздо естественнее и органичнее поместить там, где нет шумного движения, где окружающая обстановка располагает зрителей остановиться возле скульптуры, посидеть и, не торопясь, рассмотреть ее на близком расстоянии. Кроме того, радиус обзора сидящей фигуры из-за

невыразительности точки зрения со спины сокращается до 180 градусов окружности, и поэтому лучше, если сидящая фигура своей тыльной стороной примыкает к стене здания или зелени парка.

В художественном замысле всякого памятника очень важна *роль пьедестала*. Это не просто подставка под фигурой (чтобы лучше было видно). Это именно пьедестал, на который вознесен герой за его заслуги перед народом. Пьедестал должен соответствовать архитектурному окружению, характеру, стилю и масштабу памятника в целом. Часто его грани оформляются рельефами, полнее раскрывающими историческое значение героя. Наиболее принятое отношение фигуры к пьедесталу - 1:1, хотя встречаются и другие пропорции.

Немалую роль в установке памятника играет его положение по отношению к странам света, отчего зависит характер его освещения в то или иное время дня.

Особым разделом монументальной скульптуры является *скульптура мемориальная* (надгробие), которую устанавливают на могилах в память заслуг и нравственных достоинств умерших. История искусства знает огромное количество типов надгробий - от величавых египетских пирамид до скромного русского деревянного креста-голубца на сельском кладбище. Если городской монумент словно бы обращается ко всем, то надгробный памятник - чаще всего лишь к близко подошедшему человеку. Звучание мемориального надгробного памятника обычно бывает лирическим, интимным. Но высокий строй мыслей и чувств, выражаемый подобными произведениями, их очищенность от повседневной суеты сообщают им несомненные черты монументальности. Повествуя об умерших и напоминая о них, надгробная скульптура эмоциональна по своему характеру и обращается прежде всего к чувству. По форме надгробия чрезвычайно различны. Это либо портрет умершего (статуя, бюст, рельеф), либо аллегорические фигуры гениев, плакальщиц, порой также сопровождающие портретное изображение умершего, или, наконец, это просто архитектура так называемых "малых форм", иногда украшенная урной, драпировками или различными аллегорическими знаками, символизирующими кратковременность человеческой жизни.

Монументально-декоративная скульптура

Познакомимся теперь с *монументально-декоративной скульптурой*. Ее можно встретить буквально на каждом шагу. Она тесно связана с архитектурой, а говоря шире - вообще с окружением и включает все виды скульптурного убранства зданий, как изнутри, так и снаружи: статуи на городских мостах, группы на фасадах зданий, в нишах или перед порталом, рельефы и т. д. Монументально-декоративная скульптура решает большие идейно-образные задачи. Скульптура развивает и разъясняет идею и назначение сооружения, в то же время усиливая звучание архитектурных форм (иногда по соответствию, а иногда по контрасту).

Блестящим примером архитектурно-скульптурного синтеза в искусстве социалистического реализма явился Советский павильон на Всемирной выставке 1937 года в Париже, сооруженный по проекту Б. М. Иофана и увенчанный прославившейся с тех пор скульптурной группой работы В. И. Мухиной. Все здание пронизано движением, переданным в нарастании горизонтальных форм, переходящих в главной центральной части в вертикаль взлетающего пилона. Установленная на кровле пилонной группы "Рабочий и Колхозница" в своей композиции последовательно повторяет это движение: сначала - вперед, а затем - ввысь. Высоко взметнув вверх серп и молот, дружно шагают вперед молодые и прекрасные гиганты - рабочий и колхозница, олицетворяющие весь советский народ. Композиционной осью группы является мощная диагональ, придающая этому движению стремительность. Этими средствами скульптор ярко выразил идею всенародного движения советского народа вперед, к коммунизму. Сюжетно конкретизированное и раскрытое в скульптурной группе, это движение, как основная мелодия (хочется сказать:

"марш победившего народа"), получает подготовку и опору, словно в оркестровой инструментровке, в звучании архитектурных форм всего здания.

В *монументально-декоративной скульптуре*, так же как и в скульптуре монументальной, большое значение имеет пропорциональность масштабов и соотношение объема памятника и пространства, в котором он поставлен. При этом скульптору нужно иметь в виду не только математические масштабы и правильные соотношения с пропорциями архитектуры, но и возможности человеческого видения и восприятия. К монументально-декоративной скульптуре относится и садово-парковая скульптура: статуи, бюсты, фонтаны, декоративные вазы и т. п. Эта скульптура тесно связана с пейзажем парка, хорошо гармонирует то с зеленым фоном, то с красками осенней листвы.

Станковая скульптура

Она называется так потому, что устанавливается на станке или подставке и предназначается для выставок, музеев, общественных и жилых помещений (последнее даже породило специальное понятие "кабинетная скульптура"). Станковую скульптуру рассматривают на близком расстоянии, вне зависимости от ее окружения, от соседних с ней произведений или архитектуры интерьера. По своим размерам станковая скульптура обычно бывает или меньше натуральной величины, или ненамного превышает ее. Это делается затем, чтобы избежать изображения человека в натуральную величину, так как оно может выглядеть как муляж (точный слепок), что нехудожественно и неприятно. Станковая скульптура по содержанию отличается чрезвычайным разнообразием. Станковая скульптура охватывает очень широкий круг сюжетов. Станковое произведение требует, чтобы зритель надолго остановился перед ним, погрузился в мир чувств, переживаний и характеров, как бы читая интересный рассказ, заглядывая в душу персонажей.

Скульптура малых форм

Особым видом станковой скульптуры является так называемая *скульптура "малых форм"*. Это небольшие статуэтки из чугуна, бронзы, стекла, фаянса, терракоты, пластмассы, дерева и других материалов, изображающие людей и животных. Особенно распространены станковые статуэтки зверей и домашних животных, исполняющиеся мастерами, которых называют анималистами (от латинского слова "animal" - животное). Вообще раздел анималистической скульптуры имеет древнюю историю и не может быть зачислен только в жанр станковой скульптуры. Такая скульптура малых форм содержит в себе и некоторые черты декоративности, поскольку она в основном призвана украшать быт человека, его жилище. Особенно это относится к произведениям из фарфора и фаянса, которые обычно расцветаются разными красками, так что их выразительность создается не только объемом, но и цветом. В скульптуре малых форм возможны сатирические образы, шаржи. Будучи по своему характеру искусством многотиражным, то есть таким, когда созданное художником произведение повторяется затем (в условиях промышленного производства) в тысячах экземпляров, скульптура малых форм этой своей особенностью граничит с прикладным искусством.

Жанры скульптуры:

- Самый популярный жанр в скульптуре – портрет. Развитие портретного жанра в скульптуре идет практически параллельно с представлениями о роли личности в истории. В зависимости от этого понимания портрет становится то более реалистичным, то идеализированным. Формы портрета в истории были разнообразными: маски мумий, герма [четырёхгранный столб с портретной головой] у греков, римский бюст. Портрет стал разделяться по назначению: парадный и камерный.

- Анималистический жанр развивается в скульптуре еще раньше, чем портрет. Но настоящее развитие он получает с крушением антропоцентрических представлений о мире и осознании человеком единой материальности мира.

- Особое место в скульптуре получает жанр фрагмента – отдельных частей тела человека. Скульптурный фрагмент возникает на основе коллекционирования фрагментов античных статуй и развивается как самостоятельное явление, обладающее новыми художественно-эстетическими возможностями для выражения содержания, в котором нет заданного сюжета, а есть только пластический мотив. Родоначальником этого жанра считают О. Родена.

- Исторический жанр связан с отражением конкретных исторических событий и рассказом об их участниках. Чаще всего этот жанр реализует себя в монументальных формах.

3. Материалы для изготовления скульптур и их цветовая гамма

Важен и сложен вопрос выбора материала для скульптуры, связь материала с содержанием и формой, допустимость перевода одного и того же произведения в различные материалы. Создавая скульптурное произведение, мастер мыслит его в определенном материале.

Соответственно идее и образу скульптор выбирает материал. Нет случайности в том, что одна работа выполняется в дереве, другая – в мраморе, третья – в бронзе. Бронза, например, дает возможность большой детализации; дерево обладает пластичностью, мрамор – теплотой, камень – образным обобщением. Однако работа не сразу появляется в материале. Вначале скульптор уточняет свой замысел на бумаге, затем лепит в глине, пластилине или гипсе. И лишь после этого переводит замысел в окончательную жесткую пластику выбранного материала.

По большому счету скульптуры можно делать из чего угодно.

Классическая скульптура – *мраморная* скульптура. Именно этот великолепный материал – роскошный внешне и удобный в обработке – использовали художники античности и Возрождения.

Но времена меняются, и в начале XX века скульпторы принялись высекать свои творения преимущественно из *гранита*. Дело не в том, что мировые запасы мрамора иссякли. Просто этот камень не выносит современной экологии и под воздействием окружающей среды неуклонно разрушается. Современная городская и парковая скульптура чаще всего высечена из гранита или же отлита из металла – в основном бронзы или других стойких к коррозии сплавов.

Для русско-советских парков традиционны *деревянные* скульптуры во главе с национальным символом – косолапым мишкой. Скульптура благородна, стационарна.

Художественное литье скульптур по моделям в земляные формы. Это простейший способ получения отливок скульптур. Шаблон скульптуры может быть изготовлен из любого материала - пластилина, гипса (наиболее приемлемые и удобные материалы), из дерева, пластмассы, металла. Моделью может служить и сама скульптура; если нужно сделать такую же (восстановить ее первоначальный вид), то пластилином наращивают на реставрируемой или восстанавливаемой скульптуре недостающие части по начальному образцу.

Материалы для изготовления моделей скульптур:

1. Пластилин, гипс, пластик, дерево.
2. Воск, парафин, стеарин; технический желатин, столярный клей.
3. Полистирол (пенопласт) - ячеистый пластик.

Для получения нескольких одинаковых моделей скульптуры из воска применяют эластичную форму. С целью тиражирования восковых моделей для отливки одинаковых

скульптур или деталей художественных произведений, например литых украшений для художественной ограды, изготавливают резиновую пресс-форму. Скульптурные произведения из металла - цветного, черного или драгоценного как завершение всего процесса изготовления обязательно нуждаются в декоративной отделке. Причем она не только улучшает внешний вид скульптуры, ажурной или кованой решетки камина, чеканного рельефа или художественного литья, но и предохраняют произведение, созданные в любой технике, от воздействия внешней среды, продлевает их век. Известно немало рецептов нанесения тончайших защитных покрытий разного цвета, имеющих свою технологию. Выбор того или иного вида декоративной отделки металлического скульптурного изделия диктуется качествами самого металла, а также предназначением того или иного изделия.

Цветовая гамма скульптур

Почти вся скульптура нового времени (за исключением фарфора и майолики) делается однотонной, ровно окрашенной (тонируемый гипс, патинированная бронза), или имеет естественный цвет материала, из которого она выполнена (мрамор, дерево, гранит). Мы так привыкли к тому, что скульптура одноцветна, что всякую попытку раскрасить ее готовы считать проявлением безвкусицы. Между тем не надо забывать, что древние греки раскрашивали свои скульптурные произведения. В эпоху эллинизма (III - I века до н. э.) еще продолжали применять расцветки. В древнем Риме можно было встретить сочетание белого и цветного мрамора, золоченого дерева и мрамора, хотя в основном римская скульптура стала уже одноцветной. В средние века, в эпоху Возрождения и барокко раскраска применялась в деревянной скульптуре. Отдельные попытки расцветить скульптурные произведения делались и в XIX веке. Так, например, великий русский художественный критик В. В. Стасов считал, что расцветка скульптуры усиливает ее реалистическую выразительность. Следует все же сказать, что к проблеме раскраски скульптурного произведения надо подходить очень осторожно, так как сложившиеся традиции одноцветной пластики воспитали в нас определенное понимание прекрасного в скульптуре.

4. Процесс создания скульптурного произведения

Сначала скульптор лепит маленький эскиз из пластилина или из глины, передающий первоначальный замысел. Затем воспроизводит эскиз в глине в большем размере и дорабатывает его. Скульптура больших размеров из глины делается на каркасе (из железных стержней, проволоки и кусочков дерева), укрепленном на станке - треноге с вращающейся горизонтальной доской. С вылепленного из глины подлинника скульптурного произведения снимается гипсовая, так называемая "черная форма", состоящая из двух или нескольких частей. Она точно повторяет модель, только в обратной, вогнутой форме. Первоначальная глиняная модель при этом уничтожается, так как, освобождая форму, приходится вынимать из нее глину. Затем по форме отливается точное гипсовое воспроизведение модели, так называемая "отливка". При освобождении отливки форма раскалывается и, таким образом, эта так называемая "черная форма" уничтожается. Если нужно сделать несколько гипсовых экземпляров, то с полученной уже отливки снимается вторая, так называемая "кусовая форма", состоящая из многих частей. Уложенная в кожух (общая крышка, объединяющая все куски) "кусовая форма" дает возможность формовать и отливать следующие экземпляры из гипса, бетона, пластмассы или из какого-нибудь металла.

Вывод

Скульптура как вид искусства имеет большую художественную и историческую ценность в эстетическом воспитании. В распоряжении ваятеля лишь один момент действия, но несущий на себе печать всего предшествующего и последующего. Пластическая

выразительность скульптуры передает красоту движения и тела и способна оказывать сильное эмоциональное влияние на человека.

Создание скульптуры - это активный трудовой процесс. Творчество скульптора - тяжелая физическая работа, борьба с материалом. Человек как бы преодолевает безжизненность камня, дерева или глины, покоряет материал, создает из него полный жизни художественный образ.

В скульптуре замысел мастера воплощается в вещественном реальном объеме. Подобно тому как в живописи основное выразительное средство - изображение красками на плоскости холста, "язык" скульптуры - объемно-пластическая, трехмерная форма, обладающая реальной тяжестью. Именно через скульптурную форму раскрывается содержание скульптурного произведения, доносится до зрителя замысел скульптора. Выразительные возможности в реалистическом искусстве этой объемно-пластической формы поистине безграничны. Особенностью скульптуры, своеобразием ее содержания является то, что она изображает преимущественно человека. Именно в образе самого человека скульптор может раскрыть жизнь общества, характеры людей, их настроения и действия. В связи с этим для искусства скульптуры характерен определенный круг тем: в скульптуре можно вылепить портреты современников или деятелей прошлых эпох, создавать композиции на бытовые темы, изображать аллегорические фигуры, олицетворяющие общие понятия (труд, мир, дружба народов, победа и т. д.). Природу и среду, окружающие человека, можно передавать в скульптуре лишь косвенно, с помощью какой-либо детали. Особенно важным качеством скульптуры является то, что она в наиболее обобщенных, аллегорических, монументальных образах может выражать героические идеалы своего времени. Не случайно периоды расцвета скульптуры совпадают с теми историческими эпохами, когда высоко поднимается значение человека и основной задачей искусства становится создание положительного героического образа.

Лекция № 8 Скульптура Древней Греции

План

- 1. Ведущие принципы создания скульптурных произведений древними греками**
- 2. Основные этапы эволюции древнегреческой скульптуры**

1. Ведущие принципы создания скульптурных произведений древними греками

Среди всего многообразия шедевров культурного наследия Древней Греции особое место занимает скульптура. В греческих статуях воплощен и воспет при помощи изобразительных средств идеал человека, красота человеческого тела. Однако не только изящество и плавность линий отличает древнегреческие скульптуры - мастерство их авторов настолько велико, что даже в холодном камне они сумели передать всю гамму человеческих эмоций и придать фигурам особый, глубокий смысл, словно вдохнув в них жизнь и наделив каждую той непостижимой загадочностью, которая до сих пор притягивает и не оставляет созерцающего равнодушным.

Скульптура древней Греции, как и все античное искусство представляет собой особый образец, эталонное мастерство и своеобразный идеал. Древнегреческое искусство, а в особенности скульптура Древней Греции, оказала очень весомое влияние на развитие мировой культуры. Она явилась тем основанием, на котором позднее выросла европейская цивилизация. Прекрасные статуи греческих скульпторов изготавливались из камня, известняка, бронзы, мрамора, дерева и украшались великолепными изделиями из драгоценных металлов и камней. Их устанавливали на главных площадях городов, на

могилах известных греков, в храмах и даже в богатых греческих домах. Основным принципом скульптуры Древней Греции было сочетание красоты и силы, идеализация человека и его тела. Древние греки считали, что в совершенном, идеальном теле может находиться только совершенная душа.

Поэтому гармония тела, внешнее совершенство - неперемнное условие и основа идеального человека. Греческий идеал определяется термином *калокагатия* (греч. *kalos* - прекрасный + *agathos* добрый). Так как калокатия включает в себя совершенство и телесного сложения, и духовно нравственного склада, то одновременно с красотой и силой идеал несет в себе справедливость, целомудрие, мужество и разумность. Именно это делает греческих богов, изваянных древними скульпторами, неповторимо прекрасными.

Лучшие памятники древнегреческой скульптуры были созданы в V в. до н.э. Но до нас дошли и более ранние произведения. Статуи VII - VI вв. до н.э. симметричны: одна половина тела - зеркальное отражение другой. Скованные позы, вытянутые руки прижаты к мускулистому телу. Ни малейшего наклона или поворота головы, но губы раскрыты в улыбке. Улыбка словно изнутри освещает скульптуру выражением радости жизни.

Позднее, в период классицизма статуи приобретают большее разнообразие форм.

Были попытки алгебраически осмыслить гармонию. Первое научное исследование того, что есть гармония, предпринял Пифагор. Школа, которую он основал, рассматривала вопросы философско-математического характера, применяя математические выкладки ко всем сторонам действительности. Не составили исключения ни музыкальная гармония, ни гармония человеческого тела или архитектурного сооружения. Пифагорейская школа считала число основой и началом мира.

Как и другие культуры, Древняя Греция переживала различные периоды своего развития, каждый из которых вносил те или иные изменения в процесс формирования всех видов изобразительного искусства, к коим относится и скульптура. Именно поэтому проследить этапы становления этого вида искусства можно, охарактеризовав вкратце особенности древнегреческой скульптуры Древней Греции в разные периоды её исторического развития.

Развитие скульптуры Древней Греции возможно разделить на три существенных этапа:

Архаика – VIII-VI век до н. э. век до нашей эры.

Классика – V-IV век до н. э.,

которую в свою очередь, можно поделить на периоды

-ранней - начало V века до нашей эры,

-высокой классики – это конец V века до нашей эры, и

-поздней – IV век до нашей эры.

Эллинизм – IV-I век до н. э. - последний этап.

Также из описаний древних историков можно понять, что существовала скульптура гомеровской Греции, но до наших времен дошли лишь небольшие статуэтки и сосуды, украшенные росписью. Каждый из этих этапов Греческой культуры обладает своими неповторимыми уникальными чертами.

2. Основные этапы эволюции древнегреческой скульптуры

Архаический период (VIII-VI век до н. э. век до нашей эры).

Для скульптур данного периода характерны некоторая примитивность самих фигур в силу того, что образы, которые воплощались в них, были слишком обобщены и не отличались разнообразием.

В этот период древнегреческие художники стремились к созданию идеального образа мужчины и женщины.

В скульптуре преобладали фигуры обнаженных юношей-воинов, называемых кюросы. Они должны были показать доблесть, физическое здоровье и силу человека, которые приобретались в спортивных состязаниях того времени.

Вторым образцом искусства этого периода были коры. Это задрапированные в длинные одежды девушки, в которых выражался идеал женственности и первозданной чистоты. Более всего в них привлекали плавность и изящность линий - воплощение женской грации.

В это время появилась, так называемая, «архаическая улыбка», которая одухотворяла лица статуй.

Выдающимися примерами сохранившихся скульптур архаического периода являются «Курios из Пирея», который украшает сегодня Афинский музей, также «Богиня с гранатом» и «Богиня с зайцем», хранящиеся в Берлинском государственном музее. Довольно известна скульптура братьев Клеобиса и Битона из Аргоса, которые представлены в дельфийском музее.

Во времена архаики также важное место занимает монументальная скульптура, в которой главную роль играет рельеф. Это довольно большие скульптурные композиции, часто отображающие события, описанные в мифах Древней Греции. Например, на фронте храма Артемиды были изображены действия, происходящие в известной всем с детства истории о Медузе Горгоне и храбром Персее.

Классика

С переходом к классическому периоду, неподвижность, можно сказать, статичность архаических скульптур, постепенно сменяется эмоциональными фигурами, запечатленными в движении. Появляется, так называемое, пространственное движение. Позы у фигур пока что простые и естественные, например, девушка, развязывающая сандалию, или бегунья, готовящаяся к старту.

Кроме Пифагора классический период дал мировой культуре таких именитых мастеров, как Мирон, Поликлет и Фидий, творения которых объединял один принцип: отображение гармоничного сочетания идеального тела и заключенной в нем не менее прекрасной души. Именно этот принцип и лег в основу создания скульптур того времени.

Ранняя классика

Пожалуй, одной из самых известных статуй того периода является «Дискобол» (V в. до н. э.; Музей Терм. Рим) автора *Мирона*, который вложил очень весомый вклад в искусство ранней классики Греции. Фигура была отлита из бронзы в 470 году до нашей эры, и изображает спортсмена, готовящегося к броску диска. Его тело идеально и гармонично, и готово в следующую секунду совершить бросок. Его захваченное движением тело изогнуто и напряжено, как готовая развернуться пружина. Под упругой кожей отведенной назад руки взбурились тренированные мускулы. Пальцы ног, образуя надежную опору, глубоко вдавлились в песок.

«Афина и Марсий» - это скульптурная группа, которая была создана Мирона в 460-445 гг до н. э.

Группа была описана Павсанием: "... изображена Афина, бьющая силена Марсия за то, что он поднял флейты, хотя богиня хотела их забросить". Памятник иллюстрирует известный миф о том, как Афина однажды сделала из кости оленя авлос - двойную флейту, но обнаружила, что при игре лицо ее безобразно искажается. В гневе она отбросила флейту прочь, наложив проклятье на каждого, кто осмелится поднять ее. Марсий, найдя флейту и начав играть на ней, вскоре так уверовал в свой успех, что вызвал на состязание самого Аполлона. За эту дерзость Марсий был жестоко наказан: по приказу Аполлона с него содрали кожу.

Довольно долго две статуи воспринимались как самостоятельные и не ассоциировались с известной композицией Мирона, но с помощью воспроизведения группы на афинских монетах определили Марсия, первоначально неправильно реконструированного в виде танцующего сатира с кроталами (род кастаньет) в руках. Статую Афины атрибуировали значительно позднее. Группа реконструирована по ее воспроизведениям на афинских монетах и одном вазовом рисунке.

Мирон помещает психологический центр события внутри группы, акцентируя внимание на флейте, а также связывает персонажей оптически - внешним контрастом и ритмом их движений. Чтобы достичь слитности группы, скульптор жертвует пластическими средствами ради графических, что создает впечатление несколько картинное, кроме того, статуи еще слишком самостоятельны по отношению друг к другу и замкнуты в себе.

Статуи Мирона были отлиты из бронзы, но до нас дошли лишь мраморные копии с древнегреческих оригиналов, сделанные римлянами.

В начале двадцатого века на дне моря около мыса Артемисион была найдена статуя из бронзы бога Посейдона. Он изображен величественным, грозным, занесшим руку, в которой когда держал трезубец. Эта статуя, как бы знаменует переход из периода ранней классики к высокой.

Высокая классика

Направление высокой классики преследовало двойную цель. С одной стороны, показать всю красоту движения в скульптуре, и, с другой стороны, сочетать внешнюю неподвижность фигуры с внутренним дыханием жизни. Объединения этих двух устремлений в своем творчестве удалось добиться великому скульптору Фидию. Он известен, в частности, тем, что украсил прекрасной скульптурой из мрамора древний Парфенон.

Также он создал великолепный шедевр «Афина Парфенос», который, к сожалению, погиб еще в далекой древности. В национальном музее археологии города Афины можно видеть лишь уменьшенную копию этой статуи.

Если верить Плинию Старшему, на каждой детали скульптуры, начиная от постамента, на котором стояла Афина, и заканчивая ее шлемом, были изображены мифологические сцены: на постаменте — рождение Пандоры, на щите с обеих сторон — битва с амазонками и борьба богов с гигантами, на сандалиях — сражение с кентаврами.

Значительная часть казны полиса ушла на создание этой скульптуры. Ее деревянный остов высотой в 13 метров покрывала тонна золота, а лицо и руки были сделаны из отборной слоновой кости. Двухметровая статуя богини победы Ники, которую Афина держала в руке, казалась крошечной. Афина Парфенос поистине была величественной! Трудно представить, что такое мог создать человек!

Фидий, лучший скульптор того времени, девять лет работал над скульптурой. Только ему смогли доверить граждане создание образа их небесной покровительницы. Это были девять лет молитвы, девять лет полного погружения в работу. Каждый день Фидий молился и спрашивал, что угодно Богине-Деве, чтобы вселить часть своего могущества в скульптуру, что еще сделать, чтобы Афина охраняла город и его жителей? Ведь для каждого афинянина очень важно было знать, что рядом с ними живут боги. Что нужно всего лишь обратить свой взор на Акрополь и его храмы, чтобы почувствовать их покровительство.

Каждый год в честь Афины жители устраивали празднества — малые Панафинеи, а каждые пять лет — Большие Панафинеи, когда самые достойные девушки полиса несли жертвоприношения и пеплос — специально сотканые за эти пять лет одежды для богини. Это была красивая церемониальная процессия.

Сегодня от скульптуры Афины Парфенос остались лишь описания. Всего через 140 лет с нее сняли и заменили на бронзу все золото, чтобы оплатить им войско тирана Лакара, а

примерно в V веке статуя погибла в огне очередного пожара. Судьба Фидия до конца не известна.

Великий художник создал еще немало шедевров за свою творческую жизнь. Это и статуя Афины Промехос в Акрополе, которая поражает своими огромными размерами и величием, и, не менее колоссальная, фигура Зевса в храме Олимпии, которая позднее была причислена к одному из удивительных семи чудес света.

Величайшим ваятелем своего времени греки считали Фидия, украсившего мраморной скульптурой Парфенон. В его скульптурах особенно отражено, что боги в Греции есть не что иное, как образы идеального человека. Лучше всего сохранилась мраморная лента рельефа фриза длиной 160 м. На ней изображено шествие, направляющееся в храм богини Афины - Парфенон.

Скульптура Парфенона сильно пострадала. "Афина Парфенос" погибла еще в глубокой древности. Из письменных источников мы знаем, что она стояла внутри храма и была несказанно прекрасна. Голова богини с невысоким гладким лбом и округлым подбородком, шея и руки были сделаны из слоновой кости, а волосы, одежда, щит и шлем были вычеканены из листов золота (выполнена в хризозлефантинной технике). Богиня в образе прекрасной женщины - олицетворение Афин.

Множество историй связаны с этой скульптурой. Сотворенный шедевр был настолько велик и знаменит, что у его автора сразу появилась множество завистников. Они пытались всячески насулить скульптору и искали разные причины по которым можно было бы обвинить его в чем-нибудь. Говорят, что Фидия обвиняли в том, что тот якобы утаил часть золота, данного как материал для убранства богини. В доказательство невинности Фидий снял со скульптуры все золотые предметы и взвесил их. Вес в точности совпал с весом данного на скульптуру золота. Тогда Фидия обвинили в безбожии. Причиной этому послужил щит Афины. На нем был изображен сюжет битвы греков с амазонками. Среди греков Фидий изобразил себя и любимого им Перикла. Изображение Фидия на щите и стала причиной конфликта. Несмотря на все достижения Фидия, общественность Греции смогли настроить против него. Жизнь великого скульптора закончилась жестокой казнью.

Достижения Фидия в Парфеноне были не исчерпывающими для его творчества. Скульптор сотворил множество других произведений, лучшими из которых стали колоссальная бронзовая фигура *Афины Промехос*, воздвигнутая на Акрополе примерно в 460 г. до н.э., и не менее огромная фигура из слоновой кости и золота *Зевса для храма в Олимпии*. К сожалению, более не существует подлинных работ, и мы не можем увидеть своими глазами великолепные произведения искусства Древней Греции. Остались лишь их описания и копии. Во многом тому причиной послужило фанатичное уничтожение статуй верующими христианами.

Так можно описать статую Зевса для храма в Олимпии: Огромный четырнадцатиметровый бог восседал на золотом троне, и казалось, встань он, распрями широкие плечи - тесно станет ему в обширном зале и низок окажется потолок. Голову Зевса украшал венок из ветвей маслины - знак миролюбия грозного бога. Лицо, плечи, руки, грудь были из слоновой кости, а плащ - перекинут через левое плечо. Венец, борода Зевса были из сверкающего золота.

Фидий наделил Зевса человеческим благородством. Его благообразное лицо, обрамленное курчавой бородой и вьющимися волосами, было не только строгим, но и добрым, поза торжественна, величава и спокойна. Сочетание телесной красоты и доброты души подчеркивало его божественную идеальность. Статуя производила такое впечатление, что, по словам древнего автора, люди, удрученные горем, искали утешения в созерцании творения Фидия. Молва объявила статую Зевса одним из "семи чудес света".

Еще одним великим скульптором того времени был *Поликлет*. Наиболее известно в наши дни его произведение под названием *«Дорифор»*, созданный между 450 и 440 годами

до н.э. Это копьеносец, могучий, сдержанный и полный достоинства. Он исполнен внутренней силы и, как бы, показывает стремление греческого народа тех времен к возвышенности, гармонии и покою.

Какое отношение имеет теория чисел к греческому искусству? Оказывается, самое прямое, поскольку гармония сфер Вселенной и гармония всего мира выражается одними и теми же отношениями чисел, главные из которых - отношения $2/1$, $3/2$ и $4/3$ (в музыке это соответственно октава, квинта и кварта). Кроме того, гармония предполагает возможность вычисления любого соотношения частей каждого предмета, в том числе и скульптуры, по следующей пропорции: $a / b = b / c$, где a - любая меньшая часть объекта, b - любая большая часть, c - целое. На этом основании великий греческий скульптор Поликлет (V век до н.э.) создал скульптуру юноши-копьеносца (V в. до н.э.), которую называют "Дорифор" ("Копьеносец") или "Канон" - по названию сочинения скульптора, где он, рассуждая о теории искусства, рассматривает законы изображения совершенного человека. Считается, что рассуждения художника можно отнести и к его скульптуре.

Статуи Поликлета полны напряженной жизни. Поликлет любил изображать атлетов в состоянии покоя. Взять того же "Копьеносца". Этот могучего сложения человек полон чувства собственного достоинства. Он стоит неподвижно перед зрителем. Но это не статичный покой древнеегипетских статуй. Как человек, умело и легко владеющий своим телом, копьеносец чуть согнул одну ногу и переместил тяжесть корпуса на другую. Кажется, что пройдет мгновение и он сделает шаг вперед, повернет голову, гордый своей красотой и силой. Перед нами человек сильный, красивый, свободный от страха, гордый, сдержанный - воплощение греческих идеалов.

До наших дней, к сожалению, не сохранились оригиналы этих скульптур Древней Греции, вылитые в бронзе. Мы можем лишь любоваться их копиями, сделанными из различных материалов.

Наше видение древнегреческой скульптуры далеко от истины. Оригиналов статуй той эпохи увидеть практически невозможно. Многие из них были разрушены во времена передела средиземноморского мира. И еще одной из причин уничтожения этих величайших памятников искусства стало их разрушение фанатично верующими христианами. Нам остались лишь их копии римских мастеров I-II веков нашей эры и описания древних историков.

Поздняя классика

Во времена, относящиеся к поздней классике, скульптура Древней Греции стала характеризоваться пластикой движений и проработкой самых мелких деталей. Фигуры стали отличаться грацией, гибкостью, начали появляться первые обнаженные женские тела. Одним из ярких образцов этого великолепия является статуя *Афродиты Книдской* скульптора *Праксителя*.

Древнеримский писатель Плиний говорил, что эту статую считали самой прекрасной статуей тех времен, и в Книд стекалось множество паломников, желающих ее увидеть. Это первое произведение, в котором Пракситель изобразил обнаженное женское тело. Интересная история этой статуи заключается в том, что скульптор создал две фигуры - обнаженную и одетую. Жители Коса, заказавшие изваяние Афродиты выбрали одетую богиню, побоявшись рискнуть, несмотря на всю красоту этого шедевра. А обнаженную скульптуру приобрели жители города Книд, находящегося в Малой Азии, и благодаря этому, прославились.

Еще одним ярким представителем направления поздней классики был *Скопас*. Он стремился выражать в своих скульптурах бурные страсти и эмоции.

Статуя была приобретена Дрезденским музеем в 1902 г.; известный антиковед Георг Трей признал в ней уменьшенную римскую копию знаменитой пляшущей вакханки Скопаса. Скопас - мастер пафоса, сильных страстей. Он представил вакханку, участницу

оргастических действий в честь бога смерти-возрождения Диониса, в порывистом, бурном движении. В правой руке она, вероятно, держала нож, которым закалывала козленка. Терзая животное и поедая его сырую плоть, участники дионисийских мистерий приобщались к плоти самого бога, одним из воплощений которого в античности был козел.

Период эллинизма

Время эллинизма характеризуется достаточно мощным влиянием востока на все искусство Греции. Не миновала эта участь и скульптура. В величественные позы и возвышенность классики начали проникать чувственность, восточный темперамент и эмоциональность. Художники начали усложнять ракурсы, применять роскошные драпировки. Обнаженная женская красота перестала быть чем-то необычным, кощунственным и вызывающим.

В это время появилось огромное количество различных статуй обнаженной богини Афродиты или Венеры. Одной из самых известнейших статуй доныне остается Венера Милосская, созданная мастером Александром где-то в 120 году до н.э. Все мы привыкли видеть ее изображения без рук, но считается, что изначально одной рукой богиня придерживала свою падающую одежду, а в другой руке она держала яблоко. В ее образе сочетаются и нежность, и сила, и красота физического тела.

Также очень известные статуи этого периода – Афродита Книдская и «Лаокоон и его сыновья» (I в. до н. э.). Последнее произведение наполнено сильными эмоциями, драматизмом и необычайной реалистичностью. Троянский жрец Лаокоон подвергся страшному наказанию богов, покровительствующих грекам, за то, что убеждал своих сограждан не доверять грекам и не вносить в город оставленного ими деревянного коня. За это боги наслали на него громадных змей, задушивших сыновей Лаокоона и его самого.

Скульптура изображает отчаянные и явно напрасные усилия героя высвободиться из тисков чудовищ, которые плотными кольцами обвили тела трех жертв. Бесполезность борьбы, неотвратимость гибели очевидны. Античный ваятель, даже передавая сильнейшую боль, все же подчинил свою статую требованиям красоты. Это самая поздняя по времени создания из дошедших до нас подлинных греческих скульптур. К традиционному представлению греков о власти рока теперь примешивается мысль о беспомощности человека. На исходе эллинистической эпохи от идеала свободного, почти богоравного человека остается лишь внешняя оболочка, нет больше веры в разумность миропорядка.

Главной темой скульптурного творчества Древней Греции, как видно, был человек. И действительно, человек более нигде так не ценился, как в той самой древнегреческой цивилизации.

Еще один замечательный памятник эллинизма - *алтарь Зевса в Пергаме*. Пергамская школа более других тяготела к патетике и драматизму, подолжая традиции Скопаса. Ее художники не всегда прибегали к мифологическим сюжетам, как это было в классическую эпоху. Когда была одержана победа над галлами, в честь ее и был воздвигнут в Пергаме алтарь Зевса, законченный в 180 году до н.э.

На этот раз долголетняя война с "варварами" предстала как гигантомахия - борьба олимпийских богов с гигантами.

Грандиозный мраморный фриз, протяженностью 120 метров, исполненный в технике горельефа, опоясывает цоколь алтаря. Могучие тела громоздятся, сплетаются, подобно клубку змей, поверженных гигантов терзают космогривые львы, впиваются зубами собаки, топчут кони, но гиганты яростно сражаются. Битва страшна. Есть нечто предвещающее Микеланджело в напряженных ракурсах тел, в их титанической мощи и трагедийном пафосе.

Изменился строй композиции, она утратила классическую ясность, стала клубящейся, запутанной. Сражающимся здесь тесно, масса подавила пространство, и все фигуры так сплетены, что образуют бурное месиво тел. А тела все еще классически прекрасны...

Прекрасны олимпийцы, прекрасны и их враги. Но гармония духа колеблется. Искажённые страданием лица, глубокие тени, змеевидно разметавшиеся волосы... Олимпийцы пока торжествуют над силами подземных стихий, но победа эта ненадолго - стихийные начала грозят взорвать стройный, гармонический мир.

Всевозможные декоративные изделия теперь распространяются более широко и достигают большой изощренности. В искусстве глиптики (резьбы по камню), развитом ещё с архаических времен, теперь применяется новая техника - резьба по трехслойному сардониксу, создающая красочные и светотеневые эффекты. Драгоценная *камя Гонзага*, хранящаяся в Эрмитаже, позволяет оценить красоту этой техники.

Это раннеэллинистическое произведение, исполненное в Александрии, - искусно вырезанные два профиля: считаются портретами царя Птолемея и жены его Арсиной.

С развитием культуры, скульпторы старались передать через свои произведения все больше человеческих чувств и эмоций. Все эти величественные шедевры, созданные десятки сотен лет назад, до сих пор привлекают внимание людей, и действуют на современных любителей искусства завораживающе и невероятно впечатляюще.

Скульптура в данный период развития древнегреческого государства по-прежнему имела основным своим предназначением украшение архитектурных сооружений, хотя в ней находили отражение изменения, происходившие в государственном управлении. Кроме того, в скульптуре, как одном из ведущих видов искусства, возникло множество школ и направлений.

Вывод

Трудно выделить какой-то один период развития древнегреческой культуры, и не обнаружить в ней бурного расцвета скульптуры. Этот вид искусства постоянно развивался и совершенствовался, достигнув особой красоты в классическую эпоху, но и после нее не угаснув, все также оставаясь ведущим. Соотносить скульптуру и архитектуру древней Греции конечно можно, но лишь в сравнении, отождествлять их недопустимо. Да это и невозможно, ведь скульптура это не монументальное строение, а искусно вылепленный шедевр. Чаще всего античные скульпторы обращались к изображению человека.

В своих работах они особое внимание уделяли позам, наличию движению. Они пытались создавать живые образы, словно бы ни камень перед нами, а живая плоть и кровь. И это у них отлично получалось, в основном благодаря ответственному подходу к делу. Знание анатомии и общие представления о человеческом характере позволили древнегреческим мастерам достичь того, что до сих пор не могут постигнуть многие скульпторы современности.

Лекция № 9 Скульптура эпохи Возрождения. Творчество Микеланджело

План

- 1. Общие принципы скульптурного творчества эпохи Возрождения.**
- 2. Итальянская скульптура Проторенессанса и Раннего Возрождения.**
- 3. Высокое Возрождение в Италии. Творчество Микеланджело.**

1. Общие принципы скульптурного творчества эпохи Возрождения.

Скульптура Ренессанса - один из важнейших видов искусства Возрождения, достигший в это время расцвета. Основным центром развития жанра была Италия, главным мотивом - ориентация на античные образцы и любовное отношение к человеческой личности.

Находившаяся в эпоху средневековья в состоянии полной зависимости от архитектуры, скульптура эпохи Возрождения вновь обретает самостоятельное значение. Как

равноправный компонент она входит в архитектурные ансамбли на основе содружества, но не подчинения архитектуре. Освобождаясь от сковывающего ее религиозно-мистического содержания, она обращается к жизни, к реальным образам действительности, человеку. Наряду с сохраняющими свое значение образами христианства и античности объектом изображения скульпторов оказываются теперь и живые люди, герои современности. Развитие получает жанр портрета, создаются конные статуи, украшающие площади городов. Значительно изменяется характер декоративного рельефа, образные возможности которого расширяются в связи с использованием приемов живописно-перспективного изображения и новых материалов, в частности полихромной керамики.

Скульптура раньше живописи прочно встает на новый путь развития, что объясняется тем местом, которое она занимала в средневековых культовых сооружениях. При больших постройках создавались мастерские, которые готовили скульпторов-декораторов, проходивших здесь хорошую подготовку, знакомясь с архитектурой, со строительным и ювелирным делом. Все эти познания помогали в работе над монументальной пластикой, отличавшейся особой тщательностью исполнения.

2. Итальянская скульптура Проторенессанса и Раннего Возрождения.

Проторенессанс.

Новые художественные искания в скульптуре наметились прежде всего в пизанской школе, основателем которой был *Никколо Пизано* (1220-1278 или 1284).

Пизанская школа скульптуры — первая крупная школа скульптуры в Италии. Пиза являлась центром классической культуры и поддерживала связи с Востоком. Здесь скульптура уже не дополнение к архитектуре, а самостоятельная дисциплина, репутацию которой подкрепляет античность. Сложившийся мастер — аноним, выполнивший в начале 13 века аллегория месяцев и фигуры апостолов, а также эпизоды из жизни Иоанна Крестителя на портале пизанского баптистерия. Здесь традиционная иконография и тонкая отделка (идущие от Византии) сочетаются с почти подлинным ощущением важности размещения фигур в пространстве, зрелой упорядоченностью композиции. Этот скульптор, судя по Вазари, учитель Никколо Пизано, видимо, хорошо ощущает, как византийская манера уходит корнями в античность, и это помогает ему преодолеть кажущееся противоречие. В такой среде, полной гуманистических устремлений, видимо, сформировался Никколо Пизано.

Шестигранная мраморная кафедра (1260), выполненная им для баптистерия в Пизе, стала выдающимся достижением ренессансной скульптуры и повлияла не ее дальнейшее формирование. Кафедра из трех видов (оттенков) мрамора представляет собой целое архитектурное сооружение. По средневековой традиции на парапетах (стенках) представлены сюжеты из жизни Христа. Между ними — фигуры пороков и аллегорических добродетелей. Колонны опираются на спины лежащих львов.

Главное достижение в том, что он сумел придать формам объемность и выразительность, а каждое изображение обладает телесной мощью.

Особое место в итальянской скульптуре принадлежит *Джованни Пизано* (сын Никколо Пизано) (1245-1314). Он создает кафедры для соборов и церквей, статуи святых, пророков, Мадонн. Стил Джованни Пизано отличается большей свободой и динамичностью, он показывает фигуры в движении и использует различные средства драматизации, его скульптурам присущи резкие повороты и угловатые очертания.

Совместно с отцом и Арнольфо ди Камбио он создает фонтан Маджоре в Перудже. Грани и ребра верхней чаши украшены 24 скульптурами. На гранях нижней — 50 барельефов. Чаши выполнены из белого и розового мрамора. Над ними возвышается третья чаша, отлитая из бронзы. Фонтан обнесен металлической решеткой.

С 1287 по 1296 гг. Джованни исполнял должность главного архитектора кафедрального собора в г. Сиена. Полные динамики и драматизма фигуры скульптурной композиции фасада собора свидетельствуют о значительном влиянии на Пизано французской готической пластики. Из всех готических итальянских фасадов сиенский собор имеет самое роскошное скульптурное убранство.

Одним из величайших достижений Джованни Пизано считается кафедра для церкви Сант-Андреа в Пистойе (1297-1301). Тематика украшающих кафедру рельефов также сходна с пизанскими. Однако лица персонажей более выразительны, их позы и жесты, более драматичны. Особенной экспрессией отличаются сцены «Распятие» и «Избиение младенцев».

XV век был периодом глобального изменения в искусстве. Художники стараются возродить традиции прошлого, основы их программы - открытая перспектива и законы пропорций. Античность воспринимается не как набор образцов для подражания, а как историческое осознание прошлого и его неизбежной связи с настоящим. Ренессансный человек желал отринуть наслоившиеся традиции (готические, византийские) и вернуться к древнеримской доблести, древнему классическому источнику.

Раннее Возрождение.

Конкурс 1401 года

Важная дата в развитии скульптуры: во Флоренции объявлен конкурс на изготовление 2-х (северных) ворот баптистерия. (1-е были изготовлены в 1336 году Андреа Пизано). Помимо прославленного к тому времени Якопо делла Кверча в конкурсе приняли участие два молодых ваятеля — Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески. Конкурсный сюжет — «Жертвоприношение Авраама» на рельефе в форме квадрифолии, аналогичной воротам XIV века.

Оба молодых скульптора выступали за возрождение античности, оба — сторонники гуманистической культуры и присущего ей историзма. Однако их работы расходятся:

- *Гиберти*: изображает все детали легенды, всех действующих лиц. Классическим образцом ему служит «Жертвоприношение Ифигении», и аллегорическое истолкование исторического факта — отказ от родительской любви ради повиновения высшему долгу. Он представляет не драму, а древний обряд. Фигуры задрапированы, алтарь украшен классическим рельефом. Отстранённость по времени снижает в глазах зрителя накал страстей. Исаак идеально сложен, жесты Авраама изящны. История развивается медленно, так как глазу есть на чём задержаться. Есть ритмическая пауза, образованная диагональной скалой; она же служит отражателем света, освещающим обе части. Эта линия согласует друг с другом две орбиты, по которым развивается движение — дугу тела Авраама и дугу шеи осла. Динамические ритмы находят отражение в сложном рисунке обрамления: движение не сосредотачивается в одном действии, а рассеивается по всему освещённому полю рельефа.

- *Брунеллески*: та же история по времени длится гораздо меньше. Движения фигур синхронны и даны в едином порыве, устремлены к сильно выделенной фигуре Исаака. Происходит столкновение противоположных сил — тело Авраама устремлено вперед и подталкивает руку с ножом, другая рука задирает шею сына. Тело Исаака поддается контролю отца, но всё же чувствуется стремление оказать сопротивление. Ангел падает с небес камнем, стремительно. Столкновение трёх противоположных сил сталкивается в переплетении рук и голов в вершине треугольника, который разрушает повторы квадрифолия. Драма начинается с нуля и сразу достигает апогея.

Гиберти описывает пространство в виде чередующихся эпизодов и плоскостей, Брунеллески его строит, исходя из синхронности происходящего, динамического равновесия сталкивающихся сил. Гиберти более естественен, стремясь соединить пейзаж с фигурами, отмечая скалу и кроны, направляя свет вдоль поверхности. Брунеллески не замечает

пейзажа. Гиберти глубже постигает античность, воспроизводя типичные одеяния, включая в изображение классические мотивы и поэтические интонации эллинизма. Брунеллески всего лишь цитирует в изображении одного из слуг Мальчика, вытаскивающего занозу из ноги. Гиберти убирает из рельефа все «жеманство», ненужные детали, однако у него есть пережитки позднеготической эстетики — волнообразность изгибов, рассеянная освещённость, декоративность композиции, подчиняющаяся кривизне обрамления. Брунеллески ориентируется непосредственно на Джованни Пизано. Он более революционен, устраняя естественное пространство и беря за основу пустоту, перспективные законы он выделит позже.

Победу во флорентийском конкурсе одержал Лоренцо Гиберти.

Настоящим реформатором итальянской скульптуры был *Донателло*. Его скульптуры "оторвались" от стен (до этого в основном скульптура была представлена, как рельеф и барельеф, как украшение здания).

Донателло (Флоренция) (около 1386 -1466) - итальянский скульптор эпохи Возрождения, основоположник индивидуализированного скульптурного портрета. Донателло придерживался реалистических принципов, иногда кажется, что он нарочно отыскивал некрасивые стороны природы.

Этот первый конный памятник в искусстве Возрождения, посвященный выдающейся личности, получил совсем иную, чем в античности, трактовку. Уверенно сидит на могучем коне кондотьер, держа в руке жезл командующего. В его лице, умном и суровом, - черты несомненного портретного сходства, выражение непреклонной воли и энергии.

Андреа дель Верроккьо (1435- 1488) - итальянский скульптор и живописец эпохи Возрождения, один из учителей Леонардо да Винчи. Имя позаимствовал у своего учителя, ювелира Верроккьо.

Скульптура Давид - фигура не застыла, наоборот, характеризуется полной раскованностью. Тело слегка повернуто, тяжесть перенесена на одну ногу. *Андреа дель Верроккьо* (1435- 1488) - итальянский скульптор и живописец эпохи Возрождения, один из учителей Леонардо да Винчи. Имя позаимствовал у своего учителя, ювелира Верроккьо.

Скульптура Давид - фигура не застыла, наоборот, характеризуется полной раскованностью. Тело слегка повернуто, тяжесть перенесена на одну ногу.

Верроккио было уже пятьдесят лет, и он работал над своей последней и самой значительной скульптурой - конным памятником кондотьеру Бартоломео Коллеони, который и доныне стоит в Венеции. Всадник, на лице которого, по словам Шелли, застыла "усмешка холодного превосходства", легко касается рукой поводьев и, кажется, сдерживает животное только могучей силой своей воли. Мускулы ног коня так напряжены и вырисовываются таким выпуклым рельефом, что кажется, будто с него содрана шкура, - свидетельство интереса Верроккио к новой науке - анатомии, которая начинала расцветать как раз в это время. Верроккио работал над своей замечательной статуей, наверное, лет десять, но так и не увидел ее на пьедестале: он умер в Венеции, когда ему было всего пятьдесят три года. Отливку его шедевра закончил Алессандро Леопарди, добавивший статуе несколько декоративных деталей и свою подпись.

3. Высокое Возрождение в Италии. Творчество Микеланджело.

О многих мастерах итальянского Возрождения можно сказать, что их творчество составило эпоху. Эти ставшие уже давно обычными слова, будучи высказаны по адресу Микеланджело, обретают действительную полноту своего значения. Помимо того, что творческий путь Микеланджело отличался необычайной хронологической протяженностью, важно то, он целиком охватывает два важнейших этапа развития итальянского Возрождения: период Высокого Ренессанса и период Позднего Ренессанса.

Стремительное развитие искусства, и скульптуры в частности, происходило на рубеже 15 и 16 веков, когда большое строительство развернулось в Риме, Флоренции, Венеции и других крупных городах Италии. Этот период связан, в первую очередь, с именем Микеланджело.

Микеланджело ди Лодовико ди Леонардо ди Буонарроти Симони (1475- 1564)- итальянский скульптор, художник, архитектор, поэт, мыслитель. Микеланджело прославился своими скульптурами, украшающими Ватикан, Рим, Флоренцию. Герои гения страдают, размышляют, ликуют. В них столько содержания, энергии и глубины, что любование великолепными работами гения не прекратится, вероятно, никогда.

Картины и скульптуры Микеланджело Буонарроти полны героического пафоса и, одновременно трагического ощущения кризиса гуманизма. Его работы прославляют силу и мощь человека, красоту его тела, одновременно подчёркивая его одиночество в мире.

По характеру своего дарования он был, прежде всего, *скульптор*. Это ощущается и в живописных работах мастера, необычайно богатых пластичностью движений, сложных поз, отчётливой и мощной лепкой объёмов.

Первые известные нам два *рельефа* Микеланджело создал, когда жил у Лоренцо Великолепного, - это "Мадонна у лестницы" (1489 - 1492 гг.) И "Битва кентавров" (ок. 1492 г.).

"*Мадонну у лестницы*" Буонарроти создал из воскового мрамора в технике низкого *рельефа*. Мария сидит на ступеньке гигантских лестниц, как у подножия храма. Путти - тот, который опирается на перила лестницы, и другой, едва видимый справа, - держат саванн. Обращенный внутрь себя взгляд, выражение беспокойства, незащитности и печали на лице Марии говорят о том, что мыслями она сейчас далеко - у подножия распятия. Фигура Марии большая и тяжелая, хотя высота мраморного блока - чуть выше полуметра. Тело и одежда Богоматери, как прижатые к незаметной передней плоскости, наполнены скованной энергией. В фигуре Младенца Иисуса, заснувшего у материнской груди, представленной в свободном контрфорсе, Микеланджело впервые использует свой любимый ракурс.

"*Битва кентавров*" представляет собой творческий парафраз римского саркофага. Здесь Микеланджело демонстрирует особенности своей зрелой манеры: выражает эмоциональное напряжение битвы противопоставлением обнаженных мужских тел; превращает множество фигур в неглубокий занавес, позади которого нет ничего, что бы ассоциировалось с "местом происшествия"; местами оставляет "non finito". Плотные переплетенные тела выступают вперед. Грубо начертанный фон наверху - раскаленный битвой воздух. Это первая и наиболее общая формулировка темы борьбы у Микеланджело, когда драматическая коллизия выступает в максимально широкой, но одновременно и в нерасчлененной форме, когда идейная программа образа сливается с его пластической стихией, чем и объясняются трудности в приближении ее к той или иной фабуле.

После смерти Лоренцо Медичи Микеланджело переезжает в Рим. Там он создает в 1496 - 1497 годах *статую Вакха*, которая по мнению В.Н. Лазарева является наименее самостоятельным из произведений Буонарроти. Она выдает прямое и очень сильное влияние античной пластики, будто сковывает волю скульптора. В ней есть что-то безликое, фактура представляется слишком заглаженной, ее поза воспринимается как повторение заученного мотива движения. Пьяного бога вина сопровождает маленький сатир, который лакомится гроздью винограда. Вакх как будто готов упасть вперед, но сохраняет равновесие, отклоняясь назад; его взгляд обращен на чашу с вином. Мускулатура спины выглядит упругой, но расслабленные мышцы живота и бедер демонстрируют физическую, а, следовательно, и духовную слабость. В саду виллы первого обладателя статуи она заняла свое место среди антиков, подобных ей.

Гораздо более оригинальным и совершенным было другое произведение первого римского периода - "*Пьета*" (1498 - 1499). Мария, которая держит на коленях мертвого

Христа, изображенная здесь не по годам молодой. Ее прекрасное лицо дышит грустью, но в нем нет отчаяния. Гибель сына она воспринимает как воплощение замысла судьбы. Ее горе настолько бесконечное и глубокое, что превращается из личного в горе всего человечества. С невероятным мастерством соединил Микеланджело две фигуры, которые перекрещиваются, в неразрывную группу.

Он так закомпоновал фигуру Христа, что она не выходит за пределы замкнутого силуэта, наделенного сильной пластической выразительностью. Хитон и плащ Марии, ложатся красивыми складками, оттеняя наготу беспомощного, хрупкого, тонкого тела Христа. Поверхность мрамора тщательно отполирована, все детали обработаны с очень высокой степенью завершенности. Учитывая будущее местонахождение скульптурной группы, предназначенной для украшения капеллы, где она должна стоять у стены, Микеланджело подчинил всю композицию ее фронтальному аспекту.

С весны 1501 до марта 1505 Микеланджело жил во Флоренции. Там между сентябрем 1501 и апрелем 1504 года он создал *статую Давида*, одно из лучших и известнейших своих произведений. Давида поставили перед стеной Палаццо Веккьо, и он должен был символизировать свободу республики. Скульптор получил мраморную глыбу сильно вытянутой формы и неглубокую по объему. К тому же эта глыба была частично подготовлена для фигуры Давида скульпторами XV века, которые потом отказались от нее, такой неудобной она была по форме. Библейского героя Давида, победившего великана Голиафа, Микеланджело изобразил обнаженным, вернув тем самым обнаженности тот нравственный смысл, который он имел в античной пластике. Фигура дана в покое. Запрокинутая на плечо Праща и камень в правой руке есть только атрибутами, намекающими на героический поступок Давида. У него непропорционально большие конечности и тяжелая голова, чем подчеркнут юношеский характер фигуры. Прекрасное, мужественное лицо отмечено благородством, мощный торс и прекрасно моделированные руки и ноги выражают не только физическую мощь, но и подчеркивают силу духа. Фигура свободно развернута в пространстве, тяжесть тела покоится на правой ноге, левая несколько отставленная в сторону, левая рука, поддерживающая пращу, согнутая в локте, словно приглашая зрителя обойти вокруг статуи. Но в основном она рассчитана на восприятие фронтальное и под углом справа, куда обращено лицо Давида и куда направлен его взгляд. Давиду свойственны такая мощь и энергия, что, кажется, нет силы в мире, которая бы могла противостоять юному герою.

В самом начале XVI века (но не позднее 1506 г.) Буонарроти выполнил *статую Мадонны, которая украшает алтарь церкви Нотр Дам в Брюгге*. По исключительной тщательности отделки деталей и по характеру полировки мрамора она близка к "Пьете". Совсем необычным является иконографический тип Мадонны. Мария не держит Младенца на руках, он стоит, обхватив левой рукой ее колено. Обнаженная фигура Христа дана в окружении глубоких складок плаща Марии, от чего она получает особую пластическую выразительность. Микеланджело прекрасно связывает друг с другом фигуры и мастерски включает их в пределы замкнутой контурной линии, мягкой и волнистой. Выражение молодого лица Марии серьезно и сосредоточенно. Здесь, как и в "Пьете", она выступает прорицательницей трагической судьбы своего сына.

В эти же флорентийские годы Микеланджело создал два тондо: "*Мадонна Питти*" (1504 - 1505) и "*Мадонна Тадеи*" (1505 - 1506). На первом из них Мадонна, сидящая на низком постаменте, прижимает к себе Младенца Христа, как будто защищая его от врагов. Ее сильное, мужественное лицо, с направленным в сторону взглядом, выражает обеспокоенность судьбой сына. Мальчик, который ничего не знает, изображен в безмятежной, мечтательной позе. Мощная фигура Марии доминирует в композиции. Мастер достигает этого более высоким рельефом и перерезанием верхней линии обрамления головой Богоматери. Фигуры Христа и Крестителя, выглядывают из-за правого плеча Марии, представлены в более низком рельефе. Местами мрамор оставлен не доработанным, очень

свободно истолкованы все лица и одежда, лишенные полировки. Мы здесь видим прием "non finito", который часто использовал Микеланджело. Во втором тондо ощущается влияние Леонардо да Винчи. Это сказывается в более живой группировке фигур, в более гибком композиционном ритме, в большей мягкости форм, в богатой игре светотени, что заставляет вспомнить о "сфумато" Леонардо. Креститель протягивает щегла Христу, сидящему на коленях Марии и резко отпрянул в сторону. В этом резком движении выражено шаловливость ребенка. Эскизный характер фигуры Крестителя, едва намеченная правая рука Марии и местами совсем сырые части фона не оставляют сомнений в том, что это произведение Микеланджело осталось незавершенным.

В марте 1505 г. Папа Юлий II вызвал Микеланджело в Рим, чтобы поручить ему выполнение своей *гробницы в соборе Св. Петра в Риме*. Это должен был быть мавзолей в виде трехступенчатой пирамиды высотой 10 м, с размерами основания 7,2 м спереди и сзади, 10,8 м с боков. В нижнем ярусе, по бокам от входа, должны быть расположены ниши для статуй Победы, обрамленные пилястрами с придвинутыми к ним аллегорическими фигурами обнаженных пленных. Такие фигуры должны украшать все четыре фасада. На втором ярусе должны были сидеть фигуры Моисея и Жизни Созерцательной с одной стороны и Св. Павла и Жизни Деятельной - с другой. Еще выше должно находиться изображение переносного трона с ефигией Юлия II, поддерживаемой двумя обнаженными фигурами. Но Юлий II решил перестроить собор Св. Петра и направил на это все деньги. Поэтому Микеланджело вернулся во Флоренцию и стал работать над двенадцатью статуями апостолов, заказанных ему для украшения собора еще в 1503 году консулами цеха шерстяников. Но он успел только начать статую св. Матфея (1506), которую так и не завершил. Матфей представлен в совершенно непривычной для апостола позе. Повернутая в профиль голова, выдвинутое вперед правое и сильно отведенное назад левое плечо, прямая правая и согнутая в колене левая нога - все это пронизывает фигуру движением, в основу которого положен контрапост. Но на этом движении лежит отпечаток болезненной скованности. Фигура словно пытается освободиться от камня, но тот держит ее в своих крепких объятиях. Отсюда рождается особый трагизм образа, подчеркнутый незавершенностью статуи.

В 1513 году Микеланджело вернулся к созданию *гробницы Юлия II* и создал три фигуры: "*Умиравшего раба*", "*Раба, рвущего оковы*" и "*Моисея*". "*Умиравший раб*" (1513 г.) дает наиболее правильное представление о том, какой была бы скульптура гробницы, если бы Микеланджело ее завершил. В этой статуе он демонстрирует очень высокое качество обработки. Но что больше всего выделяет ее в истории искусства, так это чувственность, несвойственная для концепции мужского обнаженного тела в скульптуре Запада.

Положение тела "*Умиравшего раба*" неустойчивое. Выставленный вверх локоть, острый изгиб правой руки; усилие сменяется изнеможением. Неровная опора и словно подломленная неожиданно нога создают впечатление, что фигура медленно оседает в сторону и назад, так что приходится подстраховывать ее фигурой обезьяны. Формы идеальные, поза замечательная, лицо исполнено блаженства, не вызывающего грусть. "*Раб*" как виртуально живое существо умирает, каменеет. Но "*Раб*" как камень - просыпается. Пробуждение камня здесь следует понимать аллегорически. Основная идея гробницы заключалась в освобождении Юлия II - как нового Св. Петра (он был кардиналом церкви Сан Пьетро др. Винколи - Св. Петра в узах) - из земного плена, и в его триумфальном, на античный манер, вхождении в небесную жизнь. Пробуждение камня - это самая выразительная пластическая метафора, которую мог предложить скульптор Папе, который хотел занять место рядом со Св. Петром в церковном предании. "*Умиравший раб*" - наиболее отчетливое воплощение этой метафоры.

"*Моисей*" (1515 г.) представлен в момент, когда, получив от Бога Скрижали, он увидел, что его народ поклоняется золотому тельцу, перед тем, как разбил Скрижали Завета: это последний момент сдержанности перед взрывом. Он представлен как "*грозный властелин*": устрашающее лицо и нервная жестикуляция, резкий поворот головы, резко отставленная

нога, рога. Сидя в величественной позе, одной рукой он поддерживает Скрижали, а другой гладит длинную бороду, волосы в которой кажутся самыми тонкими и мягкими. Статуя Моисея, поставленная в центр ансамбля гробницы, не потеряла художественной ценности, а преобрела новую функцию: превратилась в колоссального идола, собирающего у своих ног большое количество поклонников.

В 1524 году Микеланджело по заказу кардинала Джулио Медичи начал работу над *гробницами Джулиано и Лоренцо Медичи в Новой сакристии церкви Сан Лоренцо во Флоренции*. У левой от входа стены расположена гробница герцога Лоренцо Урбинского (1524 - 1531), возле правой - гробница герцога Джулиано Немурского (1526 - 1534).

Буонарроти представил герцогов в псевдоримских доспехах. Напротив алтаря в нише возле входной стены стоит саркофаг с останками Лоренцо и Джулиано Старших. На нем посередине стоит статуя Мадонны с Младенцем - "Мадонна Медичи" (1521 - 1534), - а по бокам от нее фигуры патронов рода Медичи Святых Космы и Дамиана.

Построение гробниц обоих герцогов одинаково. В небольшом углублении стены трехметровой высоты цоколь; тремя метрами выше - аттик с удвоенными пилястрами, между пилястрами - ниши, средняя из которых немного глубже и шире боковые; в средней нише - сидящая фигура полководца. Внизу находится на консолях мраморный гроб с крышкой в виде разорванного фронтона, образованного двумя волютами. На волютах полулежат обнаженные аллегорические фигуры периодов суток. Ложем им служит дикий камень с оскаленными гротескными масками, из которого они неполностью освобождены.

Благодаря небольшому наклону фигуры находятся в состоянии сдержанного волнения, что воспринимается как пластическая метафора течения времени. Небольшие головы на массивных продолговатых торсах, длинные ноги с мускулистыми бедрами и изящными лодыжками. Тела представлено в чрезвычайно тяжелых контрапостах. Физическая тяжесть превращается в грацию. "Ночь" и "Утро" - единственные у Микеланджело обнаженные женские мраморные фигуры. Он считал женское тело менее выразительным, чем мужское. Героическому могуществу "Дня" и "Вечера" он противопоставил эти фигуры, олицетворяющие пассивное начало. Эффект фигур Джулиано и Лоренцо построен на контрастах. Лоренцо задумчив и созерцателен. Фигуры персонификации Вечера и Утра, находящиеся под ним, настолько расслаблены, что могут соскользнуть с саркофагов, на которых лежат. Фигура Джулиано, наоборот, напряженная: он держит в руке жезл полководца. Расположенные под ним "День" и "Ночь" - мощные мускулистые фигуры, скорчились в мучительном напряжении. Правдоподобным является предположение, что Лоренцо воплощает созерцательное начало, а Джулиано - действенное.

Готовясь к смерти, Микеланджело в 1547 году начал работу над скульптурной группой "Возложение во гроб" для собственной гробницы. Он работал над ней медленно и с большими перерывами. Его слуга Урбино так приставал к мастеру, чтобы тот скорее завершил ее, что тот в конце 1555 года разбил незавершенную группу. Ближайший ученик мастера Тиберия Кальканьи, используя сделанную Микеланджело предварительную модель, собрал отколотые куски мрамора и восстановил всю скульптурную группу. При этом он завершил фигуру Магдалены, незавершенные же самим мастером части, он не трогал. Скульптором показан момент, когда снятое с креста тело собираются положить в гроб. Тело Христа поддерживают Мария Магдалена, Богородица и Иосиф Аримафейский, в образе которого Микеланджело дал свой автопортрет. Тонкое, ломкое тело Христа, необычно вытянутое по своим пропорциям, имеет в себе много готического. С большим мастерством в нем воплощена идея жертвенности. Тело бессильно сползает вниз и все попытки удержать его кажутся безнадежными. В окружающих Христа фигурах художник передал разные оттенки отчаяния и тоски. Особенно выразительна Мария, прижалась щекой к бессильно склоненной голове Христа. Ее глаза закрыты, в последний раз она прощается с сыном. Полный трагизма также образ Иосифа Аримафейского - идеальный автопортрет художника. В усталом, старом лице есть определенное отречение от всего земного.

Последнее скульптурное произведение Микеланджело - "Пьета Ронданини", над которой художник работал с 1552 г. до самой смерти. Но группа осталась незавершенной. Это одно из самых трагических по замыслу произведений Микеланджело. В нем мастер словно прощается с жизнью.

Неизмерима степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах. Мать прижимается к мертвому телу своего сына, поскольку не имеет возможности с ним расстаться. Она не плачет, не кричит от ужаса. Ее скорбь молчалива. Неустойчивые фигуры, охваченные единым, развернутым по параболе движением, получили очень вытянутые пропорции, от любимого автором энергичного контрапоста не осталось и следа, тело стало инертным и преувеличенно хрупким. Пластическая масса словно растаяла, духовному началу здесь уже не с чем бороться. В этой скульптурной группе мастер впервые преодолевает конфликт противодействующих сил, но ценой максимального облегчения материи, получает удивительную одухотворенность.

Лекция № 10 Русская скульптура XVIII века

План

1. XVIII век – время становления русской скульптуры: от барокко к классицизму

2. Творчество мастеров русской скульптурной школы XVIII века

А) Портрет в творчестве Ф. И. Шубина

Б) Ф. Г. Гордеев - мастер монументально-декоративной скульптуры

В) Античные традиции в русском скульптурном классицизме: творчество М. И. Козловского

Г) Академизм в скульптуре И. П. Прокофьева

1. XVIII век – время становления русской скульптуры: от барокко к классицизму

Во второй половине XVIII в. начинается настоящий расцвет русской скульптуры. Она развивалась медленно, но русская просветительская мысль и русский классицизм явились величайшими стимулами для развития искусства больших гражданственных идей, масштабных проблем, что и обусловило интерес к ваянию в этот период.

Образование скульпторов строилось, прежде всего, на изучении античной мифологии, слепков и копий с произведений античности и Ренессанса, в годы пенсионерства – подлинных произведений этих эпох. Они стремятся воплотить в мужском образе черты героической личности, а в женском – идеально-прекрасное, гармоничное, совершенное начало. Но русские скульпторы толкуют эти образы не в отвлеченно-абстрактном плане, а вполне жизненно.

Иностранные мастера также приглашаются в Россию для создания скульптур и обучения талантливых русских мастеров

Неоспоримое первенство в русском пластическом искусстве первой половины 18 века принадлежит *Карло Бартоломео Растрелли (1675-1744)*. Среди его работ особенно можно выделить *скульптурный портрет Петра Первого (1723-1729)*. Автор необыкновенно точен в передаче портретного сходства, скрупулезен в деталях. Его портрет оказался одним из самых реалистичных изображений первого русского императора. Зритель получает полное представление о характере Петра, о его внутренней энергии и решительности.

Парадный памятник Петру, установленный возле Михайловского замка в Петербурге создан в соответствии с европейскими традициями монарших конных статуй. Величественная посадка, стилизованная одежда, античные сандалии - все в этой работе призвано подчеркнуть божественное происхождение власти правителя, его связь в древней

историей державы. Перед зрителем изображение не обычного живого человека, но правителя, идеального, властного и справедливого.

Скульптурная композиция *"Анна Иоанновна с аранчонком"* (1741), украшающая один из залов Русского музея, пример великолепной барочной скульптуры, пышной и эмоциональной.

В конце XVIII века вкусы русского общества изменяются. Эмоциональность и декоративность барокко более востребованы не были. На смену барокко приходит классицистическая скульптура.

Скульптурное творчество Этьенна-Мориса Фальконе в России

Вместе с отечественными мастерами в России работал французский скульптор *Этьенн-Морис Фальконе* (1716–1791; в России – с 1766 по 1778), который в памятнике Петру I на Сенатской площади в Петербурге выразил свое понимание личности Петра, ее исторической роли в судьбах России. Фальконе работал над памятником 12 лет. Первый эскиз был исполнен в 1765 г., в 1770 г. – модель в натуральную величину, а в 1775–1777 гг. происходила отливка бронзовой статуи и готовился постамент из каменной скалы, которая после обрубки весила около 275 т. В работе над головой Петра Фальконе помогала Мари-Анн Колло. Открытие памятника состоялось в 1782 г., когда Фальконе уже не было в России, и завершал установку памятника Гордеев. Фальконе отказался от канонизированного образа императора-победителя, римского цезаря, в окружении аллегорических фигур Добродетели и Славы. Он стремился воплотить образ создателя, законодателя, преобразователя, как сам писал в письме к Дидро. Скульптор категорически восставал против холодных аллегорий, говоря, что «это убогое обилие, всегда обличающее рутину и редко гений». Он оставил лишь змею, имеющую не только смысловое, но и композиционное значение. Так возник образ-символ при всей естественности движения и позы коня и всадника. Вынесенный на одну из красивейших площадей столицы, на ее общественный форум, памятник этот стал пластическим образом целой эпохи. Конь, вставший на дыбы, умиряется твердой рукой могучего всадника. Заложенное в общем решении единство мгновенного и вечного прослеживается и в постаменте, построенном на плавном подъеме к вершине и резком обрыве вниз. Художественный образ складывается из совокупности разных ракурсов, аспектов, точек обзора фигуры. «Кумир на бронзовом коне» предстает во всей своей мощи прежде, чем можно заглянуть ему в лицо, как верно заметил некогда Д.Е. Аркин, он воздействует сразу же своим силуэтом, жестом, мощью пластических масс, и в этом проявляются незыблемые законы монументального искусства. Отсюда и свободная импровизация в одежде («Это одеяние героическое», – писал скульптор), отсутствие седла и стремян, что позволяет единым силуэтом воспринимать всадника и коня. «Герой и конь сливаются в прекрасного кентавра» (Дидро).

Голова всадника – это также совершенно новый образ в иконографии Петра, отличный от гениального портрета Растрелли и от вполне ординарного бюста, исполненного Колло. В образе Фальконе господствует не философская созерцательность и задумчивость Марка Аврелия, не наступательная сила кондотьера Коллеони, а торжество ясного разума и действенной воли.

В использовании естественной скалы в качестве постамента нашел выражение основополагающий эстетический принцип просветительства XVIII в. – верности природе.

«В основе этого произведения монументальной скульптуры лежит высокая идея России, ее юной мощи, ее победного восхождения по дорогам и кручам истории. Вот почему памятник порождает в зрителе множество чувств и мыслей, близких и отдаленных ассоциаций, множество новых образов, среди которых неизменно главенствует возвышенный образ героического человека и народа-героя, образ родины, ее мощи, ее славы, великого исторического призвания».

Шубин, Гордеев, Козловский, Щедрин, Прокофьев, Мартос – представители русской школы в скульптуре. Каждый сам по себе был ярчайшей индивидуальностью и оставил свой след в искусстве. Но всех их объединяли общие творческие принципы, которые они усвоили еще у профессора Никола Жилле, с 1758 по 1777 г. возглавлявшего в Академии класс скульптуры, общие идеи гражданственности и патриотизма, высокие идеалы античности.

2. Творчество мастеров русской скульптурной школы XVIII века

А) Портрет в творчестве Ф. И. Шубина

Поиск обобщенно-прекрасного не исключает всей глубины постижения человеческого характера, стремления передать его многогранность. Это стремление ощутимо в монументально-декоративной пластике и станковой скульптуре второй половины века, но особенно – в жанре портрета.

Его наивысшие достижения связаны прежде всего с творчеством Федота Ивановича Шубина (1740–1805), земляка Ломоносова, прибывшего в Петербург уже художником, постигшим тонкости косторезного дела. Окончивший Академию по классу Жилле с большой золотой медалью, Шубин уезжает в пенсионерскую поездку, сначала в Париж (1767–1770), а затем в Рим (1770–1772), ставший с середины века, с раскопок Геркуланума и Помпеи, вновь центром притяжения для художников всей Европы. Первое произведение Шубина на родине – бюст А.М. Голицына (1773, ГРМ, гипс) свидетельствует уже о полной зрелости мастера. Вся многогранность характеристики модели раскрывается при круговом ее осмотре, хотя несомненно есть и главная точка обзора скульптуры. Ум и скептицизм, духовное изящество и следы душевной усталости, сословной исключительности и насмешливого благодушия – самые разные стороны характера сумел передать Шубин в этом образе русского аристократа. Необычайное разнообразие художественных средств помогает создать такую неоднозначную характеристику. Сложный абрис и разворот головы и плеч, трактовка разнофактурной поверхности (плащ, кружева, парик), тончайшая моделировка лица (надменно прищуренные глаза, породистая линия носа, капризный рисунок губ) и более свободно-живописная – одежды – все напоминает стилистические приемы барокко. Но как сын своего времени он трактует свои модели в соответствии с просветительскими идеями обобщенно-идеального героя. Это свойственно для всех его работ 70-х годов, что позволяет говорить о них как о произведениях раннего классицизма. Хотя заметим, что в приемах начинающего Шубина прослеживаются черты не только барокко, но даже рококо. Со временем в образах Шубина усиливается конкретность, жизненность, острая характерность.

Шубин редко обращался к бронзе, он работал в основном в мраморе и всегда использовал форму бюста. И именно в этом материале мастер показал все многообразие и композиционных решений, и приемов художественной обработки. Языком пластики он создает образы необычайной выразительности, исключительной энергии, совсем не стремясь к их внешней героизации (бюст генерал-фельдмаршала З.Г. Чернышева, мрамор, ГТГ). Он не боится снизить, «заземлить» образ фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского, передавая характерность его совсем не героического круглого лица со смешно вздернутым носом (мрамор, 1778, Гос. художественный музей, Минск). У него нет интереса только к «внутреннему» или только к «внешнему». Человек у него предстает во всем многообразии своего жизненного и духовного облика. Таковы мастерски выполненные бюсты государственных деятелей, военачальников, чиновников.

Из работ 90-х годов, наиболее плодотворного периода в творчестве Шубина, хочется отметить вдохновенный, романтический образ П.В. Завадовского (бюст сохранился только в гипсе, ГТГ). Резкость поворота головы, пронзительность взора, аскетичность всего облика, свободно развевающиеся одежды – все говорит об особой взволнованности, обнаруживает натуру страстную, незаурядную. Метод трактовки образа предвещает эпоху романтизма. Сложная многогранная характеристика дана в бюсте Ломоносова, созданном для

Камероновой галереи, чтобы он стоял там рядом с бюстами античных героев. Отсюда несколько иной уровень обобщения и антикизации, чем в других произведениях скульптора (бронза, 1793, Камеронова галерея, г. Пушкин; гипс, ГРМ; мрамор, Академия наук; два последних – более ранние). Шубин относился к Ломоносову с особым пиететом. Гениальный русский ученый-самоучка был близок скульптору не только как земляк. Шубин создал образ, лишенный всякой официальности и парадности. Живой ум, энергия, сила чувствуются в его облике. Но разные ракурсы дают разные акценты. И в другом повороте мы читаем на лице модели и грусть, и разочарование, и даже выражение скепсиса. Это тем более удивительно, если предположить, что работа не натурная, Ломоносов умер за 28 лет до этого. В исследованиях последнего времени высказывается мысль о возможности натуральных зарисовок, не дошедших до нас.

Столь же многогранен и в этой многогранности – противоречив созданный скульптором образ Павла I (мрамор, 1797, бронза, 1798. ГРМ; бронза, 1800, ГТГ). Здесь мечтательность уживается с жестким, почти жестоким выражением, а уродливые, почти гротескные черты не лишают образ величественности.

Шубин работал не только как портретист, но и как декоратор. Он исполнил 58 овальных мраморных исторических портретов для Чесменского дворца (находятся в Оружейной палате), скульптуры для Мраморного дворца и для Петергофа, статую Екатерины II-законодательницы (1789–1790). Несомненно, что Шубин – крупнейшее явление в русской художественной культуре XVIII столетия.

Б) Ф. Г. Гордеев - мастер монументально-декоративной скульптуры

В 70-е годы рядом с Шубиным и Фальконе работает ряд молодых выпускников Академии. Годом позже Шубина ее окончил и вместе с ним проходил пенсионерство Федор Гордеевич Гордеев (1744– 1810), творческий путь которого был тесно связан с Академией (он даже некоторое время был ее ректором). Гордеев – мастер монументально-декоративной скульптуры. В его ранней работе – надгробии Н.М. Голицыной видно, как умели глубоко проникнуться идеалами античной, именно греческой, пластики русские мастера. Подобно тому как в средневековый период они творчески восприняли традиции византийского искусства, так в период классицизма они постигли принципы эллинистической скульптуры. Знаменательно, что для большинства из них освоение этих принципов и создание своего собственного национального стиля классицизма шло негладко, и творчество почти каждого из них можно рассматривать как «арену борьбы» барочных, иногда и рокайльных тенденций и новых, классицистических. Причем совсем не обязательно эволюция творчества свидетельствует о победе последних. Так, первая работа Гордеева «Прометей» (1769, гипс, ГРМ, бронза – Останкинский музей) и два надгробия Голицыных (фельдмаршала А.М. Голицына, героя Хотина, 1788, ГМГС, Санкт-Петербург, и Д.М. Голицына – основателя знаменитой больницы, построенной Казаковым, 1799, ГНИМА, Москва) несут в себе черты, связанные с барочной традицией: сложность силуэта, экспрессию и динамику («Прометей»), живописность общего композиционного замысла, патетические жесты аллегорических фигур (Добродетели и Военного гения – в одном надгробии. Горя и Утешения – в другом).

Надгробие же Н.М. Голицыной напоминает древнегреческую стелу. Барельефная фигура плакальщицы, взятая меньше чем в натуру, дана в профиль, расположена на нейтральном фоне и вписана в овал. Величавость и торжественность скорбного чувства передают медлительные складки ее плаща. Выражением благородной сдержанности веет от этого надгробия. В нем начисто отсутствует барочная патетика. Но в нем нет и абстрактной символичности, нередко присутствующей в произведениях классицистического стиля. Скорбь здесь тиха, а печаль – трогательно-человечна. Лиризм образа, затаенное, глубоко спрятанное горе и отсюда интимность, задушевность становятся характерными чертами именно русского классицизма. Еще яснее принципы классицизма проявились в барельефах

на античные сюжеты для фасадов и интерьеров Останкинского дворца (Москва, 80–90-е годы).

В) Античные традиции в русском скульптурном классицизме: творчество М. И. Козловского

В творчестве замечательного русского скульптора редкого разнообразия интересов Михаила Ивановича Козловского (1753– 1802) можно также проследить эту постоянную «борьбу», сочетание черт барокко и классицизма, с перевесом одних стилистических приемов над другими в каждом отдельном произведении. Его творчество – наглядное свидетельство того, как русские мастера перерабатывали античные традиции, как складывался русский классицизм. В отличие от Шубина и Гордеева пенсионерство Козловского началось прямо с Рима, а затем уже он переехал в Париж. Первыми его работами по возвращении на родину были два рельефа для Мраморного дворца, сами названия которых: «Прощание Регула с гражданами Рима» и «Камилл, избавляющий Рим от галлов» – говорят о большом интересе мастера к античной истории (начало 80-х годов).

В 1788 г. Козловский вновь направляется в Париж, но уже в качестве наставника пенсионеров, и попадает в самую гущу революционных событий. В 1790 г. он исполняет статую Поликрата (ГРМ, гипс), в которой тема страдания и порыва к освобождению звучит патетически. Вместе с тем в судорожном движении Поликрата, усилии его прикованной руки, смертно-мученическом выражении лица есть некоторые черты натуралистичности.

В середине 90-х годов по возвращении на родину начинается самый плодотворный период в творчестве Козловского. Главная тема его станковых произведений (а он работал преимущественно в станковой пластике) – из античности. Его «Пастушок с зайцем» (1789, мрамор. Павловский дворец-музей), «Спящий амур» (1792, мрамор, ГРМ), «Амур со стрелой» (1797, мрамор, ГТГ) и другие говорят о тонком и необычайно глубоком проникновении в эллинистическую культуру, но вместе с тем лишены какой-либо внешней подражательности. Это скульптура XVIII столетия, и именно Козловского, с тонким вкусом и изысканностью воспевавшего красоту юношеского тела. Его «Бдение Александра Македонского» (вторая половина 80-х годов, мрамор, ГРМ) воспекает героическую личность, тот гражданский идеал, который соответствует морализующим тенденциям классицизма: полководец испытывает волю, противясь сну; свиток «Илиады» около него – свидетельство его образованности. Но античность для русского мастера никогда не была единственным объектом изучения. В том, как естественно передано состояние полудремоты, оцепенелости полусна, есть живое острое наблюдение, во всем видно внимательное изучение натуры. А главное – нет всепоглощающего господства разума над чувством, сухой рациональности, и это, на наш взгляд, одно из существеннейших отличий русского классицизма.

Козловского-классициста, естественно, увлекает тема героя, и он исполняет несколько терракот по мотивам «Илиады» («Аякс с телом Патрокла», 1796, ГРМ). Скульптор дает свое толкование эпизоду из петровской истории в статуе Якова Долгорукого, приближенного царя, возмущившегося несправедливостью одного указа императора (1797, мрамор, ГРМ). В статуе Долгорукого скульптор широко применяет традиционные атрибуты: горящий факел и весы (символ истины и правосудия), поверженную маску (коварство) и змею (низость, зло). Развивая героическую тему, Козловский обращается к образу Суворова: сначала мастер создает аллегорический образ Геркулеса на коне (1799, бронза, ГРМ), а затем памятник Суворову, задуманный как прижизненная статуя (1799–1801, Петербург). Памятник не имеет прямого портретного сходства. Это скорее обобщенный образ воина, героя, в военном костюме которого соединены элементы вооружения древнего римлянина и средневекового рыцаря (а по новейшим сведениям – и элементы формы, которую хотел, но не успел ввести Павел). Энергией, мужеством, благородством веет от всего облика полководца, от его гордого поворота головы, изящного жеста, с которым он поднимает меч. Легкая фигура на

постаменте цилиндрической формы создает с ним единый пластический объем. Соединяя мужественность и грацию, образ Суворова отвечает и классицистическому нормативу героического, и общему пониманию прекрасного как эстетической категории, характерному для XVIII в. В нем создан обобщенный образ национального героя, и справедливо исследователи относят его к наиболее совершенным творениям русского классицизма наряду с фальконетовским «Медным всадником» и монументом Минину и Пожарскому Мартоса.

В эти же годы Козловский работает над статуей Самсона – центральной в Большом каскаде Петергофа (1800–1802). Вместе с лучшими скульпторами – Шубиным, Щедриным, Мартосом, Прокофьевым – Козловский принял участие в замене статуй петергофских фонтанов, выполнив один из самых ответственных заказов. В «Самсоне», как его традиционно принято называть, соединились мощь античного Геракла (по некоторым новейшим исследованиям это и есть Геракл) и экспрессия образов Микеланджело. Образ исполина, разрывающего пасть льву (изображение льва входило в герб Швеции), олицетворял непобедимость России.

Во время Великой Отечественной войны памятник был похищен фашистами. В 1947 г. скульптор В.Л. Симонов воссоздал его на основании сохранившихся фотодокументов.

Г) Академизм в скульптуре И. П. Прокофьева

Его современник Иван Прокофьевич Прокофьев (1758–1828) в 1806–1807 гг. создает в Казанском соборе фриз на аттике западного проезда колоннады на тему «Медный змий». Прокофьев – представитель уже второго поколения академических скульпторов, последние годы он занимался у Гордеева, в 1780–1784 гг. учился в Париже, затем уехал в Германию, где пользовался успехом как портретист (сохранились лишь два портрета Прокофьева четы Лабзиных, 1802, оба терракота, ГРМ). Одна из ранних его работ – «Актеон» (1784, ГРМ) свидетельствует о мастерстве уже вполне сложившегося художника, умело передающего сильное, гибкое движение, упругий бег юноши, преследуемого собаками Дианы. Прокофьев преимущественно мастер рельефа, продолжающий лучшие традиции античной рельефной пластики (серия гипсовых рельефов парадной и чугунной лестниц Академии художеств; дома И.И. Бецкого, дворца в Павловске – все 80-е годы, за исключением чугунной лестницы Академии, исполненной в 1819–1820 гг.). Это идиллическая линия в творчестве Прокофьева. Но мастеру были знакомы и высокие драматические ноты (уже упоминавшийся фриз Казанского собора «Медный змий»). Для Петергофа Прокофьев исполнил в пару к щедринской «Неве» статую «Волхова» и группу «Тритоны».

Лекция № 11 Творчество Огюста Родена – создателя современной скульптуры

План

- 1. Детство и молодость: годы ученичества скульптора**
- 2. Становление скульптора**
- 3. Главные скульптурные работы Огюста Родена**
- 4. Последние годы творчества**

Франсуа́ Огю́ст Рене́ Роден (фр. *François-Auguste-René Rodin*) (12 ноября 1840 года, Париж, — 17 ноября 1917 года, Мёдон) — французский скульптор, признанный одним из создателей современной скульптуры. Роден в молодости зарабатывал на жизнь ремеслом декоратора, и большинство его авторских работ были созданы в зрелом возрасте. Уже после того, как Роден получил признание как новатор в скульптуре, его работы вызывали скандалы и отвергались заказчиками.

Творчество Родена находится на стыке реализма, романтизма, импрессионизма и символизма. Роден достиг виртуозного мастерства в передаче художественными средствами движения и эмоционального состояния своих героев и в изображении человеческого тела. Среди главных произведений Родена скульптуры «Мыслитель», «Граждане Кале» и «Поцелуй».

1. Детство и молодость: годы ученичества скульптора

Огюст Роден родился в Париже 12 ноября 1840 года. Его отец Жан-Батист Роден служил в префектуре. Огюст был вторым ребёнком от второго брака Жана-Батиста с уроженкой Лотарингии Мари Шеффер; первым ребёнком была Мари — на два года его старше.

В школе Роден не проявлял интереса к учёбе, за исключением рисования. В 14 лет Огюст получил от отца, на которого смогла повлиять в этом вопросе 16-летняя Мари, разрешение поступить в *École Gratuite de Dessin* (также известную как *Petite École*, Малая школа) — учебное заведение, готовившее художников, декораторов, ювелиров и представителей схожих профессий. Учителем Родена был крупный художник и педагог Орас Лекок де Буабодран. Окончив Малую школу, Роден трижды пытался поступить в Школу изящных искусств, но терпел неудачу.

Начиная с этого периода, Роден много лет перебивался заработками подмастерья, декоратора, скульптора на общественных работах. Он посещал курсы скульптора Антуана Бари в Музее естественной истории. В 1862 году умерла Мари Роден, сестра скульптора. Это глубоко его потрясло, на какое-то время Роден забросил занятия скульптурой. Роден вступил послушником в конгрегацию священника Пьера Эймара, который убедил его вернуться к занятиям искусством. Сохранился бюст Эймара, который Роден создал в 1863 году.

Вернувшись к скульптуре, Роден много работал оформителем и декоратором. Работы того периода он выполнял анонимно, большинство из них невозможно идентифицировать, многие не сохранились. Известно, что Роден работал над оформлением фойе театра Гаитэ и фасада театра Гоблен в Париже (здание театра Гоблен в настоящее время является кинотеатром). В 1864 году Роден познакомился и начал жить со швейцаркой Розой Бёре. В 1866 году у пары родился сын Огюст. Брак не был оформлен, поэтому сын получил фамилию матери. Роза обладала привлекательной деревенской внешностью и позировала для некоторых ранних произведений Родена: бюстов «Девушка в шляпке с цветами» (1865—1870) и «Миньон» (1870) и скульптуры «Вакханка»; последняя не сохранилась, разбившись при очередном переезде. Роза Бёре оставалась спутницей скульптора на протяжении всей его жизни, хотя Роден был непостоянен, и их отношения переживали разные этапы.

2. Становление скульптора

После знакомства с Розой Бёре Роден приобрёл собственную мастерскую — бывшую конюшню. В 1864 году Роден выполнил бюст местного жителя по прозвищу Биби, которого отличало выразительное лицо со сломанным носом. Во время заморозков хранившийся в скудных условиях конюшни бюст треснул, от него осталась только маска, но это не помешало Родену отправить «Человека со сломанным носом» в парижский Салон. Скульптура, выражавшая восхищение некрасивым, покрытым морщинами и шрамами лицом и бросившая вызов академическим канонам красоты, была отклонена. С 1864 по 1870 год Роден работал в мастерской скульптора Альбера Каррье-Беллэза, зарабатывая изготовлением декоративной скульптуры. С началом франко-прусской войны Роден был призван в действующую армию, но вскоре комиссован из-за плохого зрения. Каррье-Беллэз, который переехал в Бельгию и получил крупный заказ на оформление здания брюссельской Биржи, предложил Родену работу, и тот тоже переехал в Брюссель.

В Брюсселе Роден создал несколько скульптур для частных домов, для здания биржи и боковые фигуры для памятника бургомистру Лоосу в парке д'Анверс. После рабочего дня Роден изготавливал для Каррье-Беллэз статуэтки, которые тот под своим именем отливал в бронзе и выставлял на продажу. Однажды Роден подписал одну статуэтку собственным именем и предложил посреднику в обход Каррье-Беллэза. Когда об этом узнал Каррье-Беллэз, он сразу уволил Родена. По окончании франко-прусской войны Каррье-Беллэз вернулся во Францию, и его незаконченную работу по контракту принял скульптор Антуан-Жозеф ван Расбург, который снова нанял Родена. Два скульптора сняли мастерскую в Икселе и договорились совместно продавать свои работы, при этом скульптуры, продаваемые в Бельгии, подписывал своим именем ван Расбург, а во Франции скульптуры шли под именем Родена. Почти все продажи из-за отдалённости Франции и сложившейся клиентуры ван Расбурга в итоге приходились на Бельгию. Некоторые из работ того периода, подписанных ван Расбургом, с большей или меньшей вероятностью принадлежат Родену, однако достоверные доказательства авторства, как правило, отсутствуют.

Выросшие доходы Родена позволили Розе переехать из Парижа в Иксель. В 1875 году Роден снова представил в Салон *«Человека со сломанным носом»* — на этот раз мраморный бюст, и он был принят. Скопив денег, Роден в 1876 году совершил путешествие в Италию, где посетил Геную, Флоренцию, Рим, Неаполь и Венецию. Целью Родена было знакомство с искусством Возрождения, в особенности с великими скульпторами прошлого Микеланджело и Донателло. Путь Родена в Италию лежал через Реймс, где скульптор впервые увидел один из самых известных готических соборов, который потряс скульптора и заронил любовь к готической архитектуре, сохранявшуюся у Родена всю жизнь.

По возвращении из Италии Роден около 18 месяцев работал над скульптурой, которая сейчас известна как *«Бронзовый век»*. Для неё он использовал непрофессионального натурщика — бельгийского солдата, который произвёл впечатление на скульптора своей развитой мускулатурой. Скульптура создавалась под явным влиянием *«Умиряющего раба»* Микеланджело: можно обнаружить сходство в положении тела и закинутой назад руки, в закрытых глазах фигуры. Роден впервые выставил гипсовую скульптуру под названием *«Побеждённый»* с копьём в левой руке в 1877 году в Бельгии, представив её как памятник мужеству французских солдат, а на следующий год отправил её в Салон. Перед представлением скульптуры французской публике Роден изменил подразумеваемый «смысл» своей работы таким образом, чтобы в ней увидели пробуждение, а не страдание человека. Он убрал копье и дал скульптуре название *«Бронзовый век»* (среди других названий, которые рассматривал Роден, были *«Пробуждение весны»* и *«Доисторический человек»*). Однако мастерство Родена в изображении обнажённой натуры вызвало обвинения в том, что он выдал за скульптуру слепок с тела натурщика. Роден получил поддержку многих деятелей искусства и был оправдан. В 1880 году эта же скульптура, отлитая в бронзе, была выставлена в Салоне ещё раз.

Однажды к Родену пришёл итальянский крестьянин, желавший позировать. Крестьянин обладал правильным красивым телосложением, а особенно Роден был впечатлён его движениями при ходьбе. Роден хотел изобразить движение таким образом, чтобы обе ноги скульптуры твёрдо стояли на земле и вес был распределён между ними. В результате он сделал две скульптуры: *«Шагающий»* (1877) и *«Иоанн Креститель»* (1878). *«Шагающий»* (шагающая фигура без головы и рук) был этюдом ко второй скульптуре. Вторая скульптура не содержит никаких атрибутов, обычно сопровождающих изображение святого, за исключением характерного жеста руки; скульптор назвал так свою работу, потому что фигура натурщика вызвала у Родена самопроизвольную ассоциацию с Иоанном Крестителем. Как писал сам Роден: «Я сразу подумал об Иоанне Крестителе, другими словами, о дитяти природы, боговдохновенном, верующем, Предтече Того, кто более велик, чем он сам». Роден выставил *«Иоанна Крестителя»* в Салоне 1880 года, где скульптура получила третью премию.

В 1878 году Роден принял участие в конкурсе на памятник защитникам Парижа во франко-прусской войне. Он представил на суд жюри статую, сейчас известную как «Призыв к оружию». Она представляла собой аллегорическую крылатую женскую фигуру, одновременно полную выразительности и монументальную. Статуя, ставшая впоследствии столь знаменитой, не произвела на жюри впечатления и не вошла даже в предварительный премиальный список. Роден потерпел неудачу и на других конкурсах на памятники Лазару Карно, Дени Дидро, Жану-Жаку Руссо и генералу Жану-Огюсту Маргеритту. Он получил заказ только на памятник д'Аламберу на фасаде Отель-де-Виль. В 1879 году Каррье-Беллёз, с 1875 года бывший директором Севрской мануфактуры, пригласил Родена работать у него. На этой работе, приносящей хороший заработок, Роден оставался до 1882 года. В 1881 году Роден в знак благодарности изваял бюст Каррье-Беллёза.

Позже Роден был введён в салон писательницы Жюльетты Адам, где был представлен премьер-министру Гамбетте. Гамбетта, в свою очередь, порекомендовал Родена министру изящных искусств Антонену Прусту, который приобрёл для государства «Иоанна Крестителя». Это было первое признание, которое пришло к скульптору, которому в то время было уже сорок лет.

3. Главные скульптурные работы Огюста Родена

В 1880 году Роден впервые получил заказ от государства — заказ на скульптурный портал, который должен был украсить здание нового Музея декоративного искусства в Париже. Скульптор не уложился в оговорённый заказчиком срок, к 1885 году, Музей так и не был создан, но Роден продолжал работать над скульптурой, получившей название Врата ада, в итоге оставив её незавершённой: «Врата ада» были впервые отлиты в бронзе после смерти мастера. Роден вдохновлялся бронзовыми воротами флорентийского баптистерия Лоренцо Гиберти и черпал идеи для сюжетов из «Божественной комедии» Данте, «Страшного суда» Микеланджело, «Цветов зла» Шарля Бодлера, образов порталов готических соборов. Семиметровые «Врата ада» вмещают 186 фигур, многие из которых, в том числе «Мимолётная любовь», «Поцелуй», а также исключённые из композиции «Адам» и «Ева», обрели самостоятельную жизнь как отдельные скульптуры, увеличенные, доработанные и отлитые в бронзе или высеченные в мраморе. «Мыслитель», ставший наиболее известным произведением Родена и одним из самых узнаваемых скульптурных образов в мировой истории, создавался как *портрет Данте* — автора картин ада, из которых Роден черпал образы для своего произведения, и теперь наблюдавшего порождения собственного воображения. Но с течением времени Роден переработал скульптуру в сторону универсального вневременного образа поэта, философа и творца, «физическая мощь которого воплощала мощь интеллектуальную». «Поцелуй» первоначально был изображением Паоло Малатесты и Франчески да Римини — персонажей «Божественной комедии», влюблённых, застигнутых и убитых мужем Франчески и ставших символом вечной любви. «Врата ада» должны были обрамлять гигантские статуи Адама и Евы — первых грешников, но, недовольный своими скульптурами, Роден постоянно их переделывал и в итоге отказался от первоначального замысла. Фигура Адама стала основой для «Трёх теней» — венчавшей «Врата ада» композиции из трёх одинаковых фигур, изображённых с разных ракурсов.

В 1881 году Роден посетил жившего в Лондоне художника Альфонса Легро, с которым он дружил и у которого учился искусству офорта. Во время этой поездки Роден познакомился с поэтом и критиком Уильямом Эрнестом Хенли. Роден сумел поразить Хенли, и тот сообщил о нём в лондонском артистическом кругу. В том же году Хенли стал редактором влиятельного журнала *Magazine of Art* и опубликовал там несколько статей о творчестве Родена, а в следующем году «Бюст Иоанна Крестителя» (одна из версий статуи, ранее приобретённой французским правительством) с успехом был выставлен в Королевской академии художеств.

С началом работы над «Вратами ада» Роден получил от государства новую мастерскую — ему были выделены две студии в здании на Рю л'Юниверсите, в котором было оборудовано двенадцать студий, предоставленных скульпторам и художникам, занятым работой над важными проектами. В 1884 году Роден получил заказ от чилийского правительства на статуи покойного президента Франсиско Рамона Викиуни и военачальника Патрисио Линча, героя завершившейся недавно Второй тихоокеанской войны. Линч должен был быть изображён на коне, и конная статуя была давней мечтой Родена. Роден изготовил два макета, но из-за переворота в Чили памятники не были отлиты, а сами макеты погибли. Одновременно Роден создал бюст жены чилийского посла во Франции, одну из наиболее ярких и выразительных своих работ.

В 1883 году Роден по протекции критика Эдмонда Базира получил разрешение *Виктора Гюго создать его бюст*. При этом восьмидесятилетний живой классик не питал энтузиазма по поводу этого проекта и считал, что лучший его бюст уже был создан десятки лет назад Давидом д'Анже. Работа над бюстом осложнялась тем, что Гюго отказался позировать; но Родену было разрешено посещать дом писателя, присутствовать при его повседневных занятиях, делать зарисовки и эскизы. Кроме того, Роден много работал с фотографиями. Бюст писателя был закончен в 1883 году и в следующем году выставлен в Салоне.

В том же 1883 году Роден был приглашён скульптором Альфредом Буше курировать группу его студентов. Там он познакомился с молодой девушкой Камиллой Клодель, которая явно превосходила по таланту других студентов. С 1885 года Клодель стала работать помощницей в мастерской Родена, позировала ему, а вскоре они стали любовниками. Их отношения продолжались девять лет, при этом Роден не порвал связей и с Розой, которая знала о своей роли «другой женщины». В период отношений с Камиллой Роден создал большое количество скульптур, главной темой которых была чувственная любовь. Наиболее известны среди этих работ «*Поцелуй*» и «*Вечный идол*». Впоследствии у Камиллы Клодель появились признаки психического расстройства. В 1913 году родственники поместили её в психиатрическую клинику, где она умерла в 1943 году. Поль Клодель, брат Камиллы, поэт и дипломат, обвинял Родена в трагедии сестры.

Одной из самых известных работ Родена стала скульптурная группа «*Граждане Кале*» (завершена в 1888 году). Заказ на памятник, увековечивавший героическую страницу в истории города, Роден получил от муниципалитета Кале. Во время Столетней войны английский король Эдуард III осадил город, и спустя некоторое время голод вынудил оборонявшихся к сдаче. Король обещал пощадить жителей, если шесть самых знатных граждан выйдут к нему в рубище и с верёвками на шее, отдавая себя на казнь. Решение, избранное Роденом, было необычным: он изобразил всех шестерых граждан, а не одну фигуру, которая бы воплощала самого знатного из них, Юсташа де Сен-Пьера. В скульптурной группе статичные фигуры противопоставлены фигурам, схваченным в движении, при этом каждый герой, запечатлённый в момент, когда он отправлялся на смерть, получил свои характерные черты. В 1889 году «Граждане Кале» стали главным событием совместной выставки Родена и Клода Моне в галерее Жоржа Пети. Всего на этой выставке были представлены 36 скульптур Родена и 70 полотен Моне. Скульптура была установлена в Кале в 1895 году. В работе над скульптурой Родену помогала Камилла Клодель, о роли которой историки спорят. Мнения разнятся в диапазоне от приписывания Клодель роли подмастерья до признания значительного творческого вклада.

В 1889 году Роден принял участие в конкурсе на *памятник живописцу Клоду Лоррену* в Нанси. Проект Родена был принят с трудом, но в конце концов статуя была отлита в бронзе и установлена в городском парке. Роден довольно низко оценивал собственную работу: хрупкая фигура на массивном высоком постаменте смотрелась непропорционально.

Среди других крупных произведений Родена *памятники* двум из числа наиболее значимых фигур во французской литературе — *Виктору Гюго* и *Оноре де Бальзаку*. Заказ на

памятник Гюго Роден получил в 1886 году. Памятник планировалось установить в Пантеоне, где писатель был похоронен за год до того. Кандидатура Родена была выбрана в том числе и потому, что ранее он создал бюст писателя, принятый положительно. Однако работа Родена, когда она была окончена, не соответствовала ожиданиям заказчиков. Скульптор изобразил Гюго могучим обнажённым титаном, опирающимся на скалу и окружённым тремя музами. Обнажённая фигура казалась неуместной в усыпальнице, и в итоге проект был отклонён. В 1890 году Роден переработал первоначальный замысел, удалив фигуры муз. Памятник Гюго в 1909 году был установлен в саду у Пале-Рояль.

В 1891 году Общество литераторов, во многом благодаря личным стараниям его президента Эмиля Золя, заказало Родену *памятник Бальзаку* со сроком исполнения в два года. Бальзак к концу жизни сильно растолстел и, по воспоминаниям современников, из одежды предпочитал бесформенную доминиканскую рясу. Роден видел будущий памятник массивной стоящей фигурой с крупной головой и телом, скрытым драпировками. Скульптор быстро принялся за работу; сохранились этюды в виде обнажённой фигуры, которые Роден создал, чтобы лучше проработать позу памятника. Тем не менее Роден никак не укладывался в сроки. Когда его студию посетили представители заказчика, они остались крайне разочарованы проектом, который охарактеризовали как «бесформенную массу». Публичный показ незаконченного памятника состоялся в Салоне 1898 года и вызвал скандал, при этом Родена поддержали многие деятели искусства. В итоге Общество литераторов отказалось от принятия работы и заказало памятник Александру Фальгьеру, а Роден вернул выплаченный ему аванс и оставил свою скульптуру у себя. Роденовский памятник был установлен в Париже только в 1939 году.

4. Последние годы творчества

В 1895 году Роден приобрёл поместье Вилла Брийан в Мёдоне под Парижем. Он оборудовал там и мастерскую и перевёз в Мёдон скульптуры, но для мастерской было недостаточно места, поэтому через два года он вернул её в Париж. Благодаря появившимся доходам Роден смог посвятить себя коллекционированию предметов искусства; с течением времени он приобрёл и поместил в Вилле Брийан множество египетских, греческих и римских скульптур, персидских миниатюр и картин современных ему французских художников, в том числе «Портрет Папаши Танги» Ван Гога.

Французское правительство предоставило Родену целый павильон на Всемирной выставке 1900 года, проводившейся в Париже. Для выставки, которая стала ретроспективой творчества скульптора начиная с «Человека со сломанным носом», было отобрано 136 скульптур и 14 незаконченных работ, среди которых были демонстрировавшиеся впервые «Врата ада». В предисловии к каталогу критик Арсен Александр сравнивал Родена с Рихардом Вагнером, также не сразу нашедшим ценителей своего таланта. Выставка позволила Родену продать в музеи по всему миру скульптуры на сумму около 200 000 франков (правда, 60 000 франков стоило изготовление бронзовых и мраморных копий).

В зрелом возрасте Роден раскрылся как блестящий рисовальщик и график. Если в молодости наброски с моделями ню давались ему тяжело, то с течением времени он научился создавать рисунки моментально, не отрывая глаз от модели, а карандаша от бумаги, и запечатлевая на бумаге пойманный им момент движения. Изредка он раскрашивал рисунки акварелью или дорабатывал мелом. В 1897 году промышленник и коллекционер Морис Феней издал тиражом в 125 экземпляров альбом со 147 репродукциями рисунков Родена. Альбом разошёлся мгновенно. В 1906 году король Камбоджи Сисоват совершил визит во Францию. Его сопровождала труппа танцоров, давшая представления в Париже и Марселе. Роден, очарованный танцорами, посетил оба выступления и оставил серию набросков, которые относят к его лучшим рисункам.

В 1900-х годах Роден стал регулярно получать заказы на портреты богачей и знаменитостей своего времени. Среди его клиентов были *Бернард Шоу, Густав Малер, Жорж Клемансо, президент Аргентины Доминго Фаустино Сармьенто, химик Марселен Бертло, филантроп Берта Палмер*.

В 1914 и 1915 годах Роден путешествовал в Рим, чтобы сделать бюст папы Римского Бенедикта XV. Известен отзыв Клемансо, который был недоволен своим портретом, считая, что получился похожим на «монгольского генерала».

Заработки Родена позволили ему нанимать в свою мастерскую ассистентами талантливых молодых скульпторов. Среди тех, кто работал у Родена в 1890-х и 1900-х, были Антуан Бурдель, Шарль Деспьо, Жюль Дебуа, Франсуа Помпон и Аристид Майоль. В 1897—1899 годах ученицей Родена была русская скульптор Анна Голубкина. В 1904 году моделью и ученицей Родена была британская художница Гвен Джон (она также стала одной из многих любовниц скульптора). Константин Бранкузи работал в мастерской Родена два месяца, но ушёл оттуда, считая, что «под большим деревом ничего не вырастет». В то же время, по словам Шампиньоля, Роден не оставил подлинных учеников, которые развили и продолжили бы его стиль и эстетику. Все скульпторы, долго работавшие с ним и считающиеся его учениками, принадлежали к классической традиции. В 1905—1906 годах личным секретарём Родена был немецкий поэт Райнер Мария Рильке, позднее написавший восторженную биографию скульптора.

Роден в старости стал падок на женскую красоту. Его увлечения были недолгими, за исключением романа с маркизой (позднее — герцогиней) де Шуазель, американкой французского происхождения. Роман начался в 1904 году и продолжался до 1912 года. Друзья Родена вспоминали о де Шуазель как о недалёкой, безвкусно одевавшейся и не разбиравшейся в искусстве женщине, тем не менее, подчинившей скульптора своей воле и пользовавшейся его богатством и славой. Роден позднее отзывался о де Шуазель как о «злом гении», на которого он «потратил семь лет своей жизни».

В 1908 году Родена в Мёдоне посетил король Великобритании и Ирландии Эдуард VII. В том же году Рильке пригласил Родена в отель Бирон — парижский особняк XVIII века, переоборудованный в жилой дом, где Рильке и его жена снимали комнаты. Особняк настолько понравился Родену, что он снял там первый этаж, перевёз туда студию и жил там последние годы.

Свою давнюю любовь к средневековым соборам Роден раскрыл в книге «Соборы Франции» (фр. *Les Cathédrales de France*), первое издание которой вышло в 1914 году. Искусствовед Бернар Шампиньоль отмечал, что Роден, не имевший достаточной архитектурной подготовки, тем не менее продемонстрировал великолепное интуитивное понимание организации готической архитектуры, однако его манера изложения тяжела для читателя.

В 1916 году Роден подписал завещание, согласно которому все его работы и рукописи переходили государству. В последние годы жизни Роден был окружён большим количеством любовниц, которые почти в открытую расхищали его имущество, вынося произведения искусства из коллекции скульптора. Охрана поместья Родена была организована лично министром коммерции в правительстве Клемансо Этьеном Клементелем.

19 января на вилле в Мёдоне состоялось бракосочетание Родена с Розой Бёре. Роза была уже тяжело больна и умерла через двадцать пять дней после церемонии. 12 ноября тяжело заболел и Роден. Он умер от скоротечного воспаления лёгких 17 ноября. На его могиле в Мёдоне была установлена копия «Мыслителя».

Лекция № 12 Ленинский план монументальной пропаганды

План

1. Ленинский план монументальной пропаганды в контексте истории русской культуры
2. Разрушение дореволюционных памятников
3. Осуществление ленинского плана монументальной пропаганды советскими скульпторами
 - А) Творчество скульптора Н. А. Андреева. Советская скульптурная «лениниана»
 - Б) Скульптурные портреты, выполненные по требованиям плана монументальной пропаганды

1. Ленинский план монументальной пропаганды в контексте истории русской культуры

Монументальная пропаганда (также *ленинский план «монументальной пропаганды»*) — выдвинутая в 1918 году В. И. Лениным программа развития монументального искусства и его мобилизация в качестве важнейшего агитационного средства революции и коммунистической идеологии. План монументальной пропаганды в широком масштабе обеспечил скульпторов государственными заказами на городские монументы и тем самым явился прямым стимулом для самобытного развития советской скульптурной школы. Большинство работ были выполнены из недолговечных материалов и до настоящего времени не сохранились.

Но для развития советской скульптуры ленинский план монументальной пропаганды сыграл важную роль.

По воспоминаниям А. В. Луначарского, выдвинутая весной 1918 года В. И. Лениным идея монументальной пропаганды восходит к утопическому сочинению итальянского философа Томмазо Кампанеллы (1568—1639) «Город Солнца». Одной из заинтересовавших Ленина идей Кампанеллы было украшение городских стен фресками, «которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений».

Луначарский включил ленинские замыслы в свой доклад, который он сделал 11 апреля 1918 года на заседании ВЦИК. На следующий день, 12 апреля 1918 года, Ленин, Луначарский и Сталин подписали декрет СНК «О памятниках Республики», который предписывал Особой комиссию из народных комиссаров по просвещению и имуществ и заведующего Отделом изобразительных искусств Наркомпроса в срок до 1 мая 1918 года:

- определить список и снять памятники, не представляющие исторической и художественной ценности, воздвигнутые «в честь царей и их слуг»;
- организовать конкурс на проекты памятников, «долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической революции» и установить первые модели памятников «на суд масс»;
- произвести замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими «идеи и чувства революционной трудовой России»;
- провести декорирование Москвы к празднованию Первого мая

Известный *декрет Совета Народных Комиссаров от 12 апреля 1918 г., призывавший «мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции»*, поставил перед скульптурой необычайно большие и ответственные задачи, подчеркнул полезность и нужность работы ваятеля в новом обществе.

К обозначенному сроку — 1 мая 1918 года — исполнение декрета было фактически сорвано, чему способствовали отсутствие продуманного механизма его реализации, крайняя ограниченность во времени (менее месяца) и неопределённость вопросов финансирования мероприятий. Из запланированного осуществили лишь декорирование Москвы к Дню Интернационала — новому празднику советской России. Оформление Красной площади выполнили художники-авангардисты во главе с А. А. Весниным: башни кремля окутали красными полотнищами, а на поперечной оси площади у Сенатской башни соорудили временную трибуну. На время праздника имперские памятники закрыли чехлами, красными полотнищами и декорациями, на которых разместили эмблемы советской власти и революционные надписи.

Одной из причин затягивания исполнения декрета была и ведомственная неразбериха. Так, Отдел изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса, руководитель которого согласно декрету должен был войти в Особую комиссию, был создан лишь 22 мая 1918 года. Другие члены комиссии — народный комиссар просвещения Луначарский и народный комиссар имуществ П. П. Малиновский — не могли договориться о совместных действиях. Летом ситуация осложнилась из-за личной неприязни между Луначарским и Малиновским, вызванной ликвидацией Народного комиссариата имуществ республики и передачей его функций в ведение Наркомпроса; Малиновский возглавил Моссовет, с которым, согласно декрету, Особая комиссия должна была согласовывать свои действия по установке памятников. Затягивание реализации декрета вызвало резкую критику со стороны Ленина: «Удивлён и возмущен бездеятельностью Вашей и Малиновского в деле подготовки хороших цитат и надписей на общественных зданиях Питера и Москвы» — писал он Луначарскому; вопрос о ходе исполнении декрета Ленин неоднократно поднимал на заседаниях СНК. Луначарский в ответ жаловался, что с Моссоветом невозможно договориться, и просил возложить ответственность за исполнение декрета на одно из ведомств — либо Наркомпрос, либо Моссовет.

Координацию работы по установке памятников в рамках реализации поставленных декретом задач была поручена Н. Д. Виноградову, заместителю П. П. Малиновского в наркомате имуществ, а после расформирования наркомата и перехода Малиновского в Моссовет — руководителю отдела ИЗО Моссовета. Архитектора Виноградова пригласил на работу Малиновский, сам по образованию архитектор, много строивший в дореволюционное время. Однако, по словам Виноградова, мандат на осуществление руководства установкой памятников ему вручил лично В. И. Ленин. От Наркомпроса работу координировали начальник отдела ИЗО Д. П. Штеренберг (в Москве) и В. Е. Татлин (в Петрограде). Особые полномочия Виноградова, который нередко делал доклады напрямую Ленину, усугубляли межведомственный конфликт; по мнению Татлина, Виноградов на встречах с Лениным освещал ход работы по установке памятников тенденциозно.

17 июля 1918 года заседание СНК под председательством Ленина обсудило вопрос «О постановке в Москве 50 памятников великим людям в области революционной и общественной деятельности, в области философии, литературы, науки и искусства» и одобрило докладную записку Луначарского о постановке памятников, в которой, в частности говорилось: «Вся трудность осуществления этой идеи заключается в том, чтобы скорость воплощения её не могла пойти за счёт художественной стороны, ибо государство, каковым оно сейчас является, не может и не должно явиться инициатором дурного вкуса».

30 июля 1918 года на заседании СНК был рассмотрен составленный под руководством Луначарского «Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах Рос. Соц. Фед. Сов. Республики»; 2 августа окончательный список за подписью Ленина опубликовали в «Известиях ВЦИК». Список был разбит на 6 частей и содержал 66 фамилий:

I. Революционеры и общественные деятели:

1. Спартак. 2. Тиберий Гракх. 3. Брут. 4. Бабеф. 5. Маркс. 6. Энгельс. 7. Бебель. 8. Лассаль. 9. Жорес. 10. Лафарг. 11. Вальян. 12. Марат. 13. Робеспьер. 14. Дантон. 15. Гарибальди. 16. Степан Разин. 17. Пестель. 18. Рылеев. 19. Герцен. 20. Бакунин. 21. Лавров. 22. Халтурин. 23. Плеханов. 24. Каляев. 25. Володарский. 26. Фурье. 27. Сен-Симон. 28. Роб. Оуэн. 29. Желябов. 30. Софья Перовская. 31. Кибальчич.

II. Писатели и поэты:

1. Толстой. 2. Достоевский. 3. Лермонтов. 4. Пушкин. 5. Гоголь. 6. Радищев. 7. Белинский. 8. Огарев. 9. Чернышевский. 10. Михайловский. 11. Добролюбов. 12. Писарев. 13. Глеб Успенский. 14. Салтыков-Щедрин. 15. Некрасов. 16. Шевченко. 17. Тютчев. 18. Никитин. 19. Новиков. 20. Кольцов.

III. Философы и ученые:

1. Сковорода. 2. Ломоносов. 3. Менделеев.

IV. Художники:

1. Рублев. 2. Кипренский. 3. Алекс. Иванов. 4. Врубель. 5. Шубин. 6. Козловский. 7. Казаков.

V. Композиторы:

1. Мусоргский. 2. Скрябин. 3. Шопен.

VI. Артисты:

1. Комиссаржевская. 2. Мочалов.

На том же заседании СНК впервые был рассмотрен вопрос о финансировании создания памятников: за бумажный макет было решено платить скульпторам 700 руб., за скульптурный макет — 1000 руб.. При участии председателя московского профсоюза скульпторов и члена художественной коллегии ИЗО Наркомпроса С. Т. Конёнкова был определён список из 50 скульпторов, которым выплатили равный гонорар и заказали изготовление памятников.

2. Разрушение дореволюционных памятников

Разрушение дореволюционных памятников началось в стране ещё до издания декрета «О памятниках республики». Так, после Февральской революции в марте 1917 года был сброшен с пьедестала памятник Столыпину. Перед сносом революционеры организовали над памятником защитника самодержавия «народный суд», а для сноса было использовано сооружение, напоминающее виселицу. В то же время в Екатеринославе сбросили памятник Екатерине II.

Ленинский план монументальной пропаганды начал реализовываться в Москве уже 1 мая 1918 года — в ходе субботника по расчистке города от завалов и разрушений одним из первых был снесён памятный крест в Кремле на месте убийства великого князя Сергея Александровича, выполненный в 1908 году по проекту В. М. Васнецова; в сносе памятника лично участвовал В. И. Ленин. Весной того же года со сноса скульптуры императора начали разборку кремлёвского памятника Александру II; окончательно памятник, представляющий собой крупное архитектурное сооружение, скреплявшее склон Боровицкого холма, снесли в 1928 году.

Летом того же года по частям разобрали фигуру императора памятника Александру III у Храма Христа Спасителя. Процесс разборки грандиозного памятника потребовал составления специального проекта, к которому привлекли архитектора Д. П. Осипова. Работы растянулись на несколько месяцев и были намеренно театрализованы: бронзовая статуя императора расчленялась по частям, начиная с мантии, рук со скипетром и державой и головы в короне; последней демонтировали ногу в сапоге. Весь процесс снимался на фото и киноплёнку и демонстрировался по стране. Оставшийся постамент долгое время рассматривали как будущее основание памятника «Освобождённому труду». 1 мая 1920 года на закладке нового памятника выступил В. И. Ленин; позднее на постаменте появилась надпись «Здесь будет воздвигнут памятник „Освобождённый труд“, который заложил Ленин 1 мая 1920 г.» На создание памятника был проведён конкурс, модели монументов выставлялись весной 1920 года во дворе Музея изящных искусств, лишённого имени Александра III.

В число «царских слуг» попал герой Русско-турецкой войны генерал М. Д. Скобелев, памятник которому установили в 1912 году на Тверской площади, тогда же получившей название *Скобелевской*. Как писали газеты, снос памятника начался летом 1918 года, якобы по инициативе рабочих завода Гужона (позднее «Серп и Молот»), без всякого принуждения со стороны новой власти; о ходе сноса памятника Скобелеву регулярно докладывали В. И. Ленину

3. Осуществление ленинского плана монументальной пропаганды советскими скульпторами

В осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды приняли участие почти все имевшиеся тогда в наличии кадры. Он не только оживил художественную жизнь Москвы и Петрограда, но и явился мощным стимулом развития скульптуры на периферии, в различных городах России и в национальных республиках. Конкретность начертанной программы, ее тесная связь с жизнью и нацеленность в будущее помогли большинству скульпторов успешно совершить ту творческую эволюцию, которая была неизбежна на качественно новом этапе развития искусства.

В советские годы продолжают работать скульпторы, начавшие свой творческий путь задолго до революции. Такие мастера, как А. С. Голубкина, С. Т. Коненков, А. Т. Матвеев, В. Н. Домогацкий, Н. А. Андреев, Л. В. Шервуд, в своих лучших произведениях каждый по-своему сказавшие большую правду о человеке, были живыми носителями традиций гуманизма и высокой пластической культуры, свойственных демократическому крылу русских ваятелей.

Но то, что несла теперь с собой революционная действительность, не могло быть выражено только на основе прежних представлений. Конечно, большие достижения русской скульптуры 20 в., например, в области станкового портрета, получили непосредственное развитие, но в целом традиции, на которые опиралась советская скульптура, были гораздо шире. Она обращалась ко всему лучшему в отечественной и европейской пластике. Это во многом помогло скульпторам вырабатывать новый реалистический язык, способный выразить те большие идеи, которые пришли в искусство вместе с социалистической революцией.

Новизна задач, большая гражданская ответственность, которая ложилась на искусство, рождали спор о путях развития пластики, о художественной форме воплощения новой темы.

Всевозможные антиреалистические течения от кубизма и конструктивизма до стилизации в духе модерна и примитива зародились еще до Октября, выступали и в первые годы революции. Но формалистические эксперименты и «надуманные схемы» «левых» скульпторов были отвергнуты. Считалось, что они искажали саму идею, выдвинутую планом монументальной пропаганды.

Общая великая цель, поставленная революцией перед художниками, постепенно сплачивала советских скульпторов, способствовала выработке у них нового мировоззрения.

Уже в 1917 г. был создан творческий союз скульпторов-художников, его первым председателем был С. Т. Коненков. В 1926 г. было организовано «Общество русских скульпторов» и несколько ранее — скульптурная секция АХРР. В эти объединения входили почти все наличные силы ваятелей, которые постоянно пополнялись выпусками художественных вузов.

Интенсивно начинает развиваться скульптура в союзных республиках, даже там, где она до революции не существовала (как, например, в Азербайджане, в Средней Азии). Смело берутся за решение жизненно важных актуальных задач ряд крупных мастеров. В самом процессе освоения жизненного материала, проникновения и сущность новых явлений обновляются их творческий метод, стилевые особенности, приемы профессионального мастерства.

А) Творчество скульптора Н. А. Андреева. Советская скульптурная «лениниана»

Значительный вклад в советскую скульптуру на ранних этапах ее развития сделал Н. А. Андреев. Уже памятники, созданные им в первые годы революции и связанные с осуществлением плана монументальной пропаганды, говорят о новаторских поисках и о плодотворном использовании наследия.

К традициям античного искусства обращается скульптор, создавая *статую Свободы* для обелиска в честь первой Советской Конституции (1918 — 1919) (*Обелиск, спроектированный архитектором Д. П. Осинным, был установлен перед зданием Московского Совета (не сохранился)*). Но образ, наполненный новым жизненным содержанием, явился ярким олицетворением идей революции.

Монументальные *статуи Герцена и Огарева у здания Московского государственного университета* (бетон, 1920 — 1922), хотя и несколько упрощенны по форме, привлекают интересным решением задач синтеза скульптуры и архитектуры.

В последовательно реалистической манере, просто, сдержанно, но с ощущением внутренней значительности образа исполнен Андреевым *памятник А. Н. Островскому*, поставленный у Малого театра в Москве (1929).

Делом всей жизни Андреева стала большая *серия портретов В. И. Ленина*, начать которую в 1920 г. скульптору посчастливилось, непосредственно работая с натуры. Ему принадлежат многочисленные графические портреты вождя от беглых эскизных набросков до законченных, психологически выразительных рисунков. В небольших скульптурных композициях, исполненных в первый период (до 1924 г.) и изображающих Ленина за работой — слушающим, размышляющим, — есть много живой наблюдательности, тонко и верно уловленного («Ленин — пишущий», гипс, 1920; ГТГ, и др.).

От первых непосредственных впечатлений Андреев переходит к аналитическому изучению модели, уясняет себе закономерности и особенности строения головы и лица, пропорций фигуры Ленина. Замечательным Результатом этой углубленной работы явилась серия портретов. Мастер свободно передает богатейшую мимику ленинского лица, многие оттенки его выражения — то зоркую внимательность взгляда, то добродушную и мудрую усмешку, то непримиримость и настороженность. Следующий шаг — это нахождение той ситуации, в которой полнее всего раскрывается ленинский характер. Скульптор переходит к полуфигурным композициям; в образе подчеркивается активность состояния («Ленин на трибуне», гипс, 1929; ГТГ).

Синтезом многолетнего труда явилась созданная в 1931 — 1932 гг. композиция «Ленин — вождь» (мрамор; ГТГ). Распрямившись во весь рост, возвышается над трибуной Ленин. Он как бы обращается к широкой аудитории. Поворот головы и движение правого выдвинутого плеча создают неброскую, но внутренне сильную динамику. Лицо видно чуть в

ракурсе, снизу вверх; четко, даже резко вылепленное, оно дано в героическом напряжении. Создается ощущение спокойной непреодолимой силы, активности. Ильич с народом, видящий его исторические судьбы, пролагающий путь к светлому будущему, — таков внутренний пафос этого произведения, делающий композицию монументальной.

«Лениниана» Андреева, обобщения которой основывались на живом наблюдении и точном знании натуры, явилась драгоценным материалом для всех художников, работавших впоследствии над образом Ленина. Для самого Андреева это был сложный творческий процесс, во время которого развился и обогатился метод художника-реалиста, преодолевшего узость и камерность понимания не только сюжета, но и самого пластического языка.

Изображениям В. И. Ленина в советской скульптуре принадлежит особое место. Наряду с Н. Андреевым над воплощением этого неисчерпаемого образа работают многие мастера ваяния начиная с 20-х гг. и вплоть до наших дней, находя все новые и новые решения в различных жанрах и видах скульптуры. Интересны памятники Ленину, поставленные на месте революционных событий — В. В. Козлова у Смольного (1927), С. А. Евсеева и В. А. Щуко у Финляндского вокзала (1925). И тот и другой памятник, различные по композиции и манере исполнения, изображают Ленина, обращающегося к массам с открытым призывным жестом.

Б) Скульптурные портреты, выполненные по требованиям плана монументальной пропаганды

Глубокий интерес к человеку, стремление всесторонне раскрыть его духовный мир, отношение к действительности обусловили в 20-е гг. плодотворное развитие скульптурного портрета. В некоторых случаях ваятели непосредственно развивали то лучшее, что нес с собой дореволюционный портрет, — его особую психологическую глубину, одухотворенность, ощущение связи человека с окружающим миром.

Смелое решение получает в советской скульптуре образ К. Маркса. В первые годы после революции (1920 — 1925) интересный проект памятника К. Марксу создали С. С. Алешин, Г. М. Гюрджян и С. В. Кольцов. В этом тщательно разработанном проекте фигура вождя мирового пролетариата была дана в окружении представителей трудящихся классов, олицетворяющих торжество идей коммунизма в советском обществе. Компактная, четкая по силуэту группа хорошо читалась с различных сторон, активно организуя вокруг себя пространство. Алешин — автор интересных портретов, в которых детальность исполнения не мешает выявлению главного в характере (портрет М. В. Фрунзе, 1927).

В это время продолжает работать А. С. Голубкина. Оставаясь верной своим творческим принципам, она создала ряд интересных портретов, и среди них свой последний шедевр — портрет Л. Н. Толстого (бронза, 1927; ГТГ).

Портреты В. Н. Домогацкого (1876 — 1939), созданные в середине 20-х гг., говорят о глубоком и объективном постижении характера человека, о нахождении для его выражения точной и четкой пластической формы. В «Портрете сына» (мразюр, 1926; ГТГ) наряду с тонкой моделировкой, создающей как бы легко окутывающую мрамор дымку, большую роль играют контуры, точно найденные границы форм, что придает произведению особую пластическую завершенность.

Портрет, не только требующий достижения сходства с оригиналом, но и заставляющий художника сосредоточить свое внимание на психологии человека, сыграл в творчестве многих скульпторов очень важную роль в процессе овладения принципами реализма.

Показательна в этом отношении эволюция Б. Д. Королева (1884 — 1963), исполнившего в свое время беспредметный, кубо-футуристический памятник Бакунину (1918). После ряда формалистических экспериментов он пришел в середине 20-х гг. к созданию портретов реалистических, метких и острых по характеристике. Среди них

«Мужской портрет» (1923), портрет Н. Н. Никольского (1925), в которых видны полный отказ от конструктивизма и обретение реалистического языка. Портреты революционеров Баумана (бронза, 1930; ГТГ) и Желябова (дерево, 1927; ГРМ), в органическом единстве раскрывающие личное и общественное в характере человека, пронизаны ощущением внутренней значительности, монументальны по форме. Королеву принадлежит также один из лучших для 20-х гг. портретов В. И. Ленина (1926).

Пути развития советского скульптурного портрета многообразны. Характерны для 20-х гг. и точно документальные изображения. В этом плане работали И. А. Менделевич (1887 — 1950), автор портрета Е. Б. Вахтангова (1924); Н. В. Крандиевская (1891 — 1963), которой принадлежит портрет С. М. Буденного (1930); Г. В. Нерода (р. 1895), создавший портрет Я. М. Свердлова (гипс, 1932; ГТГ).

В настоящее время монументальная пропаганда ассоциируется прежде всего со скульптурными памятниками, однако перспектива развития монументальной пропаганды не ограничивалась средствами изобразительного искусства, подразумевая широкий синтез всех искусств, включая литературу, театр и музыку (например, в организации массовых зрелищ).

РАЗДЕЛ 3. ЖИВОПИСЬ

Лекция № 13 Живопись как вид искусства

План

1. Отличительные особенности живописи как одного из видов изобразительного искусства
2. Виды и жанры живописи
3. Цвет как художественно-выразительное средство живописи

1. Отличительные особенности живописи как одного из видов изобразительного искусства

Живопись - это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют только в иллюзии.

Большое разнообразие и полнота явлений, впечатлений, эффектов, которые способна воплощать живопись. Живописи доступен весь мир чувств, характеров, взаимоотношений, переживаний. Ей доступны самые тонкие наблюдения натуры, вечные идеи, впечатления, тонкие оттенки настроений.

Слово «*живопись*» образовано от слов «живо» и «писать». «Живописать, - объясняет Даль, - изображать верно и живо кистью или словами, пером». Для рисующего изображать верно означает точную передачу внешнего облика увиденного, его важнейших признаков. Верно передать их удавалось графическими средствами - линией и тоном. Но передать живо этими ограниченными средствами многоцветие окружающего мира, пульсацию жизни в каждом сантиметре цветной поверхности предмета, очарование этой жизни и постоянное движение и изменение невозможно. Правдиво отразить колорит реального мира помогает живопись - один из видов изобразительного искусства.

Цвет - главное изобразительное и выразительное средство в живописи - обладает тоном, насыщенностью и светлотой; он как бы сплавляет в целое все характерное в предмете: и то, что можно изобразить линией, и то, что ей недоступно.

Произведение искусства, выполненное красками (масляными, temperными, акварельными, гуашевыми и др.), нанесенными на какую-либо твердую поверхность, называется живописью. Главное выразительное средство живописи — цвет, его способность

вызывать различные чувства, ассоциации, усиливает эмоциональность изображения. Необходимый для живописи цвет художник обычно составляет на палитре, а затем превращает краску в цвет на плоскости картины, создавая цветовой порядок – колорит. По характеру цветовых сочетаний он может быть теплым и холодным, веселым и грустным, спокойным и напряженным, светлым и темным.

Образы живописи очень наглядны и убедительны. Живопись способна передавать на плоскости объем и пространство, природу, раскрывать сложный мир человеческих чувств и характеров, воплощать общечеловеческие идеи, события исторического прошлого, мифологические образы и полет фантазии.

В отличие от живописи как самостоятельного вида изобразительного искусства, живописный подход (способ) может использоваться и в других его видах: в рисунке, графике и даже в скульптуре. Сущность живописного подхода заключается в изображении объекта во взаимосвязи с окружающей его пространственной световоздушной средой, в тонкой градации тональных переходов.

Многообразие объектов и событий окружающего мира, пристальный интерес к ним художников привели к возникновению на протяжении XVII-XX вв. жанров живописи: портрета, натюрморта, пейзажа, анималистического, бытового (жанровая живопись), мифологического, исторического, батального жанров. В произведениях живописи может встречаться сочетание жанров или их элементов. Например, натюрморт или пейзаж могут удачно дополнять портретное изображение.

По техническим приемам и используемым материалам живопись можно разделить на следующие виды: масляная, темперная, восковая (энкаустика), эмаль, клеевая, водяными красками по сырой штукатурке (фреска) и др. В некоторых случаях трудно бывает отделить живопись от графики. Произведения, выполненные акварелью, гуашью, пастелью, могут относиться и к живописи, и к графике.

Живопись может быть однослойной, выполняемой сразу, и многослойной, включающей подмалевки и лессировки, наносимые на просохший красочный слой прозрачные и полупрозрачные слои краски. Этим достигаются тончайшие нюансы и оттенки цвета.

Важными средствами художественной выразительности в живописи являются, кроме цвета (колорита), пятно и характер мазка, обработка красочной поверхности (фактура), валеры, показывающие тончайшие изменения тона в зависимости от освещения, рефлекс, появляющиеся от взаимодействия лежащих рядом цветов.

Построение объема и пространства в живописи связано с линейной и воздушной перспективой, пространственными свойствами теплых и холодных цветов, светотеневой моделировкой формы, передачей общего цветового тона полотна. Для создания картины, кроме цвета, необходимы хороший рисунок и выразительная композиция. Художник, как правило, начинает работу над полотном с поиска наиболее удачного решения в эскизах. Затем в многочисленных живописных этюдах с натуры он прорабатывает необходимые элементы композиции. Работа над картиной может начинаться с выполнения рисунка композиции кистью, подмалевка и непосредственно написания полотна теми или иными живописными средствами. Причем даже подготовительные эскизы и этюды порой имеют самостоятельное художественное значение, особенно если принадлежат кисти известного живописца.

Живопись очень древнее искусство, прошедшее на протяжении многих веков эволюцию от наскальных росписей палеолита до новейших течений живописи XX в. Живопись обладает широким кругом возможностей воплощения замысла от реализма до абстракционизма. Огромные духовные сокровища накоплены в ходе ее развития.

В античную эпоху возникло стремление к воспроизведению реального мира таким, каким его видит человек. Это вызвало зарождение принципов светотени, элементов

перспективы, появление объемно-пространственных живописных изображений. Раскрылись новые тематические возможности отображения действительности живописными средствами. Живопись служила для украшения храмов, жилищ, гробниц и других сооружений, находилась в художественном единстве с архитектурой и скульптурой.

Средневековая живопись была преимущественно религиозного содержания. Она отличалась экспрессией звучных, в основном локальных цветов, выразительностью контуров.

Фон фресок и картин, как правило, был условным, отвлеченным или золотым, воплощающим в своем таинственном мерцании божественную идею. Значительную роль играла символика цвета.

В эпоху Возрождения ощущение гармонии мироздания, антропоцентризм (человек в центре вселенной) отразились в живописных композициях на религиозные и мифологические темы, в портретах, бытовых и исторических сценах. Возросла роль живописи, выработавшей научно обоснованную систему линейной и воздушной перспективы, светотени.

Процесс развития европейской живописи в XVII-XVIII вв. усложняется, складываются национальные школы, каждая со своими традициями и особенностями. Живопись провозглашала новые социально-гражданские идеалы, углублялись психологическая проблематика, ощущение конфликтного взаимоотношения личности и окружающего мира. Обращение к многообразию реальной жизни, особенно к повседневному окружению человека, привело к четкому формированию системы жанров: пейзаж, натюрморт, портрет, бытовой жанр и т. д. Формировались различные живописные системы: динамичная живопись барокко с характерной для нее незамкнутой, спиралевидной композицией; живопись рококо с игрой изысканных нюансов цвета, светлых тонов; живопись классицизма с четким, строгим и ясным рисунком.

В XIX в. живопись играла активную роль в общественной жизни. Живопись романтизма отличалась активным интересом к драматическим событиям истории и современности, контрастностью света и тени, насыщенностью колорита.

Переворотом в живописи, на долгие годы повлиявшим на ее развитие, было появление импрессионизма, стремившегося передать изменчивую красоту мира, выявившего возможности оптического смешения чистых цветов, и эффекты передачи фактуры. Художники вышли писать свои картины на пленэр.

В конце XIX-XX вв. развитие живописи становится особенно сложным и противоречивым. Различные реалистические и модернистские течения завоевывают себе право на существование.

Появляется абстрактная живопись, которая ознаменовала отказ от изобразительности и активное выражение личного отношения художника к миру, эмоциональность и условность цвета, утрированность и геометризацию форм, декоративность и ассоциативность композиционных решений.

В XX в. продолжается поиск новых красок и технических средств создания живописных произведений, что, несомненно, приведет к появлению новых стилей в живописи, но масляная живопись по-прежнему остается одной из самых любимых техник художников.

Живопись, как и графика, пользуется светлыми и темными линиями, мазками и пятнами, но в отличие от нее эти линии, мазки и пятна цветные. Они передают цвет источника света через блики и ярко освещенные поверхности, лепят объемную форму предметным (локальным) цветом и цветом, отраженным средой, устанавливают пространственные отношения и глубину, изображают фактуру и материальность предметов.

Задача живописи - не только показать что-либо, но и раскрыть внутреннюю сущность изображаемого, воспроизвести «типичные характеры в типичных обстоятельствах». Поэтому

правдивое художественное обобщение явлений жизни представляет собой основу основ реалистической живописи.

2. Виды и жанры живописи

Живопись подразделяют на монументальную, декоративную, театрально-декорационную, миниатюрную и станковую.

Монументальная живопись - это особый вид живописных произведений большого масштаба, украшающих стены и потолки архитектурных сооружений. Она раскрывает содержание крупных социальных явлений, оказавших положительное влияние на развитие общества, прославляет их и увековечивает, содействуя воспитанию людей в духе патриотизма, прогресса и гуманности. Возвышенность содержания монументальной живописи, значительные размеры ее произведений, связь с архитектурой требуют больших цветовых масс, строгой простоты и лаконизма композиции, ясности контуров и обобщенности пластической формы.

Декоративная живопись применяется для украшения зданий, интерьера в виде красочных панно, которые реалистическим изображением создают иллюзию прорыва стены, зрительного увеличения размеров помещения или, напротив, нарочито уплощенными формами утверждают плоскостность стены и замкнутость пространства. Узоры, венки, гирлянды и прочие виды декора, украшающие произведения монументальной живописи и скульптуры, связывают воедино все элементы интерьера, подчеркивая их красоту, согласованность с архитектурой.

Театрально-декорационная живопись (декорации, костюмы, грим, бутафория, выполненные по эскизам художника) помогает глубже раскрыть содержание спектакля. Особые театральные условия восприятия декорации требуют учета множества точек зрения публики, их большой удаленности, воздействия искусственного освещения и цветных подсветов. Декорация дает представление о месте и времени действия, активизирует у зрителя восприятие того, что происходит на сцене. Театральный художник стремится в эскизах костюмов и грима остро выразить индивидуальный характер персонажей, их социальное положение, стиль эпохи и многое другое.

Миниатюрная живопись получила большое развитие в средние века, до изобретения книгопечатания. Рукописные книги украшались тончайшими заставками, концовками, детально проработанными иллюстрациями-миниатюрами. Живописной техникой миниатюры русские художники первой половины XIX века искусно пользовались при создании небольших (главным образом акварельных) портретов. Чистые глубокие цвета акварели, их изысканные сочетания, ювелирная тонкость письма отличают эти портреты, полные изящества и благородства.

Станковая живопись, выполняемая на станке - мольберте, в качестве материальной основы использует дерево, картон, бумагу, но чаще всего холст, натянутый на подрамник. Станковая картина, являясь самостоятельным произведением, может изображать решительно все: фактическое и вымышленное художником, неодушевленные предметы и людей, современность и историю - словом, жизнь во всех ее проявлениях. В отличие от графики станковая живопись обладает богатством цвета, который помогает эмоционально, психологически многогранно и тонко передать красоту окружающего мира.

По технике и средствам исполнения живопись подразделяется на масляную, темперную, фресковую, восковую, мозаичную, витражную, акварельную, гуашевую, пастельную. Названия эти получились от связующего вещества или от способа применения материально-технических средств.

Масляная живопись выполняется краской, стертой на растительных маслах. Густая краска при добавлении к ней масла или специальных разбавителей и лаков разжижается. Масляной краской можно работать на холсте, дереве, картоне, бумаге, металле.

Темперная живопись выполняется краской, приготовленной на яичном желтке или на казеине. Темперная краска растворяется водой и наносится пастоно или жидко на стену, холст, бумагу, дерево. Темперой на Руси создавались настенные росписи, иконы и узоры на бытовых предметах. В наше время темперу используют в живописи и графике, в декоративно-прикладном искусстве и художественно-оформительском деле.

Фресковая живопись украшает интерьеры в виде монументально-декоративных композиций, нанесенных по сырой штукатурке водяными красками. Фреска имеет приятную матовую поверхность и долговечна в условиях закрытого помещения.

Восковая живопись (энкаустика) применялась еще художниками Древнего Египта, о чем свидетельствуют знаменитые «фаюмские портреты» (I век н. э.). Связующим веществом в энкаустике служит отбеленный воск. Восковые краски наносятся в расплавленном состоянии на подогретую основу, после чего прижигаются.

Мозаичная живопись, или мозаика, собирается из отдельных кусочков смальты или цветных камней и закрепляется на особом цементном грунте. Прозрачная смальта, вставленная в грунт под разными углами, отражает или преломляет свет, вызывая вспыхивание и мерцание цвета. Мозаичные панно можно встретить в метро, в театральных и музейных интерьерах и т. д. Витражная живопись - произведения декоративного искусства, предназначенные для украшения оконных проемов в каком-либо архитектурном сооружении. Витраж составляется из кусков цветного стекла, скрепленных прочным металлическим каркасом. Световой поток, пробивая цветную поверхность витража, рисует на полу и стенах интерьера декоративно эффектные, многоцветные узоры.

Материал в живописных произведениях

По технике и средствам исполнения, живопись подразделяют на масляную, темперную, фресковую, восковую, мозаичную, витражную, акварельную, гуашевую, пастельную.

Материалы станковой живописи: изначально применялось дерево. Его употребляли в Египте, Древней Греции.

В эпоху раннего Ренессанса в XIV веке из одного куска делались, картина и рама для неё (в Италии XV-XVI вв. чаще всего применяли тополь, реже иву, ясень, орех. В раннюю пору использовали толстые доски, не обструганные на задней стороне. В Нидерландах, Франции с XVI века стали применять дубовые доски, в Германии - липу, бук, ель).

С XVIII века дерево теряет свою популярность. Появляется холст. Он встречается уже у античных художников. Холст сочетается с деревом. Но в эту эпоху холст все же применяется эпизодически. Холст достигает широкого применения только в XV-XVI веках.

Со второй половины XVI века появляются медные доски, используемые для небольших картин (особой популярностью они пользуются во Фландрии).

В XIX веке для набросков иногда пользовались картоном.

В живописи средних веков и раннего Возрождения господствует белый шлифованный грунт из гипса и мела. В XIII-XIV веках применялось золото для покрытия белой грунтовки. В конце XIV века золотая грунтовка постепенно исчезает. Вместо гипса или мела холст грунтуют масляной краской. В конце XVI века красочная грунтовка масляными красками получает полное признание в Италии. Популярным был красновато-коричневый грунт.

XVIII век стал расцветом пастели (крупнейшие мастера Шарден, Латур, Лиотар).

Акварель начинает применяться очень поздно, позднее чем пастель, хотя техника акварели известна очень давно. Её знали уже в Древнем Египте, в Китае. Акварель применялась средневековыми миниатюристами.

С конца XV века усиливается популярность масляной живописи. В XVI веке она вытесняет темперу.

Французские романтики начала XIX века, увлекались битумом (или асфальтом).

Жанры живописи

В теории искусства немаловажным считается и выделение жанров живописи, каждому из которых присущи свои особенности:

- Портрет.
- Натюрморт.
- Пейзаж.
- Иконопись.
- Анимализм.
- Быт.
- История.

Это основные жанры живописи, которые существуют на протяжении долгих времен в истории искусства. Но прогресс не стоит на месте. С каждым годом список жанров растет и увеличивается. Так, появились абстракция и фэнтези, минимализм и др.

Основные виды перспективы в живописи

Перспектива - наука об изображении предметов в пространстве на плоскости или какой-либо поверхности в соответствии с теми кажущимися сокращениями их размеров, изменениями очертаний формы и светотеневых отношений, которые наблюдаются в натуре.

Воздушная перспектива- влияние воздуха на четкость очертания предметов, также на их цвет в зависимости от расстояния.

Линейная - изображение на плоскости с помощью центрального проецирования.

3. Цвет как художественно-выразительное средство живописи

В творчестве любого художника есть периоды, в которые он отдает предпочтение той или иной цветовой гамме. Так, испанский художник П. Пикассо в одно время работал с холодными цветами, в другой период – с теплыми (так называемый голубой и розовый периоды в его творчестве). Одни художники пишут красками теплого оттенка (Рембрандт, Рубенс, Д. Левицкий, Тициан, В. Тропинин), другие отдают предпочтение холодным цветам (Э. Греко, Мурильо, В. Борисов - Мусатов).

Цвет - важнейшее изобразительное средство. Изучение цвета велось уже в глубокой древности, и особенно интенсивно после открытия, сделанного Ньютоном. Он доказал, что солнечный свет состоит из разноцветных лучей. Разложив его с помощью призмы на составные части, ученый получил цветную полоску - спектр, ставший основным средством классификации цветов. Если полоску спектра изобразить красками в виде цветового круга, то каждый цвет в нем займет строго определенное место. Все цвета этого круга называли хроматическими. Они обладают тремя основными свойствами: цветовым тоном, насыщенностью и светлотой. Цветовой тон - это оттенок, характеризующий цвет как красный, оранжевый, желтый и т. д. Это главный признак; отличающий хроматические цвета. Насыщенность - это степень выраженности цветового тона. Насыщенными называют цвета цветового круга, малонасыщенными - осветленные или затемненные цвета. Насыщенные цвета получают растворением в воде такого количества акварельной краски, которое не дает ни осветленных, ни затемненных цветов а наилучшим образом выявляет цветовой тон Данного цвета. Малонасыщенный осветленный цвет получают растворением небольшого количества акварельной краски в большом количестве воды; добавлением белил в гуашевую краску; ослаблением нажима на цветной карандаш. Малонасыщенный затемненный цвет получают соединением данного цвета с другими темными цветами, и в первую очередь с черным. Светлота - это признак, определяющий цвет как светлый или темный. В цветовом круге наибольшей светлотой обладает желтый цвет, а наименьшей -

фиолетовый. Светлота остальных цветов определяется их близостью к желтому или к фиолетовому.

Кроме хроматических, входящих в цветовой круг, есть цвета ахроматические - черный, белый, серый. Они обладают только одним свойством - светлотой. Серый цвет содержит три основных оттенка: темно-серый, средне-серый и светло-серый. Эти оттенки серого получают из черной краски, которую разбавляют водой (в акварели) или белой краской (в гуаши), или ослаблением нажима на простой и черный карандаш.

Для получения других цветов и различных оттенков пользуются смешением красок. Наиболее частыми видами смешения в практике бывают слагательное и вычитательное. Вычитательное смешение основано на создании одного или нескольких красочных слоев, через которые проходят все цветные лучи белого светового потока; при этом цветные лучи преломляются, поглощаются и отражаются, а в глаз попадают лишь те лучи, которые были вычтены красочным слоем из всего цветового потока. Вычитательное смешение выполняют двумя способами: лессировкой и алла прима. Лессировка - это прием живописной техники, позволяющий получить нужные цвета и оттенки наложением одного прозрачного красочного слоя на другой. Первый красочный слой хорошо просушивают, затем поверх него легким прикосновением кисти (чтобы не повредить первый красочный слой) наносят второй тонкий прозрачный слой краски другого цвета. Он, как цветное стекло, изменит цвет нижнего красочного слоя, даст новый цвет или новый оттенок цвета. Этот способ смешения красок часто называют «работой по-сухому». Алла прима,- это прием получения цвета механическим смешением красок на палитре или вливанием одной красочной смеси в другую. Нужные краски помещают на палитру. Помешивая кистью, соединяют их в однородную красочную смесь, дающую новый цвет, который наносят на бумагу. Для получения оттенков в невысохший красочный слой вводят другую краску или красочную смесь. Они плавно соединяются. Этот способ смешения иногда называют «работой по-сырому».

Слагательное смешение основано на особенностях нашего зрительного восприятия. Человек на определенном отдалении многоцветную поверхность видит одноцветной. Разные цвета как бы сливаются в один цвет. Сложение цветов происходит на расстоянии, почему слагательное смешение иногда называют пространственным. Им пользуются текстильная промышленность, производящая цветные ткани, монументально-декоративное искусство при создании живописных панно и мозаичных произведений, набираемых из разноцветных камней. К слагательному смешению красок прибегают живописцы, но пространственно-цветовое изображение в картине получают не ровным наложением одной краски, а нанесением красок нескольких цветов мелкими мазками. Поверхность, окрашенная отдельными мазками, становится живой, подвижной от мерцающих и вспыхивающих цветных пятен и переливающихся цветных масс. Такой вид смешения художники называют техникой разделения.

Три краски - красную, синюю и желтую - называют основными: смешивая их, получают многие другие цвета. Например, при смешении красной и желтой красок получается оранжевый цвет, красно-оранжевые и желто-оранжевые оттенки; при смешении красной и синей получают фиолетовый цвет, красно-фиолетовые и фиолетово-красные оттенки; при смешении синей и желтой получается зеленый цвет, зелено-желтые и желто-зеленые оттенки. Цвета, полученные от смешения нескольких разноцветных красок, называют производными или сложными.

При смешении некоторых красок хроматических цветов образуется не новый хроматический цвет, а серый, ахроматический. Это означает, что данные краски, смешиваясь, взаимно уничтожили свои цветовые оттенки. Однако положенные рядом, эти же краски зрительно усиливают свое цветовое звучание. Такие парные цвета называют дополнительными. Они находятся в противоположных зонах цветового круга. При смешении красок дополнительного цвета, взятых в не равной, пропорции, получают оттенок того цвета,

краски которого взято больше. При смешении красок не дополнительных получают новый, производный хроматический цвет, который будет находиться в цветовом круге между смежными цветовыми зонами. Смешение одной краски с разным количеством воды, смешение двух и более красок, взятых в разных пропорциях и разбавленных разным количеством воды, дает новые цвета и оттенки и тем самым обогащает живописную палитру.

Бесконечное цветовое разнообразие природы заставляло художника, подражая ей, искать новые более тонкие оттенки в изображениях природных форм через усложнение красочных смесей, создавать новые цветосочетания и находить такие технические приемы письма, которые позволяли приблизиться к цветовому богатству предметного мира. Это не только расширяло изобразительные и выразительные возможности живописи, но и способствовало воспитанию чувства цвета, необходимого для того, чтобы видеть красоту окружающего мира.

Лекция № 14 Канон в живописи Средневековья

План

- 1. Канон как понятие и явление в живописи**
- 2. Иконография Христа**
- 3. Основные типы изображения Богородицы в русской иконографии**
- 4. Икона «Богоматерь Владимирская» как воплощение иконописного канона**

1. Канон как понятие и явление в живописи

Канон - совокупность строго установленных правил и приемов для произведений искусства данного вида. Церковь "художествовала, направляя своим духовным опытом руки иконописцев" (П.Флоренский).

Обычно *канон* воспринимают как жесткие рамки, ограничивающие возможности художника, сковывающие его творческую индивидуальность. Однако это не так. Канон (греч. — правило) — это не внешние рамки, а внутренний стержень, духовная основа иконы. Сюда входит содержание и смысл образа, символика и иконография, художественные приемы и набор сюжетов, богословские понятия и эстетические критерии. Канон — это своего рода грамматика иконы, тот язык, на котором говорит иконописный образ. Канон не исключает свободы творчества, великие иконописцы прошлого создавали весьма оригинальные произведения, используя канон. И порой рядом работавшие мастера были весьма непохожи друг на друга. Самый яркий пример: Феофан Грек и Андрей Рублев работали в одно время на Руси и даже расписывали одни и те же храмы, но более непохожих иконописцев найти трудно.

И живопись эпохи Возрождения, и средневековая иконопись имеют общего предка - живопись античную, трансформация которой в иконопись началась еще во времена первых христиан, задолго до официального утверждения христианской церкви. *Каноны* иконописи складывались постепенно, в течение многих веков.

Во времена, когда христианство было запрещенной и преследуемой религией, местом сбора верующих для совместной молитвы были места уединенные, часто - катакомбы. Христиане Рима и Неаполя, Керчи и Сиракуз, Милоса и Александрии построили целые подземные лабиринты, которые были для них и церковью, и кладбищем, и *мартирием*. Стены катакомб белили и покрывали живописью, в которой использовались художественный язык и сюжеты античности. Здесь еще много было ваз, цветов, плодов,

животных, амуров. Однако постепенно античные образы стали приобретать новый, символически-аллегорический смысл.

Например, образ прелестной девушки Психеи стал толковаться как изображение христианской души. Пальмовая ветвь - атрибут императорских триумфов - стала символизировать райское блаженство. Амуры без труда превратились в ангелочков. На фресках появляются молящиеся - фигуры с воздетыми вверх руками - оранты. Особый смысл приобрели виноградная лоза и гроздь - они стали символом главного таинства - пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы (*евхаристии*).

Видимо, на этих двух иконах, как раз, аллегорически представлено таинство евхаристии. Первая называется "Вино истины", вторая - "Хлеб жизни". Иконы современные (Афонская школа), но явно сделаны по средневековому образцу.

Интересна трансформация традиционного для антики образа юноши-пастуха овец в образ Христа. Он стал трактоваться как Добрый Пастырь ("Аз есмь пастырь добрый, пастырь добрый полагает жизнь свою за овец", Евангелие от Иоанна).

В мавзолее Галлы Платидии (V в., вторая иллюстрация) Добрый Пастырь скромно восседает на пригорке, вокруг, по зеленой траве, гуляют овцы, к одной из которых он ласково прикасается, однако опирается уже не на посох, а на Крест, утверждая его над миром.

Доброго Пастыря в полном блеске можно видеть на мозаике.

В мавзолее Галлы Платидии (V в., вторая иллюстрация) Добрый Пастырь скромно восседает на пригорке, вокруг, по зеленой траве, гуляют овцы, к одной из которых он ласково прикасается, однако опирается уже не на посох, а на Крест, утверждая его над миром.

Доброго Пастыря в полном блеске можно видеть на мозаике церкви Сан-Аполинаре (VI в., третья иллюстрация): Пастырь, одетый в роскошные одежды, мало интересуется своими овцами, т.к. смотрит вдаль и видит другие стада "овец Христовых", жаждущих прикоснуться к его учению.

Принцип изображения лиц на фресках также берет свое начало в античной традиции - традиции надгробного портрета.

Прекрасные образцы надгробных портретов были обнаружены в египетском оазисе Эль-Фаюм ("Фаюмские портреты" I-II века, некоторые из которых можно увидеть в Московском Музее Изобразительных искусств). Люди на портретах находятся как бы по ту сторону земной жизни. Их лица имеют строгое выражение, взгляд огромных глаз, устремленный мимо, сквозь зрителя, видит что-то, недоступное живым.

Этот принцип был использован и развит до предела в византийском иконописном каноне

Художники постепенно, но сознательно отходят от античной трактовки человеческого образа в гармоническом единстве его морального и физического совершенства, все больше стараясь передать духовную сущность, пренебрегая правдивой передачей физического облика.

Таким образом, христианский иконографический канон начал складываться самопроизвольно, и лишь много позднее был узаконен церковью и традицией.

Византийский иконографический канон регламентировал:

- круг композиций и сюжетов священного писания
- изображение пропорций фигур
- общий тип и общее выражение лица святых
- тип внешности отдельных святых и их позы
- палитру цветов

- технику живописи.

Соблюдение всех канонических правил неминуемо приводило к игнорированию линейной перспективы и светотени.

После завершения периода "иконоборчества" вопрос создания художественных средств для воплощения "святости" стоял особенно остро. Благодаря трудам Иоанна Дамаскина стало ясно, что можно изображать на иконе, и что нельзя. Осталось выяснить и регламентировать то, как следует изображать внешность святых и божественные сюжеты.

Результатом этих исканий стали следующие установки:

Техника иконописи

В монументальной живописи господствовала *мозаика*, позднее, во времена заката империи, вытесненная *фреской*.

Техника станковой живописи была такова:

на доску (в Византии - кипарисовую, на Руси - сосновую или липовую) или холст ("поволока") наносили слой белого шлифованного грунта из гипса и мела ("левкас"), в XIII-XIV веках часто покрываемый золотом. Затем наносили контуры рисунка и красочный слой (*энкаустика*, *темпера*). Поверх красочного слоя наносили защитный слой (закрепитель) - олифу, лак. Обрамление иконы - Оклад - выполняли из дерева, золота, серебра, украшали драгоценными камнями.

Пропорции фигур

Известные с античных времен пропорции человеческого тела сознательно нарушаются. Фигуры устремляются вверх, становятся выше, тоньше, плечи сужаются, пальцы рук и ногти удлинняются. Все тело, кроме лица и рук, скрывается под складками одежды.

Тип лица и выражение

Овал лица удлинняется, лоб пишется высоким, нос и рот - мелкими (нос - с горбинкой), глаза - большими, миндалевидными. Взгляд - строгий и отрешенный, святые смотрят мимо зрителя или сквозь него.

Внешность и поза

Внешность всех святых, одежда, в которой их следует писать, позы, которые они могут принимать, строго определены. Так, апостола Иоанна Златоуста следует изображать русым и с короткой бородой, а Святого Василия - темноволосым с длинной заостренной бородой. См. также Иконография Богоматери, Иконография Христа.

"Уплотнение", игнорирование линейной перспективы

Любая передача объема нежелательна, так как привлекает внимание к телесной сущности изображаемого в ущерб сущности духовной. Фигуры становятся двухмерными. С этой же целью широко применяемая ранее техника *энкаустики*, дающая слишком "осязаемую" поверхность заменяется на сухую и строгую *темперу*.

Естественно, плоские фигуры неуместны на пейзажном или архитектурном фоне, который подразумевает перспективу и передачу объема. В идеале пейзаж исчезает и уступает место фону, а пустое пространство заполняется надписями - именем святого, словами божественного писания.

Линейная перспектива античности ("прямая" перспектива) была утрачена. Ее место заняла т.н. "обратная" перспектива (когда линии сходятся не за картиной, в мнимой ее глубине, а перед ней, как бы в глазах зрителя).

Теперь художник писал не сам предмет, а как бы идею предмета. У пятиглавого храма, например, все пять куполов выстраивались в прямую линию, без учета того факта, что в реальности две главы были бы заслонены. У стола должно быть изображено четыре ножки, несмотря на то, что задние ножки не видны. Предмет на иконе должен открываться человеку во всей полноте, таким, каким он доступен Божественному Оку.

Палитра цветов, игнорирование светотени

Фон иконы (т.н. "свет") символизирует ту или иную божественную сущность, регламентированную трактатом VI века "О небесной иерархии" (например, золотой - Божественный свет, белый - чистоту Христа и сияние его Божественной славы, зеленый - юность и бодрость, красный - знак императорского сана, а также цвет багряницы, крови Христа и мучеников). То же касалось элементов одежды и их цветов: покрывало богоматери - *мафорий* - писали вишневым (иногда - синим или лиловым), платье богоматери - синим. У Христа наоборот плащ - *гиматий* - синий, а хитон - рубаха - вишневая.

Поскольку фон был равной интенсивности, даже та минимальная объемность фигур, которую допускала новая живопись, не могла выявить светотень. Чтобы показать наиболее выпуклую точку изображения, ее высветляли (например, в лице самыми светлыми красками писали кончик носа, скулы, надбровные дуги).

Кроме того, был определен круг сюжетов священного писания и круг композиций, допустимых в иконописи.

Благодаря этой системе условностей возник язык византийской иконописи, хорошо понятный всем православным. Такие иконы уже не вызвали упреков в язычестве и идолопоклонстве. Годы "иконоборчества" не прошли даром - они привели к созданию нового вида искусства.

И все-таки, откуда взялись все эти теоретические правила, откуда брались образцы, которым иконописец обязан был подражать?

Первоисточники были, такие иконы называют "первоявленными". Каждая "первоявленная икона" - результат религиозного озарения, видений, видений. Но если отвлечься от религиозной терминологии и посмотреть на вещи проще, без мистики - "первоявленные" иконы - это великие произведения неизвестных средневековых гениев, действительно достойные подражания. На первой из приведенной иллюстраций - икона "Христос-Пантократор" монастыря Святой Екатерины (Афон), выполненная в технике энкаустики. Икона создана в VI веке - задолго до оформления канона. Но вот уже 14 столетий Христа-Пантократора в основном пишут именно так.

Конечно, в рамках любого канона допустимы некоторые вариации. Видение иконописца - это трактовка канонического изображения на основе собственного духовного опыта (таланта).

Однако, талант - вещь штучная, а потребность в иконах была велика. Иконописание почиталось, и им занимались все, кто обнаруживал в себе на то способности - от монахов до митрополитов. Конечно, далеко не все изографы обладали, обладают и сегодня духовным зрением (проще говоря, талантом). Вот им-то и нужен был в первую очередь канон для рабского копирования чужих произведений. Однако подлинным мастерам иконописи, как заметил Флоренский, "в канонических формах дышится легко". На них "ломались" лишь "ничтожества и заострялись настоящие дарования". Поэтому канон для мастера не оковы, а скорее рыцарские доспехи.

2. Иконография Христа

Образ Иисуса Христа стоит в центре христианского изобразительного искусства. Стремление осмыслить и описать Спасителя двигало первыми мастерами, которые заложили основы православной иконописи. Это же самое стремление вызывало немалые нарекания со стороны тех отцов церкви, которые полагали любое изображение Бога недопустимым язычеством. Идеальный конфликт, вошедший в историю как эпоха иконоборчества, затянулся на два столетия и окончился полным признанием позиции иконопочетателей, которые утверждали, что честь, отдаваемая образу, переходит и на прообраз.

Иконография Иисуса Христа наполнена символизмом и очень разнообразна. Стремление представить образ Бога, непостижимого в своей высшей сущности, вызвало к жизни различные толкования: Иисус добрый пастырь и Судия, Ветхий Денми и отрок Эммануил, царь Иудейский и Агнец.

По преданию, первой иконой Христа стало нерукотворное изображение на плате (ткани), которым Сын Божий отер лицо. Чудодейственный образ исцелил от проказы царя Осроены (Эдессы) Авгаря и, впоследствии, лег в основу обширной иконографии «Нерукотворного Спаса». Древнейшая же икона, дошедшая до наших дней, была написана в VI веке в технике энкастики (письмо восковыми красками) и хранится сегодня в Синайском монастыре в Египте.

Особое направление иконографии Иисуса Христа составляют аллегорические изображения, которые были особенно популярны на ранних этапах истории христианства. Наиболее известные среди них это: пастырь и агнец. Встречаются также изображения Христа в образе пеликана — птицы, которая, как утверждали в те времена, кормит птенцов своей собственной плотью, что символизирует жертву. Метафорический образ дельфина, который нередко встречается в древних росписях, представляет буквальное толкование выражения о «спасении утопающих», в смысле спасения утопающих душ.

В годы иконоборчества символические изображения получили широкое распространение, поскольку они позволяли воздать дань Спасителю и избежать гонений. Впоследствии все аллегории и метафоры были поставлены под запрет и, к моменту раскола церкви, произошедшему в 1050 году, иконография Иисуса Христа оказалась сосредоточенной на его каноническом образе.

Представления об облике Сына Божьего были основаны на легендарных «прижизненных» изображениях и свидетельствах «самовидцев» — тех, кто воочию видел Спасителя. К ним, как считается, относился предшественник Понтия Пилата проконсул Иудеи Публий Лентул, который описал Христа в послании римскому сенату. Текст письма был обнаружен в Средние века среди документов архиепископа Кентерберийского и сразу же вызвал немало сомнений. Одна из причин — восторженный стиль, несвойственный речи римского наместника. «Этот человек высок ростом, важен и имеет наружность, полную достоинства, так что внушает взирающим на него в одно и то же время страх и любовь... Это прекраснейший из земнородных», — восхищается автор, выдавая свои христианские убеждения. Схожее описание содержится в «Житии Андрея Первозванного», составленном в начале IX века иерусалимским монахом Епифанием. Что же касается ранних изображений Христа, богослов Ириней Леонский, писал во II веке про некий образ, который был будто бы сделан самим Пилатом.

Ко времени становления русской иконописи на рубеже XI – XII веков, система изображений Христа окончательно сформировалась. В центре иконографии стали два основных типа — Нерукотворный Спас и Христос Пантократор. Первый тип представляет лик Иисуса Христа на белом или на золотом фоне и отсылает к истории о легендарном нерукотворном плате царя Авгаря. Основное значение образа связано с идеей божественного, нерукотворного начала иконописи как таковой.

Образ Христа Пантократора (Вседержителя) составляет центральное направление христологического цикла. К этой группе относятся такие иконы, как «Спас на престоле», «Спас в Силах», «Психосостер» (Душеспаситель), «Елеемон» (Милующий) и некоторые другие. В основе иконографии лежит представление Христа как Небесного Царя и Судии. Спаситель изображается в рост, по пояс, оплечно или сидящим на троне. В левой руке его располагается свиток или Евангелие, правая согнута в благословляющем жесте, а вокруг головы расположен особый крестчатый нимб, который является обязательным элементом изображения Христа, также как сочетание синих и красных цветов одежд и фона.

В целом православная иконопись знает более десяти характерных направлений в иконографии Иисуса Христа. Изображения Спасителя в отроческом возрасте относятся к типу Спаса Эммануила. Образ Ветхого Денми, наоборот, представляет Христа седовласым старцем. Особое направление — «Страстной цикл» — объединяет изображения на тему Страстей, включая такие иконы как «Распятие», «Положение во гроб», «Не рыдай Мене, Мати», «Сошествие во ад» и другие. Некоторые иконы, такие как «Ангел Благое молчание» и «Ангел Великого Совета» представляют Христа в архангельском чине, то есть в небесной, божественной сущности, до воплощения в теле человека.

3. Основные типы изображения Богородицы в русской иконографии

Внешний вид Богородицы кроме древнейших изображений известен по описаниям церковных историков, например, Никифора Каллиста, монаха Епифания и др. Богородица традиционно изображается в определённых одеждах: пурпурном мафории (покрывале замужней женщины, закрывающем голову и плечи), и тунике (длинном платье) синего цвета. Мафорий украшают три звезды - на голове и плечах. Надпись на иконе даётся по традиции в греческом сокращении МНР ΘΥ или МР ΘΥ (Мать Божья).

Иконы Богородицы призваны раскрывать всю Богородичную догматику христианства. Основные типы изображения Богородицы на Руси обычно сводят к четырем – Оранта, Елиуса, Одигитрия, Аггосоритисса. Подробнее рассмотрим каждый из этих типов.

Оранта (от лат. *orans* - молящийся) - один из основных типов изображения Богоматери, представляющий Её с поднятыми и раскинутыми в стороны руками раскрытыми ладонями наружу, то есть в традиционном жесте заступнической молитвы. Подобная молитвенная поза известна с библейских (ветхозаветных) времён.

От прочих иконографических типов изображения Богородицы Оранту отличает величественность и монументальность, Её поза предельно статична, композиция симметрична, что отвечает замыслам стенных росписей и мозаик, декоративно-прикладному искусству, в иконописи же самостоятельные изображения Богородицы Оранты без Младенца используются чрезвычайно редко. Этот образ входит в состав сложных композиций, например, в иконографии праздников Вознесения или Покрова.

В византийском и древнерусском церковном искусстве был популярен образ Богородицы Оранты с Младенцем Христом в иконографии Эммануила (евр. - с нами Бог - одно из пророческих имен Бога-Сына, употребленное в пророчестве Исайи (Ис VII, 14), представляет Христа-отрока). Обычно Христос изображается в круглом медальоне, либо чуть видимо (полупрозрачно) на уровне груди Матери. В русской традиции данный тип иконографии получил особое именование - «Знамение». Основным смысл икон Знамение переместился с посреднической заступнической молитвы Богоматери Оранты к Боговоплощению Христа. Знамение - это, в определённом смысле, образ Благовещения и предзнаменование Рождества и следующих за ним евангельских событий вплоть до Второго Пришествия.

На иконах в иконографии Знамения Богородица может изображаться в рост, как, к примеру, на Ярославской Оранте (Великой Панагии - от греч. *Παναγία* - Всесвятая) или Мирожской иконе, либо по пояс, как на Новгородском Знамении или Курско-Коренной иконе

Елиуса - (греч. *Ελεούσα* - милующая от *έλεος* - сострадание, сочувствие), (Умиление). Богородица изображена с Младенцем Христом, сидящим на Её руке и прижимающимся щекой к Её щеке. На иконах Богородицы Елеусы между Марией (символом и идеалом рода человеческого) и Богом-Сыном нет расстояния, их любовь безгранична. Икона преобразует крестную жертву Христа Спасителя как высшее выражение любви Бога к людям.

Именно к этому типу относится упоминаемая выше Владимирская икона Богородицы. Также к этому типу, можно перечислить следующие чтимые иконы Богородицы: Донская,

Феодоровская, Ярославская, Почаевская, Жировицкая, Гребневская, Ахренская, Взыскание погибших, Дегтярёвская икона и др.

К сокращённому, оплечному варианту Елеусы (в большинстве случаев изображение Богородицы поясное) относится Корсунская икона. В византийской стенной росписи также можно встретить ростовые изображения Богородицы, близкие типу Елеусы..

Одигитрия - Оди́гитрия (греч. Οδηγήτρια - Указующая Путь), Путеводительница - один из наиболее распространённых типов изображения Богородицы с Младенцем: Отрок-Христос сидит на руках Богородицы, правой рукой Он благословляет, а левой - держит свиток, реже - книгу, что соответствует иконографическому типу Христа Пантократора (Вседержителя). Как правило, Богородица представлена в поясном изображении, но известны и сокращённые оплечные варианты (Казанская) или изображения в рост.

С догматической точки зрения основной смысл этого образа - явление в мир Небесного Царя и Судии и поклонение царственному Младенцу.

По преданию, самая первая Одигитрия (Влахернская икона) была исполнена евангелистом Лукой, привезена из святой земли Евдокией, женой императора Феодосия, около середины V века, а затем помещена во Влахернском храме (по другим источникам - в храме монастыря Одигон, отчего, по одной из версий, и происходит название). Этот тип богородичных икон получил необычайно широкое распространение во всем христианском мире, а особенно в Византии и в России.

К этому типу относятся такие широко почитаемые на Руси иконы, как Тихвинская, Смоленская, Казанская, Грузинская, Иверская, Пименовская, Троиручица, Страстная, Ченстоховская, Споручница грешных и др.

Этот тип известен по ряду византийских источников не позднее IX-X вв., получил широкое распространение в византийском искусстве XII-XV вв. Оттуда перешел в русскую иконографию.

Один из видов икон, представляющих Богородицу Параклесис (Агиосоритиссу) в русской иконописи получил название Боголюбская (по имени князя Андрея Боголюбского), которому по легенде явилась Богородица со свитком в правой руке и с левой рукой, простёртой на молитву к видимому на воздухе Христу.

Таковы основные совокупности типов изображения Богородицы.

В календаре Русской Православной церкви упоминается около 260 чтимых и чудотворных икон Богородицы, вообще же можно насчитать более 860 наименований её икон. Несколько основных икон мы опишем в последующем изложении.

4. Икона «Богородица Владимирская» как воплощение иконописного канона

Сюжеты, включавшие в себя изображение Богородицы, в христианском искусстве появляются довольно рано: уже во II - V вв., в «живописи катакомб» есть сцены Благовещения (катакомбы Прискилы II в.) и сцены Рождества Христова (катакомбы св. Себастьяна III-IV вв.). Часто встречается сцена Поклонения волхвов. В немногочисленных, дошедших до нас предметах прикладного искусства также есть сюжетные сцены, включающие фигуру Богородицы. Причем уже в иконоборческую эпоху (VI-VII век) исследователи видят вполне сложившуюся иконографию. Примером тому могут служить т.н. Ампулы Монцы из Боббио - серебряные сосуды небольшого размера для благовоний, которые были подарены около 600 г. королеве лангобардов Теоделинде. Ампулы эти украшены сюжетными композициями, в которых присутствуют иконографические схемы, хорошо известные до сих пор - Сцены Благовещения, Крещения, Встречи Марии и Елизаветы, Жены у гроба Господня, Вознесение, Рождество и др.

Первые иконы Богородицы в собственном смысле слова появляются, после Эфесского собора 431 года. Собор догматически утвердил за Марией право называться Богородицей,

т.к. через рождение Иисуса от Св. Духа Мария участвует в тайне Боговоплощения. Несколько из ранних икон Богоматери были привезены с Синая в прошлом веке епископом и ученым Порфирием Успенским. На одной из них представлена Дева Мария с Младенцем Христом на коленях, сидящая на троне в окружении ангелов и свв. Федора и Георгия. Икона написана пастозно, в стиле позднеантичной живописи, но в ней уже есть и новые черты, не известные античности - особое внимание к лику, фронтальный разворот и жест руки Марии, указывающей на Младенца Христа.

В ранних мозаиках также встречается изображение Богоматери - церкви Санта Мария Маджоре в Риме (V в.), Сант Аполинаре Нуово в Равенне (VI в.), Панагия Ангелоктиста на Кипре (VII в.), Успения в Никее (VIII в.), Св. Софии в Салониках (IX в.) и т.д. Среди ранних фресок следует указать церковь Санта Мария Кастельсеприо в Италии (VII-VIII вв.).

В эпоху расцвета христианского искусства - на вершине средневековья образ Богоматери был самым излюбленным во всех уголках христианского мира - от Испании до Армении, от Сирии до Германии. Но самые тонкие и гармоничные образы Богородицы созданы в Константинополе. В мозаиках Св. Софии присутствуют разнообразные иконографические типы, начиная от образа Богоматери с Младенцем Христом на престоле, изображенного в апсиде (876 г.), вплоть до Богородицы из деисусной композиции на южной галерее (XII в.). Византийское искусство знает немало и замечательных богородичных образов, запечатленных в иконах. Одна из них, получившая впоследствии наименование "Владимирской", прибыла на Русь и здесь стала эталоном иконописания.

Одно из преданий гласит, что эта икона Богоматери была создана еще при ее жизни, что их написал один из апостолов, автор Евангелия Лука. Икона была привезена в начале XII века в Киев из Константинополя. Имя "Владимирская" она получила на Руси: ее забрал с собой из Киева, отправляясь в северо-восточные земли, князь Андрей Боголюбский. С возвышением Москвы в конце XIV века святыня перемещается в новый духовный и политический центр. Московский Успенский собор с тех пор называют Домом Богородицы, но за самой иконой закрепляется наименование "Владимирской". Торжественная встреча иконы описана в летописях, в память о ней введен праздник Сретения Владимирской иконы Божьей Матери, на месте, где москвичи во главе с митрополитом Киприаном встречали чудотворную икону, основан Сретенский монастырь, а улица, по которой двигалась процессия со святыней, получила название Сретенка. В 1395 г. вся Москва молилась перед Владимирской иконой о спасении Москвы от страшного нашествия Тамерлана и Божья Матерь отвела беду. В 1480 г. По преданию, икона, поворачивает войска хана Ахмата от границ Руси. Река Угра, где стояли войска Ахмата, получила в народе название Пояса Богородицы, именно здесь, по преданию, явилась хану Сияющая Дева и повелела покинуть русские пределы. В 1591 г. вновь россияне прибегают к заступничеству Богородицы, в этот год приступает к Москве Казы-Гирей. Тогда москвичи молились перед иконами Владимирской и Донской. В дни смуты и интервенции начала XVII века войска народного ополчения борются не просто за Москву и Кремль, но за свою национальную святыню - "яко уно есть нам умерети, нежели предати на поругание пречистыя Богородицы образ Владимирския".

Почитание "Богоматери Владимирской" привело не только к тому, что на Руси существовало много списков с нее, много ее повторений. Большое распространение на Руси богородичных икон начиная с XV-XVI вв., свидетельствует о большом почитании образа Богородицы в русской Церкви.

Начиная с XVII века в литературе появляется особый жанр - сочинения об иконах Богоматери и чудесах, от них происходивших. Это были своего рода первые исследования богородичных икон и осмысление иконографий, и в то же время это сказания в народном духе, где перемежаются реальные свидетельства о чудесах с полумифическими рассказами.

Лекция № 15 Живопись Проторенессанса и Раннего Возрождения в Италии

План

1. Живописная школа Рима
2. Живопись Сиены
3. Флорентийская школа живописи

Новые веяния проникают в живопись Италии в эпоху Возрождения.

1. Живописная школа Рима

В изобразительном искусстве безличное цеховое ремесло уступает место индивидуальному творчеству. В течение некоторого времени значительная роль в этой области принадлежала художникам Рима.

Римская школа выдвинула одного из крупнейших мастеров Проторенессанса – *Пьетро Каваллини* (ок.1250 – ок.1330 года). Подобно тому, как Никколо Пизано реформировал итальянскую скульптуру, Каваллини заложил основу нового направления в живописи. В своем творчестве опирался на позднеантичные и раннехристианские памятники, которыми в его время был еще богат Рим.

Каваллини Пьетро (Cavallini Pietro) (около 1240-1250 - около 1330)

Итальянский художник и скульптор периода поздней итало-византийской живописи и проторенессанса. Собственно, Пьетро деи Черрони (dei Cerroni). Работал в Риме и Неаполе. Опираясь на традиции позднеантичной живописи, Каваллини первым из мастеров Проторенессанса отошел от канонов так называемого средневекового итало-византийского искусства. Выполненные живописцем Пьетро Каваллини в Риме мозаики (в церкви Санта-Мария ин Трастевере, 1291) и фрески (в церкви Санта-Чечилия ин Трастевере, около 1293) отмечены материальной осязаемостью и объемностью пластической формы, использованием светотеневой моделировки и тонких цветовых градаций. Полностью отойдя от условной византизирующей живописной манеры в духе Чимабуэ и других мастеров, Каваллини придал своим религиозным образам более земной, осязательный характер. Не удивительно поэтому также, что он применил в своих композициях невиданную до того в итальянской живописи светотеневую моделировку и средства передачи пространства.

В церкви Санта Мария ин Трастевере в Риме в 1291 году Каваллини исполнил в мозаике шесть сцен из жизни богородицы. В этом произведении Каваллини выступил уже как законченный мастер. В сценах «Рождение Марии» и «Успение Марии» архитектура заднего плана напоминает античные строения, фигуры пластически ощутимы, более убедительно, чем у его предшественников, расположены в пространстве. Использование мозаичной техники с ее условностью и ограниченными возможностями не помешало Каваллини создать чисто живописные образы, навеянные позднеантичными росписями и памятниками древнеримского зодчества. Так, например, в «Благовещении» трон мадонны напоминает по своей архитектуре римскую триумфальную арку, а фигура ангела с мощно распростертыми крыльями словно предвосхищает собой образы искусства раннего Возрождения.

Пьетро Каваллини исполнил также фрески в церкви Санта Мариа в Орвието по заказу Бенедетто ди Буонконте Мональдески, правителя города.

В «Жизнеописаниях» Вазари изложено, что "...в Орвието Пьетро сделал несколько скульптур и что они ему прекрасно удались, ибо он обладал превосходнейшим талантом во всем, за что бы ни принимался, а также что его рукой выполнено Распятие, находящееся в большой церкви Сан Паоло фуор ди Рома, то самое, которое, как говорят и чему следует верить, заговорило со святой Бригиттой в 1370 году..."

Однако образам Каваллини еще не свойственна та степень жизненности и одухотворенности, которая отличает образы Джотто; у Каваллини больше отвлеченности и

холодности, что отражает стиль римской живописи того времени. До начала 14 века ей принадлежала ведущая роль, так что у Каваллини было много учеников и последователей, но самым выдающимся из них был Джотто, который воспринял у него и светотеневую моделировку, и понимание пространства, и величавый эпический язык римской живописи. Все это помогло ему полностью преодолеть византийские традиции и создать свой благородный стиль, положивший начало новому этапу в развитии европейской живописи.

Заслуга Каваллини состоит в том, что он стремился преодолеть плоскостность форм и композиционного построения, которые были присущи господствовавшей в его время в итальянской живописи «византийской» или «греческой» манере. Он вводил заимствованную у древних художников светотеневую моделировку, достигая округлости и пластичности форм.

Однако со второго десятилетия XIV века художественная жизнь в Риме замерла. Ведущая роль в итальянской живописи перешла к флорентийской школе. Флоренция в течение двух столетий была чем-то вроде столицы художественной жизни Италии и определяла главное направление развития ее искусства.

Рождение проторенессансного искусства Флоренции связывают с именем Ченни ди Пеппо, прозванного *Чимабуэ* (ок.1240 – ок.1302 года). Ему удалось выйти за пределы византийского канона и предопределить новые живописные формы.

Чимабуэ Джованни (Cimabue Giovanni) (1240 — 1302)

Флорентийский живописец. Представитель итало-византийского искусства и византизирующего течения в живописи проторенессанса. Настоящее имя Ченни ди Пеппо (Cenni di Piero). Работал в Риме (около 1272), Ассизи, Флоренции, Пизе. Наиболее известным произведением мастера является алтарная картина “Мадонна с младенцем и ангелами”, выполненная для церкви Санта-Тринита во Флоренции. Это композиция являлась исконным образцом, предназначенным для молитвы и религиозного созерцания.

Творчеству Чимабуэ, развивавшемуся в основном в русле традиций византийской живописи, свойствен и ряд новшеств в духе Проторенессанса. В произведениях художника строгое величие композиции, ее плоскостность и несколько схематичная симметричность сочетаются с изысканной сдержанностью цветовой гаммы, пластической ясностью гибкого контурного рисунка, материальной осязаемостью лиц и фигур, внутренней значительностью образов (“Распятие” и “Мадонна на троне” - оба около 1285, Уффици; цикл фресок в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, около 1290). Среди многочисленных флорентийских мастеров дученто создатель ряда монументальных произведений Чимабуэ был особенно известен. Религиозная живопись Чимабуэ в силу своей консервативности и приемов, связанных с византийскими мозаичистами, не могла, однако, служить образцом для новаторской в идейном и художественном смысле флорентийской живописи, которая начала развиваться в одно время с ней, но расцвела лишь в начале 14 столетия. Однако монументальные, хотя и плоскостные религиозные образы Чимабуэ, особенно его большая икона “Мадонна на троне со святыми и ангелами” (Флоренция, Уффици), все же представляют большой интерес с точки зрения развития флорентийского искусства.

Но самым радикальным реформатором живописи был один из величайших художников итальянского Проторенессанса *Джотто ди Бондоне* (1266/67 – 1337 год). В своих работах Джотто подчас достигает такой силы в столкновении контрастов и передаче человеческих чувств, которая позволяет видеть в нем предшественника величайших мастеров Возрождения. Он работал как живописец, скульптор и архитектор. Но все же главным его призванием была живопись. Основной работой Джотто является роспись капеллы дель Арены в Падуе.

Один из наиболее знаменитых сюжетов Джотто — фреска «Поцелуй Иуды». Вот как передает ее М. Алпатов: «Иуда подходит к Христу и вытягивает губы, чтобы его поцеловать. В ответ на это Христос смотрит ему прямо в глаза пристальным и многозначительным

взглядом... Этот проникновенный и невыразимый словами взгляд вскрывает глубочайшие недра человеческой души. При этом Христос сохраняет исключительное спокойствие, хотя он, видимо, знает о предательстве ученика. Это спокойствие в соединении с ясным сознанием своей судьбы придает ему характер возвышенного героизма, настоящего стоического мужества.

Лицо Христа в «Поцелуе Иуды» замечательно своими исключительно правильными чертами. Профиль Христа отличается соразмерностью пропорций античной скульптуры. Джотто поднимается здесь до вершин классической красоты...

...Только Джотто сумел соединить идеал классической красоты с глубочайшей полнотой душевной жизни человека. Новая живописная система и понимание картины как сценического единства дали ему возможность воплощения образа совершенной личности в ее действенном отношении к окружающему миру и в первую очередь к другим людям».

Во времена Джотто еще не была разработана теория перспективы. Он творил, полагаясь на интуицию и зрительную память, и сумел

передать на плоскости иллюзию реального пространства, а в образах людей — реальные чувства и страсти.

Трактуя евангельские эпизоды как события человеческой жизни, Джотто помещает их в реальную обстановку, отказываясь при этом от соединения в одной композиции разновременных моментов. Композиции Джотто всегда пространственны, хотя сцена, на которой разыгрывается действие, обычно не глубока. Архитектура и пейзаж в фресках Джотто всегда подчинены действию. Каждая деталь в его композициях направляет внимание зрителя к смысловому центру. Джотто предопределил путь развития Ренессанса: динамику, драматичность повествования, переход от плоскостных изображений к объемным и рельефам. Новая концепция живописи основывается на перспективе и объемной трактовке пластической фигуры. Джотто заложил основу искусства Возрождения. Хотя он не был единственным художником своего времени, ставшим на путь реформ, однако целеустремленность, решительность, смелый разрыв с существенными принципами средневековой традиции делают его родоначальником нового искусства.

2. Живопись Сиены

Еще одним важным центром искусства Италии конца XIII века – первой половины XIV века была *Сиена*. Формирование его художественной школы происходило в одно время с флорентийской, но искусство этих двух крупнейших тосканских городов различно, как различны были их жизненный уклад и их культура. Сиена была давней соперницей Флоренции. Это привело к ряду военных столкновений, оканчивавшихся с переменным успехом, однако к концу XIII столетия перевес оказался на стороне Флоренции, пользовавшейся поддержкой Папы.

Искусство Сиены отмечено чертами утонченной изысканности и декоративизма. В Сиене ценили французские иллюстрированные рукописи и произведения художественных ремесел. В XIII – XIV столетиях здесь был воздвигнут один из изящнейших соборов итальянской готики, над фасадом которого работал в 1284 – 1297 годах *Джованни Пизано*.

3. Флорентийская школа живописи

Главным очагом раннего Возрождения была Флоренция. Флорентийская культура первой половины и середины XV века разнообразна и богата. С 1439 года, со времени состоявшегося во Флоренции вселенского церковного собора, на который прибыли в сопровождении пышной свиты византийский император Иоанн Палеолог и константинопольский патриарх, и особенно после падения Византии в 1453 году, когда многие бежавшие с Востока ученые нашли прибежище во Флоренции, город этот становится

одним из главных в Италии центров изучения греческого языка, а также литературы и философии Древней Греции. И все же ведущая роль в культурной жизни Флоренции первой половины и середины XV века, бесспорно, принадлежала искусству.

Реалистическую манеру изображения, присущую Джотто, в начале XV века продолжил и развил Мазаччо (1401–1428 г.г.).

Мазаччо — великий итальянский художник XV века. Полное имя художника: Томмазо ди сер Джованни ди Гвиди. Родился 21 декабря 1401 года в Сан-Джованни-Вальдарно, Тоскана. Известен как один из лучших художников своего времени, мастер флорентийской школы живописи.

Мазаччо — это великий художник раннего Возрождения. Он работал на самой заре расцвета живописи и внёс немалый вклад в становлении основных живописных законов и принципов. Учителями Мазаччо были Филиппо Брунеллески (1337-1446) и Донателло (1386-1466). Мазаччо стал известен именно своей религиозной живописью. Современные исследователи считают, что самым первым произведением Мазаччо был Триптих Святого Ювеналия, который сегодня хранится в церкви Сан Пьетро а Кашья ди Реджелло. Среди массы религиозных картин, фресок и росписей, также известны и три портрета Мазаччо. На всех трёх портретах Мазаччо изобразил молодых людей в профиль.

Итальянский художник Мазаччо часто работал вместе с другим художником Мазолино. Исследователи считают, что Мазаччо повлиял на творчество Мазолино, но всё-таки Мазолино был более успешен, так как писал более понятные для массового зрителя произведения. Известна одна картина, которую Мазаччо и Мазолино написали вместе — «Мадонна с младенцем и св. Анной».

Самыми знаменитыми картинами итальянского живописца 15 века Мазаччо стали такие произведения, как: фрески для капеллы Бранкаччи, «Изгнание из рая», «Чудо с сатиром», «Крещение неопитов», «Святой Пётр исцеляет больного своей тенью», «Раздача имущества и смерть Анании», «Мадонна с младенцем», «Св. Иероним и Иоанн Креститель» и многие другие.

Вершиной творчества Мазаччо были фрески в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармне (1427–1428), выполненные совместно с Мазолино. Роспись была поручена Мазолино, который привлек к работе Мазаччо. Темой росписи была выбрана история апостола Петра, под аркой на простенках предполагалось расположить сцены, связанные с библейской историей первых людей. В сентябре 1425 Мазолино уехал, и Мазаччо продолжил росписи самостоятельно, но, так и не завершив работы, также уехал в Рим и там неожиданно умер в 1428. Работы в капелле были остановлены, и лишь через 50 лет Филиппино Липпи закончил оформление капеллы.

Центральный пояс фресок: *Изгнание из рая* (Мазаччо), слева *Чудо со статиром* (Мазаччо), *Грехопадение* (Мазолино), справа *Воскрешение Тавифы* (Мазолино), две фрески алтарной стены – *Проповедь апостола Петра* (Мазолино), *Крещение новообращенных* (Мазаччо). В фресках Мазаччо изображаемые сцены лишены мистики, показаны как реальные события, персонажи – это земные люди. Самым известным произведением Мазаччо в капелле является *Изгнание из рая*. В ней все внимание сосредоточено на драматизме сюжета, постановке и пластической лепке фигур. Впервые в истории Возрождения удалось правдиво изобразить обнаженное тело, хотя фигуры показаны без детализации, лишь прописаны их основные мышцы. Здесь еще нет точного знания анатомии, но ощущается общее знание человеческого тела. Фигуры заполняют почти всю поверхность фрески. Черты лиц Адама и Евы даны эскизно, без подробностей, лишь передается их душевное состояние: смутнение, стыд, раскаяние.

Великий художник флорентийской школы умер в Риме осенью 1428 года.

Во флорентийской школе на 1-й план выдвигается ярко выраженная человеческая личность. Живопись и скульптура отделяются от архитектуры. Живопись этого периода

производит скульптурное впечатление. Мастера Раннего Возрождения стремились восстановить предметность мира, подчеркивая объемность, четкость форм. Художники 15 века открывают законы перспективы, строят многофигурные композиции, но они используют только линейную композицию. Эпохе Раннего Возрождения чужда, свойственная Высокому Возрождению идеализация человека. Основной мотив эпохи – восхищение перед античностью. Для Возрождения характерен культ красоты, прежде всего красоты человека. Итальянская живопись, которая на время становится ведущим видом искусства, изображает прекрасных, совершенных людей. Живопись Раннего Возрождения представлена творчеством *Боттичелли* (1445 – 1510 г.г.), создавшего произведения на религиозные и мифологические сюжеты, в том числе картины «Весна» и «Рождение Венеры».

Среди произведений Боттичелли лишь несколько имеют достоверные датировки; многие из его картин были датированы на основе стилистического анализа. Некоторые из самых известных произведений относят к 1470-м годам: картина Св. Себастьян (1473), самое раннее изображение обнаженного тела в творчестве мастера; Поклонение волхвов (ок.1475, Уффици). Два портрета - молодого человека (Флоренция, галерея Питти) и флорентийской дамы (Лондон, музей Виктории и Альберта) - датируются началом 1470-х годов. Несколько позже, возможно в 1476, был выполнен портрет Джулиано Медичи, брата Лоренцо (Вашингтон, Национальная галерея). Произведения этого десятилетия демонстрируют постепенный рост художественного мастерства Боттичелли. Он использовал приемы и принципы, изложенные в первом выдающемся теоретическом трактате о ренессансной живописи, принадлежащем перу Леона Баттисты Альберти (О живописи, 1435-1436), и экспериментировал с перспективой. К концу 1470-х годов в произведениях Боттичелли исчезли стилистические колебания и прямые заимствования у других художников, присущие его ранним произведениям. К этому времени он уже уверенно владел совершенно индивидуальным стилем: фигуры персонажей приобретают крепкое строение, а их контуры удивительным образом сочетают ясность и элегантность с энергичностью; драматическая выразительность достигается соединением активного действия и глубокого внутреннего переживания. Все эти качества присутствуют во фреске Св. Августин (Флоренция, церковь Онъисанти), написанной в 1480 в качестве парной композиции к фреске Гирландайо Св. Иероним. Предметы, окружающие св. Августина, - пюпитр, книги, научные инструменты, - демонстрируют мастерство Боттичелли в жанре натюрморта: они изображены с точностью и ясностью, обнаруживающими способность художника схватывать сущность формы, но при этом не бросаются в глаза и не отвлекают от главного. Возможно, этот интерес к натюрморту связан с влиянием нидерландской живописи, вызывавшей восхищение флорентийцев 15 в. Конечно, нидерландское искусство повлияло на трактовку пейзажа у Боттичелли. Леонардо да Винчи писал, что "наш Боттичелли" проявлял мало интереса к пейзажу: "...он говорит, что это пустое занятие, потому что достаточно просто бросить пропитанную красками губку на стену, и она оставит пятно, в котором можно будет различить прекрасный пейзаж". Боттичелли обычно удовлетворялся использованием условных мотивов для фонов своих картин, разнообразя их включением мотивов нидерландской живописи, таких, как готические церкви, замки и стены, для достижения романтически-живописного эффекта.

Художник много пишет по заказам Лоренцо Медичи и его родственников. В 1475 году он расписывает по случаю турнира знамя для Джулиано Медичи. А однажды он даже запечатлел своих заказчиков в виде волхвов на картине "Поклонение волхвов" (1475-1478) Здесь же можно найти первый автопортрет художника. Начинается наиболее плодотворный период в творчестве Боттичелли. Судя по количеству его учеников и помощников, зарегистрированных в кадастре, в 1480 году мастерская Боттичелли пользовалась широким признанием.

В 1481 Боттичелли был приглашен папой Сикстом IV в Рим вместе с Козимо Росселли и Гирландайо для того, чтобы написать фрески на боковых стенах только что отстроенной

Сикстинской капеллы. Он выполнил три из этих фресок: Сцены из жизни Моисея, Исцеление прокаженного и искушение Христа и Наказание Корея, Дафана и Абирона. Во всех трех фресках мастерски решена проблема изложения сложной богословской программы в ясных, легких и живых драматических сценах; при этом в полной мере используются композиционные эффекты.

После возвращения во Флоренцию, возможно, в конце 1481 или начале 1482, Боттичелли написал свои знаменитые картины на мифологические темы: Весна, Паллада и Кентавр, Рождение Венеры (все в Уффици) и Венера и Марс (Лондон, Национальная галерея), принадлежащие к числу самых знаменитых произведений эпохи Возрождения и представляющих собой подлинные шедевры западноевропейского искусства. Персонажи и сюжеты этих картин навеяны произведениями античных поэтов, прежде всего Лукреция и Овидия, а также мифологией. В них чувствуется влияние античного искусства, хорошее знание классической скульптуры или зарисовок с нее, имевших большое распространение в эпоху Возрождения. Так, грации из Весны восходят к классической группе трех граций, а поза Венеры из Рождения Венеры - к типу Venus Pudica (Венера стыдливая).

Некоторые ученые видят в этих картинах визуальное воплощение основных идей флорентийских неоплатоников, особенно Марсилио Фичино (1433-1499). Однако приверженцы этой гипотезы игнорируют чувственное начало в трех картинах с изображением Венеры и прославление чистоты и непорочности, которое, несомненно, является темой Паллады и Кентавра. Наиболее правдоподобна гипотеза, согласно которой все четыре картины были написаны по случаю свадьбы. Они являются самыми замечательными из сохранившихся произведений этого жанра живописи, который прославляет бракосочетание и добродетели, ассоциирующиеся с рождением любви в душе непорочной и прекрасной невесты. Те же идеи являются главными в четырех композициях, иллюстрирующих рассказ Боккаччо Настаждо дельи Онести (находятся в разных коллекциях), и двух фресках (Лувр), написанных около 1486 по случаю бракосочетания сына одного из ближайших сподвижников Медичи.

В 1490-е Флоренция переживает политические и социальные потрясения - изгнание Медичи, кратковременное правление Савонаролы с его обличительными религиозно-мистическими проповедями, направленными против папского престижа и богатого флорентийского патрициата.

Раздираемая противоречиями душа Боттичелли, чувствовавшая красоту мира, открытого Ренессансом, но боявшаяся ее греховности, не выдержала. В его искусстве начинают звучать мистические ноты, появляются нервозность и драматизм. В Благовещении Честелло (1484-1490, Уффици) уже появляются первые признаки манерности, которая постепенно нарастала в поздних произведениях Боттичелли, уводя его от полноты и богатства натуры зрелого периода творчества к стилю, в котором художник любит особенности собственной манеры. Пропорции фигур нарушаются для усиления психологической выразительности. Этот стиль в той или иной форме характерен для произведений Боттичелли 1490-х и начала 1500-х годов, даже для аллегорической картины Клевета (Уффици), в которой мастер возвеличивает собственное произведение, ассоциируя его с творением Аппеллеса, величайшего из древнегреческих живописцев.

В картине "Венчание Богоматери" (1490) в лицах ангелов видна суровая, напряженная одержимость, а в стремительности их поз и жестов - почти вакхическая самозабвенность".

После смерти покровителя мастера Лоренцо Медичи (1492) и казни Савонаролы (1498) характер его окончательно изменился. Художник отказался не только от трактовки гуманистических тем, но и от свойственного ему ранее пластического языка. Его последние картины отличаются аскетичностью и лаконизмом цветового решения. Произведения его проникнуты пессимизмом и безнадежностью. Одна из известных картин этого времени, "Покинутая" (1495-1500), изображает плачущую женщину, сидящую на ступенях у каменной стены с наглухо закрытыми воротами.

"Нарастающая религиозная экзальтация достигает трагических вершин в его двух монументальных "Оплакиваниях Христа", - пишет Н.А. Белоусова, - где образы близких Христа, окружающих его бездыханное тело, полны душераздирающей скорби. И вместе с этим как бы мужает сама живописная манера Боттичелли. Вместо хрупкой бестелесности - четкие, обобщенные объемы, вместо изысканных сочетаний блеклых оттенков - мощные красочные созвучия, где в контрасте с темными суровыми тонами особенно патетически звучат яркие пятна киноварного и карминно-красного цвета".

В 1495 году художник выполнил последние из работ для Медичи, написав на вилле в Треббьо несколько произведений для боковой ветви этой семьи.

В 1498 году семья Боттичелли, как показывает запись в кадастре, владела немалым имуществом: имела дом в квартале Санта-Мария Новелла и, кроме того, получала доход с виллы Бельсгардо, расположенной вне города, за воротами Сан-Фреддиано.

После 1500 года художник редко брал кисть в руки. Единственное подписное его произведение начала шестнадцатого века - "Мистическое рождество" (1500, Лондон, Национальная галерея). Внимание мастера сосредоточено теперь на изображении чудесного видения, пространство же выполняет вспомогательную функцию. Эта новая тенденция в соотношении фигур и пространства характерна также для иллюстраций к "Божественной комедии" Данте, выполненных пером в великолепном манускрипте.

В 1502 году художник получил приглашение перейти на службу к Изабелле д'Эсте, герцогине Мантуанской. Однако по неизвестным причинам эта поездка не состоялась.

Хотя он был уже пожилым человеком и оставил живопись, с его мнением продолжали считаться. В 1504 году вместе с Джулиано да Сангалло, Козимо Росселли, Леонардо да Винчи и Филиппино Липпи Боттичелли участвовал в комиссии, которая должна была выбрать место для установки Давида, только что изваянного молодым Микеланджело. Решение Филиппино Липпи было признано самым удачным, и мраморный гигант был помещен на цоколе перед Палаццо делла Синьория. В воспоминаниях современников Боттичелли предстает жизнерадостным и добрым человеком. Он держал двери своего дома открытыми и охотно принимал там своих друзей. Художник ни от кого не скрывал секретов своего мастерства, и у него отбоя не было от учеников. Даже его учитель Липпи привел к нему своего сына Филиппино.

Боттичелли скончался 17 мая 1510 года и был погребен в семейной гробнице в церкви Онъисанти.

Анализ некоторых произведений

"Юдифь", ок 1470 г.

Представляет собой произведение, явно связанное с поздним творчеством Липпи. Это своего рода размышление о том, что такое чувство. Героиня изображена в трепетном свете зари после свершения своего подвига. Ветерок теребит ее платье, волнение складок скрадывает движение тела, непонятно, как она удерживает равновесие и сохраняет ровную осанку. Художник передает грусть, охватившую девушку, то ощущение пустоты, которое пришло на смену активному действию. Перед нами не какое-то определенное чувство, а душевное состояние, стремление к чему-то неясному то ли в предчувствии будущего, то ли из сожаления по содеянному, сознание бесполезности, бесплодности истории и меланхолическое растворение чувства в природе, не имеющей истории, где все происходит без помощи воли.

"Святой Себастьян" 1473 г.

Фигура святого лишена устойчивости, художник облегчает и удлинняет ее пропорция, для того чтобы прекрасная форма тела святого могла быть сравнима лишь с голубиной неба-пустого, кажущегося еще более недостижимым из-за удаленности пейзажа. Ясная форма тела не наполнена светом, свет окружает материю, словно растворяя ее, а линия делает определенными тени и свет на фоне неба. Художник не превозносит героя, а лишь грустит о

поруганной или поверженной красоте, которую мир не понимает, ибо ее источник находится за пределами мирских представлений, за пределами природного пространства, равно как и исторического времени.

"Весна" ок.1478 г.

Ее символическое значение разнообразно и сложно, идея ее может быть понята в разных ключах. Ее концептуальное значение доступно до конца лишь специалистам-философам, более того, посвященным, но оно ясно всем, кто способен проникнуться красотой рощи и цветущего луга, ритмом фигур, привлекательностью тел и лиц, плавностью линий, тончайшими хроматическими сочетаниями. Если смысл условных знаков не сводится более к тому, чтобы зафиксировать и объяснить действительность, в используется для того, чтобы преодолеть и зашифровать ее, то к чему тогда все богатство позитивного познания, которое было накоплено флорентийской живописью в первой половине века и которое привело к грандиозным теоретическим построениям Пьеро? А посему теряет смысл перспектива как способ изображения пространства, не имеет смысла свет как физическая реальность, не стоит заниматься передачей плотности и объема как конкретных проявлений материальности и пространства. Чередование параллельных стволов или узор из листьев на заднем плане "Весны" не имеют ничего общего с перспективой, но именно по сравнению с этим фоном, лишенным глубины, обретает особое значение плавное развитие линейных ритмов фигур, контрастирующих с параллельностью стволов, точно так же, как тонкие цветовые переходы получают особое звучание в сочетании с резко выделяющимися на фоне неба темными стволами деревьев.

Росписи в Сикстинской капелле 1481-1482 г

Фрески Боттичелли написаны на библейские и евангельские сюжеты, но трактованы не в "историческом" плане. Например, сцены из жизни Моисея призваны стать прообразом жизни Христа. Темы других росписей также имеют переносный смысл: "Очищение прокаженного" и "Искушение Христа" содержат в себе намек на верность Христа закону Моисея и, следовательно, на преемственность Ветхого и Нового заветов. "Наказание Корея, Дафана и Авирона" также намекает на преемственность закона божьего (что символически выражено аркой Константина на заднем плане) и на неизбежность наказания тех, кто его преступает, что недвусмысленно увязывается в сознании зрителя с еретическими учениями. Кое в чем можно усмотреть намек и на современных художнику лиц и обстоятельства. Но, связывая воедино исторически разновременные события, Боттичелли разрушает пространственно-временное единство и даже смысл самого повествования. Отдельные эпизоды, несмотря на разделяющее их время и пространство, спаяны друг с другом бурными взлетами линейного ритма, возникающими после длительных пауз, и этому ритму, утратившему мелодический, плавный характер, полному внезапных порывов и диссонансов, доверена теперь роль носителя драматизма, который не может быть более выражен через действия или жесты отдельных персонажей.

"Рождение Венеры" ок.1485

Это отнюдь не языческое воспевание женской красоты: среди заложенных в нее значений фигурирует и христианская идея рождения души из воды во время крещения. Красота, которую художник стремится восславить, - это в любом случае красота духовная, а не физическая: обнаженное тело богини означает естественность и чистоту, ненужность украшений. Природа представлена своими стихиями (воздух, вода, земля). Море, волнуемое ветерком, раздуваемым Эолом и Борею, представляется голубовато-зеленой поверхностью, на которой волны изображены одинаковыми схематическими знаками. Символична и раковина. На фоне широкого морского горизонта развиваются с различной интенсивностью три ритмических эпизода - ветры, Венера, выходящая из раковины, служанка, принимающая ее с украшенным цветами покрывалом (намек на зеленый покров природы). Трижды ритм зарождается, достигает максимального напряжения и гаснет.

"Благовещение" 1489-1490г

художник вносит в сцену, обычно столь идиллическую, непривычную смятенность, Ангел врывается в комнату и стремительно падает на колени, и за его спиной, как струи воздуха, рассекаемого при полете, вздымаются его прозрачные, как стекло, едва видимые одежды. Его правая рука с большой кистью и длинными нервными пальцами протянута к Марии, и Мария, словно слепая, словно в забытьи, протягивает навстречу ему руку. Кажется, будто внутренние токи, невидимые, но ясно ощутимые, струятся от его руки к руке Марии и заставляют трепетать и изгибаться все ее тело.

"Мистическое Рождество" 1500 г,

Возможно, самое аскетическое, но в то же время наиболее заостренно-полемиическое из всех произведений его последнего периода. И сопровождает его апокалипсической надписью, в которой предсказываются огромные беды для грядущего века. Он изображает немыслимое пространство, в котором фигуры на переднем плане меньше, чем более удаленные, ибо так поступали "примитивы", линии не сходятся в одной точке, а зигзагообразно расходятся по пейзажу, словно в готической миниатюре, населенной ангелами.

Вывод

Эпоха Раннего Возрождения завершилась к концу XV века, на смену ему пришло Высокое Возрождение – время наивысшего расцвета гуманистической культуры Италии, золотой век итальянского искусства (1500 – 1530 г.г.). Именно тогда с наибольшей полнотой и силой были высказаны идеи о чести и достоинстве человека, его высоком предназначении на Земле. Философские основы Высокого Возрождения представлены работами Помпонации, который развивал учение о связи мышления с чувственным восприятием. К геометризму Раннего Возрождения прибавляется стремление к передаче внутреннего мира человека. Разрабатывается воздушная перспектива, приемы светотени. Искусство Высокого Возрождения отличается масштабностью, выделяется тенденция к синтезу и обобщениям. В произведениях художников основное место занимает образ идеального прекрасного человека, совершенного физически и духовно. Искусство Высокого Возрождения представляют 3 великих художника: Леонардо да Винчи, Микеланджело де Буанарроти, Рафаэль Санти.

Лекция № 16 Живопись Западной Европы и России в XVII столетии

План

1. Живопись Западной Европы в XVII веке. Творчество Караваджо (1573-1610) и Николы Пуссена (1594-1665)

2. Русская живопись в XVII столетии

К XVII веку Западная Европа окончательно вступила в Новое время. Так, в историко-философской мысли принято обозначать период в истории человечества между Средневековьем и Новейшим временем. Родилось это словосочетание как опыт исторической рефлексии итальянских гуманистов эпохи Возрождения, противопоставлявших Ренессанс «тёмным векам» Средневековья и отождествлявших новые времена с расцветом светской культуры и искусств, то есть, прежде всего, художественно-духовным фактором.

В отличие от эпохи Возрождения, специфику культуры XVII века принято соотносить с социально-экономическими и политическими изменениями. В XVII веке начался процесс утверждения капиталистических отношений в экономике, развивались наука и техника, образовались абсолютистские национальные государства. Великие географические открытия

отодвинули границы познаваемого мира на огромные расстояния, приблизить которые можно было с помощью техники и интенсивной колонизации. Развитие рационализма, стремительное распространение научного знания и технических изобретений делал мир понятней и зримей, но, в то же время пошатнулся гуманистический оптимизм эпохи Возрождения, вера в безграничные возможности человека, гармонии его с природой и миром.

Огромность мира, многообразие его форм, рожают ощущение трагического конфликта человека и мира, человека и общества. Утратилось ощущение целостности мироздания, а также способов его познания и описания – наука и искусство расходятся, пожалуй, навсегда.

Искусство стало самостоятельной сферой, занимающей свою нишу в социальном устройстве. Появился новый слой заказчиков – буржуазия, относящаяся к искусству вполне утилитарно. Росла узкая специализация художников, что приводит, в том числе, к появлению жанровости в искусстве.

Ведущим стилем XVII века принято считать барокко – динамичный, избыточный, построенный на контрастах и иллюзиях, стиль. Мастерами барокко были архитектор и скульптор Джованни Лоренцо Бернини (1598-1680), художники Аннибале Карраччи (1560-1609), Караваджо (1573-1610), Диего Веласкес (1599-1660), Питер Пауль Рубенс (1577-1640). В искусстве XVII века зарождались и другие стили, получившие развитие в последующие эпохи. Это, прежде всего, классицизм, рождённый рационалистическим мировоззрением и отражающий государственный порядок абсолютистских монархий. Классицизм XVII века достиг расцвета в творчестве французского художника Николы Пуссена (1594-1665). Реалистическую традицию в искусстве XVII века наиболее ярко представляет голландский художник Рембрандт Харменс ванн Рейн (1606-1669).

Творчество Микеланджело Меризи да Караваджо (1573—1610)

Барокко было господствующим стилем итальянского искусства 17 века, и прежде всего в архитектуре и скульптуре. Но наряду с ним существовало реалистическое направление, которое нашло наиболее полное выражение в произведениях художника Караваджо, оказавшего громадное воздействие на развитие всей реалистической живописи Европы.

Микеланджело Меризи да Караваджо (1573—1610), прозванный так по местечку в Ломбардии, откуда был родом, получил художественное образование в Милане. Биографы рисуют его человеком бурного неуживчивого характера, неистового темперамента, необычайно упорным в достижении поставленной цели. Всю жизнь сохранял он верность своим убеждениям и внутреннюю независимость. Караваджо был художником огромной творческой смелости. Прекрасно зная жизнь простого народа, Караваджо сделал его своим героем. Первые годы жизни художника в Риме, куда он прибыл около 1590 года, были суровыми. Для заработка он писал цветы и фрукты на картинах других художников, а затем стал самостоятельно создавать своеобразные жанровые сцены и натюрморты. Изображая уличных мальчишек, посетителей кабачков, корзины с фруктами, он одним из первых утвердил право на существование этих жанров. Главное в произведениях Караваджо — не повествование, но характерный типаж.

К числу таких картин относится «Юноша с лютней» (около 1595, Санкт-Петербург, Эрмитаж). Перед ним на столе лежат скрипка, ноты, фрукты. С отточенным мастерством написаны все эти предметы в своей плотной округлости, вещественности, осязаемости. Светотенью пролеплено лицо и фигура, темный фон подчеркивает насыщенность выступающих вперед светлых тонов, предметность всего представленного. Караваджо утверждает превосходство непосредственного воспроизведения жизни. Болезненному изяществу еще распространенного маньеризма и патетике развивающегося барокко он противопоставляет простоту и естественность повседневного. Обобщая формы, выявляя существенное, он наделяет значительностью и монументальностью самые простые

предметы. Композиции Караваджо со срезанными по пояс фигурами точно построены, в них есть строгая закономерность, целостность, замкнутость, сближающие Караваджо с мастерами Возрождения. Это придает монументальность и значительность не только его бытовым, но и религиозным сценам, таким, например, как «Неверие Фомы» (около 1603, Флоренция, Уффици; вариант — Потсдам, картинная галерея Сан-Суси).

Удивительная конкретность и материальность форм отличают заказные религиозные произведения художника, принесшие ему скандальную известность необычной жизненностью и демократизмом. Смело трактует Караваджо религиозные образы, не боясь грубости и резкости, сообщая им черты сходства с простонародьем. Он находит своих героев среди рыбаков, ремесленников, солдат — людей цельных, наделенных силой характера. Резкими контрастами светотени он усиливает мощную, почти пластическую моделировку форм, приближая фигуры к переднему плану картины, показывая их в сложных ракурсах, подчеркивает их значимость, монументальность.

Как жанровая сцена решена композиция «Призвание апостола Матфея» (1599—1600, Рим, капелла Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези, где изображены двое юношей в модных по тем временам костюмах, с любопытством взирающих на входящего Христа. К Христу обратил взор Матфей, в то время как третий юноша, не поднимая головы, продолжает подсчитывать деньги. Яркий луч света, проникнув в открытую дверь, вырывает из мрака комнаты живые, острохарактерные фигуры. Светотеневое решение способствует не только выявлению объемов форм, но и усиливает драматическую действенность, эмоциональность изображения.

Крепкими, полнокровными людьми предстают в произведениях Караваджо святые и великомученики: простодушный грубоватый Матфей, суровые, вдохновенные Петр и Павел. Ничего необычного нет и в их пластически-осязаемых фигурах. Большая часть композиции «Обращение Павла» (1600—1601, Рим, церковь Санта-Мария дель Пополо) занята изображением копы, под копытами которого видна озаренная ярким светом фигура распростертого молодого Павла, представленного в необычайно сложном ракурсе. Используя оптические эффекты, художник добивается монументальности и силы общего решения.

В поздних работах Караваджо усиливается драматизм мировосприятия и вместе с тем проявляется еще большее тяготение к монументализации. Единство и напряженность действия, настроения, законченность и неповторимость композиционных построений, поразительная мощь светотеневой моделировки сообщают им характер реальных сцен, полных больших чувств и мыслей. От картины к картине нарастает трагическая сила образов Караваджо. В картине «Положении во гроб» (1604, Рим, Ватиканская пинакотекa) на глубоком темном фоне ярким светом выделяется тесно сплоченная группа близких Христу людей, опускающих его тело в могилу. Они грубоваты и сдержанны в своих чувствах, но движение каждого отмечено особой собранностью. И только воздетые в патетическом порыве отчаяния руки Марии оттеняют суровую скорбь остальных персонажей, составляя контраст с давящей тяжестью безжизненного тела Христа. Могильная плита, у края которой остановились несущие тело, подчеркивает статуарность, монолитность всей группы, уподобленной своеобразному монументу. Точка зрения снизу усиливает впечатление елиственности.

Огромной эмоциональности добивается художник в композиции «Успение Марии» (1605—1606, Париж, Лувр), захватывающей искренностью переживаний, которые выражены в позах, жестах, лицах скорбных учеников Христа, окруживших ложе усопшей. Все здесь подчинено выражению горестного сознания трагичности жизни, неизбежности ее конца. По существу, это образы мужественных людей из народа, наделенные глубиной восприятия, значительностью и вместе с тем непосредственностью выражения сложных душевных движений. Острота наблюдений в характеристике каждого персонажа соединяется с монументальной лаконичностью и трагическим величием.

Караваджо - автор исключительных по драматической силе религиозных композиций ("Положение во гроб", ок. 1602-04), мифологических ("Вакх", 1592-93) и жанровых ("Лютнист", 1595) картин. Идеализации образов, характерной для искусства маньеризма и академизма, Караваджо противопоставил индивидуальную выразительность модели ("Маленький больной Вакх"), аллегорическому истолкованию сюжета - непосредственное наблюдение натуры ("Юноша с корзиной фруктов"). В античных сюжетах воплощал празднично-игровое начало ("Вакх", 1592-1593 гг.). Внес большой вклад в сложение новых видов живописи - натюрморта ("Корзина с фруктами", ок. 1596 г.) и бытового жанра ("Гадалка", Лувр). Религиозная картина получила у Караваджо интимно-психологическую интерпретацию ("Отдых на пути в Египет"). Зрелые произведения Караваджо (1599-1606 гг.) - это монументальные полотна, обладающие исключительной драматической силой ("Призвание апостола Матфея" и "Мучение апостола Матфея", 1599-1600 гг., "Распятие апостола Петра" и "Обращение Савла", 1600-1601 гг., "Положение во гроб", 1602-1604 гг.; "Смерть Марии", ок. 1605-1606 гг.).

Суровый реализм творчества Караваджо не был понят его современниками, приверженцами «высокого искусства». Обращение к натуре, которую Караваджо сделал непосредственным объектом изображения в своих произведениях, и правдивость ее трактовки вызвали множество нападков на художника со стороны духовенства и официальных лиц. Вспыльчивый нрав Караваджо и постоянные столкновения с окружающими усугубляли жизненные трудности. Убив во время игры в мяч своего партнера, он был вынужден бежать из Рима. Последние годы его жизни прошли в скитаниях.

Воздействие творчества Караваджо на развитие реализма в европейском искусстве было огромным. В самой Италии нашлось много его последователей, получивших название караваджистов. Но еще значительнее было его влияние за рубежами Италии. Ни один крупный живописец того времени не прошел мимо увлечения караваджизмом, явившимся важным этапом на пути европейского реалистического искусства.

Творчество Николы Пуссена (1594-1665)

Никола Пуссен (фр. *Nicolas Poussin*, 1594, Ле-Андели, Нормандия — 19 ноября 1665, Рим) — французский художник, стоявший у истоков живописи классицизма. Долгое время жил и работал в Риме. Практически все его картины — на историко-мифологические сюжеты. Мастер чеканной, ритмичной композиции. Одним из первых оценил монументальность локального цвета.

Родился в Нормандии. Его отец, ветеран армии короля Генриха IV, дал сыну неплохое образование. Там же, на родине Пуссен получил и первоначальное художественное образование, которое продолжил по наступлении 18 лет в Париже. Первым его преподавателем был портретист Фердинанд Ван Элле (1580–1649). Далее его учили Кентен Варен и исторический живописец Жорж Лаллеман. Познакомившись с камердинером вдовствующей королевы Марии Медичи, хранителем королевских художественных коллекций и библиотеки, Пуссен получил возможность посещать Лувр и копировать там картины итальянских художников. В 1622 Пуссену и другим художникам поручили написать шесть больших картин на сюжеты из жития святого Игнатия Лойолы и святого Франциска Ксаверия, которые не сохранились.

Первый итальянский период

В начале XVII века для знакомства с наследием античности и Возрождения в Рим стекаются молодые иностранцы. В их числе видное место среди них занял именно Никола Пуссен. В 1624 г., будучи уже довольно известным художником, Пуссен отправился в Италию и близко сошёлся с поэтом Марино, внушившим ему любовь к изучению итальянских поэтов, произведения которых дали Пуссену обильный материал для его композиций. Он испытал влияние Карраччи, Доменикино, Рафаэля, Тициана, Микеланджело, изучал трактаты Леонардо да Винчи и Альбрехта Дюрера, зарисовывал и обмерял античные

статуи, занимался анатомией и математикой, что нашло отражение в живописных произведениях, преимущественно на темы античной древности и мифологии, давший непревзойдённые образцы геометрически точной композиции и продуманного соотношения цветовых групп. В 1625–1626 он получил заказ написать картину «Разрушение Иерусалима», которая также не сохранилась, но позже он написал второй вариант этой картины (1636–1638, Вена, Музей истории искусств). В 1627 Пуссен написал картину «Смерть Германика» по сюжету древнеримского историка Тацита, которая считается программным произведением классицизма; в ней показывается прощание легионеров с умирающим полководцем. Гибель героя воспринимается как трагедия общественного значения. Тема интерпретирована в духе спокойной и суровой героики античного повествования. Идея картины – служение долгу. Художник расположил фигуры и предметы в неглубоком пространстве, расчленив его на ряд планов. В этом произведении выявились основные черты классицизма: ясность действия, архитектурность, стройность композиции, противопоставление группировок. Идеал красоты в глазах Пуссена состоял в соразмерности частей целого, во внешней упорядоченности, гармонии, ясности композиции, что станет характерными чертами зрелого стиля мастера. Одной из особенностей творческого метода Пуссена был рационализм, сказывавшийся не только в сюжетах, но и в продуманности композиции. В это время Пуссен создаёт станковые картины главным образом среднего размера, но высокого гражданственного звучания, заложившие основы классицизма в европейской живописи, поэтические композиции на литературные и мифологические темы, отмеченные возвышенным строем образов, эмоциональностью интенсивного, мягко сгармонизированного колорита («Вдохновение поэта», (Париж, Лувр), «Парнас», 1630-35 (Прадо, Мадрид). Господствующий в произведениях Пуссена 1630-х годов ясный композиционный ритм воспринимается как отражение разумного начала, придающего величие благородным поступкам человека — «Спасение Моисея» (Лувр, Париж), «Моисей, очищающий воды Мерры», «Мадонна, являющаяся св. Иакову Старшему» («Мадонна на столбе») (1629, Париж, Лувр). В 1629–1630 Пуссен создает замечательное по силе экспрессии и наиболее жизненно правдивое «Снятие с креста» (Санкт-Петербург, Эрмитаж). В период 1629–1633 тематика картин Пуссена меняется: он реже пишет картины на религиозную тематику, обращаясь к мифологическим и литературным сюжетам: «Нарцисс и Эхо» (ок. 1629, Париж, Лувр), «Селена и Эндимион» (Детройт, Художественный институт). Особого внимания заслуживает цикл картин, написанных по мотивам поэмы Торкватто Тассо «Освобожденный Иерусалим»: «Ринальдо и Армида», 1625-27, (ГМИИ, Москва); «Танкред и Эрминия», 1630-е годы, (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Пуссен увлекался учением античных философов-стоиков, призывавших к мужеству и сохранению достоинства перед лицом смерти. Размышления о смерти занимали важное место в его творчестве. Мысль о бренности человека и проблемы жизни и смерти легли в основу раннего варианта картины «Аркадские пастухи», около 1629-30, (собрание герцога Девонширского, Чатсуорт), к которой он вернулся в 50-е (1650, Париж, Лувр). По сюжету картины, жители Аркадии, где царят радость и покой, обнаруживают надгробие с надписью: «И я в Аркадии». Это сама Смерть обращается к героям и разрушает их безмятежное настроение, заставляя задуматься о неизбежных грядущих страданиях. Одна из женщин кладёт руку на плечо своего соседа, она словно пытается помочь ему примириться с мыслью о неизбежном конце. Однако, несмотря на трагическое содержание, художник повествует о столкновении жизни и смерти спокойно. Композиция картины проста и логична: персонажи сгруппированы возле надгробия и связаны движениями рук. Фигуры написаны с помощью мягкой и выразительной светотени, они чем-то напоминают античные скульптуры. В живописи Пуссена античная тематика преобладала. Он представлял Древнюю Грецию как идеально-прекрасный мир, населённый мудрыми и совершенными людьми. Даже в драматических эпизодах древней истории он старался увидеть торжество любви и высшей справедливости. На полотне «Спящая Венера» (ок. 1630, Дрезден, Картинная галерея) богиня любви представлена земной женщиной, оставаясь при этом недостижимым идеалом. Одно из лучших

произведений на античную тему «Царство Флоры» (1631, Дрезден, Картинная галерея), написанное по мотивам поэм Овидия, поражает красотой живописного воплощения античных образов. Это поэтическая аллегория происхождения цветов, где изображены герои античных мифов, превращенные в цветы. В картине художник собрал персонажей эпоса Овидия «Метаморфозы», которые после смерти превратились в цветы (Нарцисс, Гиацинт и другие). Танцующая Флора находится в центре, а остальные фигуры расположены по кругу, их позы и жесты подчинены единому ритму — благодаря этому вся композиция пронизана круговым движением. Мягкий по колориту и нежный по настроению пейзаж написан довольно условно и больше похож на театральную декорацию. Связь живописи с театральным искусством была закономерной для художника XVII века — столетия расцвета театра. Картина раскрывает важную для мастера мысль: герои, страдавшие и безвременно погибшие на земле, обрели покой и радость в волшебном саду Флоры, то есть из смерти возрождается новая жизнь, круговорот природы. Вскоре был написан еще один вариант этой картины — «Триумф Флоры» (1631, Париж, Лувр). В 1632 Пуссен был избран членом Академии Святого Луки.

Возвращение во Францию

В 1639 году Пуссен был приглашён кардиналом Ришельё в Париж, для украшения Луврской галереи. Огромная популярность Пуссена в 1640 привлекла к его творчеству внимание Людовика XIII, по заказу которого Пуссен пишет картины для его капелл в Фонтенбло и Сен-Жермене. Людовик XIII возвёл Пуссена в звание своего первого живописца. Холодно-рассудочный нормативизм Пуссена вызвал одобрение версальского двора и был продолжен придворными художниками вроде Лебрена, которые видели в классицистической живописи идеальный художественный язык для восхваления абсолютистского государства Людовика XIV. В Париже Пуссен имел много заказов, но у него образовалась партия противников, в лице художников Вуе, Брекьера и Филиппа Мерсье, ранее его трудившихся над украшением Лувра. Особенно сильно интриговала против него пользовавшаяся покровительством королевы школа Вуе.

Второй итальянский период

Поэтому, в 1642 г., Пуссен покинул Париж и вернулся в Рим, где нашёл себе покровителей в лице кардинала Франческо Барберини и кавалера Кассиано дель-Поццо, и жил там до самой своей смерти. Темами его картин этого периода были добродетели и доблести властителей, библейских или античных героев: «Великодушные Сципиона», 1653 (ГМИИ, Москва). В своих полотнах он показывал совершенных героев, верных гражданскому долгу, самоотверженных, великодушных, при этом демонстрируя абсолютный общечеловеческий идеал гражданственности, патриотизма, душевного величия. Создавая идеальные образы на основе реальности, он сознательно исправлял природу, принимая из нее прекрасное и отбрасывая безобразное. Во второй половине 40-х по заказу Кассиано дель-Поццо Пуссен создал цикл картин «Семь таинств», в котором раскрыл глубокое философское значение христианских догм: «Пейзаж с апостолом Матфеем», «Пейзаж с апостолом Иоанном на острове Патмосе» (Чикаго, Институт искусств). Конец 40-х — начало 50-х — один из плодотворных периодов в творчестве Пуссена: он написал картины «Элиазар и Ревекка», «Пейзаж с Диогеном», «Пейзаж с большой дорогой», «Суд Соломона», «Экстаз Святого Павла», «Аркадские пастухи», второй автопортрет. В последний период творчества (1650–1665) Пуссен все чаще обращался к пейзажу, герои его были связаны с литературными, мифологическими сюжетами: «Пейзаж с Полифемом» (Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Но их фигуры мифических героев малы и почти незаметны среди огромных гор, облаков и деревьев. Персонажи античной мифологии выступают здесь как символ одухотворённости мира. Ту же идею выражает и композиция пейзажа — простая, логичная, упорядоченная. В картинах чётко отделены пространственные планы: первый план — равнина, второй — гигантские деревья, третий — горы, небо или морская гладь. Разделение на планы подчёркивалось и цветом. Так появилась система, названная позднее «пейзажной

трёхцветкой»: в живописи первого плана преобладают жёлтый и коричневый цвета, на втором — тёплые и зелёный, на третьем — холодные, и прежде всего голубой. Но художник был убеждён, что цвет — это лишь средство для создания объёма и глубокого пространства, он не должен отвлекать глаз зрителя от ювелирно точного рисунка и гармонично организованной композиции. В результате рождался образ идеального мира, устроенного согласно высшим законам разума. Летом 1660 он создает серию пейзажей «Четыре времени года» с библейскими сценами, символизирующими историю мира и человечества: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Пейзажи Пуссена многоплановы, чередование планов подчеркивалось полосами света и тени, иллюзия простора и глубины придавала им эпическую мощь и величие. Как и в исторических картинах, главные герои, как правило, расположены на переднем плане и воспринимаются как неотделимая часть пейзажа. Изучив пейзажи болонской школы живописи и проживавших в Италии голландских живописцев, Пуссен создал так называемый «героический пейзаж», который, будучи компонован сообразно правилам уравновешенного распределения масс, при своих приятных и величественных формах служил у него сценой для изображения идиллического золотого века. Пейзажи Пуссена проникнуты серьёзным, меланхолическим настроением. В изображении фигур он держался антиков, через что определил дальнейший путь, по какому пошла после него французская школа живописи. Как исторический живописец, Пуссен обладал глубоким знанием рисунка и даром композиции. В рисунке он отличается строгой выдержанностью стиля и правильностью. С 1650-х годов в творчестве Пуссена усиливается этико-философский пафос. Обращаясь к сюжетам античной истории, уподобляя библейских и евангельских персонажей героям классической древности, художник добивался полноты образного звучания, ясной гармонии целого («Отдых на пути в Египет», 1658, Эрмитаж, Санкт-Петербург). Последнее, незавершенное полотно мастера – «Аполлон и Дафна» (1664).

Значение творчества Пуссена

Творчество Пуссена для истории живописи трудно переоценить. Он является основателем такого стиля живописи как классицизм. Французские художники и до него были традиционно знакомы с искусством итальянского Ренессанса. Но они вдохновлялись произведениями мастеров итальянского маньеризма, барокко, караваджизма. Пуссен был первым французским живописцем, который воспринял традицию классического стиля Леонардо да Винчи и Рафаэля. Обращаясь к темам античной мифологии, древней истории, Библии, Пуссен раскрывал темы современной ему эпохи. Своими произведениями он воспитывал совершенную личность, показывая и воспевая примеры высокой морали, гражданской доблести. Ясность, постоянство и упорядоченность изобразительных приемов Пуссена, идейная и моральная направленность его искусства позже сделало его творчество эталоном для Академии живописи и скульптуры Франции, которая занялась выработкой эстетических норм, формальных канонов и общеобязательных правил художественного творчества (так называемый «академизм»).

2. Русская живопись в XVII столетии

Русская живопись 17 века пронизана противоречиями. Противоречия в русской живописи 17 века видны как в иконописи, так и в монументальной живописи. Противоречие заключается в верности традициям; интересу к многосложным рисункам - с одной стороны, с другой – стремление художников к «жиству», любовь к мелочам и деталям в иконе и фреске.

17 век нельзя считать расцветом русской живописи, также нельзя и сказать, что русская живопись 17 века была в большом упадке. Икона 17 века, конечно, проигрывает в духовности иконам эпохи Андрея Рублева и Феофана Грека, но в гораздо меньшей степени это относится к фреске. В 17 веке создаются монументальные росписи в Ростовском и Московском Кремле, храмах Ярославля, Вологды, и других русских городах.

Несмотря на развитую специализацию, 17 век русской живописи стал веком искусства, а не ремесленной подделки. Выдающиеся иконописцы проживали в Москве. Числились они в ведомстве Иконной Палаты Иконного приказа. В конце 17 века стали работать мастерами Иконного цеха Оружейной палаты.

В начале 17 века больших успехов добился Прокопий Чирин. Он был уроженцем Новгорода. Его иконы выполнены в неярких красках, фигуры по контуру очерчены золотой каймой, пробелены тончайшим ассистом.

Еще одним замечательным русским живописцем 17 века был Назарий Савин. Он предпочитал фигуры удлинённых пропорций, узкоплечие и длиннобородые. В 30 годы 17 века Савин возглавил группы иконописцев, написавших деисусный праздничный и пророческий чины для иконостаса церкви Положения Ризы Богородицы и в Московском Кремле.

В середине 17 века, проводятся большие работы по возобновлению древних стенописей. Новая стенопись Успенского Собора в Москве, сохранила схему предшествующей, была выполнена в кратчайшие сроки. Руководил работами Иван Пансеев. Художники под его руководством написали 249 сложных композиций, и 2066 лиц.

В 17 веке русской живописи выделяется особое стремление художников реалистичного изображения человека. В России начинает получать распространение такое явление как светская живопись. Светские живописцы 17 века изображали царей, полководцев, бояр.

Живопись XVII века в России раскрывала свой потенциал. Были развиты две школы иконописи Строгановская и Годуновская. Также был развит новый портретный жанр – парсуна.

Знатные вельможи и просто богатые люди стремились запечатлеть себя на холсте истории с помощью красок, а художники, в свою очередь, старались передать не только черты лица или мимику, но и характер, душу человека, которого изображали.

Живопись России XVII века претерпела большие перемены. Художники стремились к новому, неизведанному, но при этом старались не забывать и не отходить от старообрядческих догм.

Именно по этой причине в начале XVII века в России наблюдается своеобразный раскол в иконописи на две главенствующие школы: Строгановскую и Годуновскую. Эти две школы или направления работали в двух основных стилях, не похожих друг на друга.

Годуновская школа стояла на тех канонах живописи, которые складывались временем. Она не развивала новые краски или образы, а тяготела к традициям прошлого. Строгановская школа развивала новые каноны, она использовала в иконописи яркие краски, изысканность рисунка, сложная многоплановая композиция. Иными словами, если Годуновская школа шла назад, то Строгановская бежала вперед семимильными шагами, развивая в себе творческий потенциал.

Царь Алексей Михайлович и Оружейная палата, рьяно критиковали и запрещали любой отход от уже сложившихся канонов живописи. Симон Ушаков долгое время возглавлял живописное дело России. И не смотря на запреты, в первую очередь, всегда уделял внимание изображению человеческого лица. Это было его страстью. Возможно, именно с этого и начал развиваться новый живописный жанр в России.

Во второй половине XVII века появляется новый жанр в России – *парсуна*. Это был первый портретный жанр в России. Изначально его использовали только в иконописи, но через несколько лет художники начали делать портреты реальных людей, которые толпами выстраивались у их дверей. Иметь свой портрет стало очень популярно, это было престижно.

Парсуна исполнялась в традициях иконного писания. На парсуне подчеркивалось происхождение и высокий титул того, кто изображался. Внимание художника

сосредотачивалось не столько на лице, сколько на аксессуарах: гербы, надписи, богатые детали.

Еще одним новым явлением в живописи XVII века в России стала Ярославская школа мастеров. Ее особенностью было то, что традиционные церковно-библейские фрески они начали изображать в образе обычной жизни. Одним из таких творений была композиция «Жатва». Иногда эту школу называют «пионером» русского пейзажа. Она была одним из тех факторов, которые привели к развитию пейзажа как жанра живописи.

Русская живопись XVII века заложила первые кирпичики для развития портретной и пейзажной живописи в России. Именно в XVII веке появились художественные мастера, которые решили впервые отойти от прижившихся канонов и попробовать что-то новое, еще не прижившееся, но удивительное. С этого времени живопись начала развиваться, а не стоять на месте. Художники начали испытывать свое мастерство, изображая людей, таких какими они были с их пороками и качествами. Это время больших перемен и знаний, которое внесло свою лепту на страницы художественной истории.

В 17 веке в культуре России, в том числе и в живописи, происходит процесс «обмирщения». Все больше и больше в жизнь русского общества проникают светские мотивы. Россия встала на новый путь, на порог новой эпохи своей истории. На новом пути было многое обретоно, но и немало утрачено.

Лекция № 17 Русская живопись XIX века

План

- 1. Общая характеристика русской живописи XIX столетия**
- 2. Русская живопись первой половины XIX века**
- 3. Русская живопись второй половины XIX века**

1. Общая характеристика русской живописи XIX столетия

В одном из своих произведений А. И. Герцен писал о русском народе, "мощном и неразгаданном", который "сохранил величавые черты, живой ум и широкий разгул богатой натуры под гнетом крепостного состояния и на петровский приказ образовываться ответил через сто лет огромным явлением Пушкина". Конечно, не только А. С. Пушкина имел в виду Герцен. Пушкин стал символом своей эпохи, когда произошел стремительный взлет в культурном развитии России. Время пушкина, первую треть XIX века, не зря называют "золотым веком" русской культуры.

Начало XIX века - время культурного и духовного подъема в России. Если в экономическом и социально-политическом развитии Россия отставала от передовых европейских государств, то в культурных достижениях она не только шла вровень с ними, но и часто опережала. Развитие русской культуры в первой половине XIX века опиралось на преобразования предшествующего времени. Проникновение элементов капиталистических отношений в экономику усилило потребность в грамотных и образованных людях. Города стали основными культурными центрами. Новые социальные слои втягивались в общественные процессы. Культура развивалась на фоне все возрастающего национального самосознания русского народа и в связи с этим имела ярко выраженный национальный характер. Существенное влияние на литературу, театр, музыку, изобразительное искусство оказала Отечественная война 1812 года, которая в небывалой степени ускорила рост национального самосознания русского народа, его консолидацию. Произошло сближение с русским народом других народов России. Однако консервативные тенденции в политике императоров Александра I и Николая I сдерживали развитие культуры. Правительство

активно боролось с проявлениями передовой общественной мысли. Крепостничество не давало возможности пользоваться высокими культурными достижениями всему населению.

Эпоха Освобождения дала сильный толчок культурному развитию России. Изменения в экономической и политической жизни после падения крепостного права создавали новые условия для развития культуры. Втягивание в рыночные отношения все более широких слоев крестьянства со всей остротой поставило вопрос о начальном народном образовании. Это вызвало невиданный прежде рост числа сельских и городских школ. Промышленность, транспорт и торговля проявляли все более широкий спрос на специалистов со средним и высшим образованием. Значительно выросли ряды интеллигенции. Ее духовные запросы вызывали рост книгоиздательского дела, подымали тиражи газет и журналов. На этой же волне шло развитие театра, живописи, других искусств. Культура России второй половины XIX - начала XX века впитала художественные традиции, эстетические и моральные идеалы "золотого века" предшествующего времени. На рубеже веков XIX - XX веков в духовной жизни Европы и России появились тенденции, связанные с мироощущениями человека XX столетия. Они требовали нового осмысления социальных и нравственных проблем. Все это приводило к поиску новых изобразительных методов и средств. В России сложился своеобразный историко-художественный период, который его современники называли "серебряным веком" русской культуры.

Прославление подвига народа, идея его духовного пробуждения, обличение язв крепостнической России — таковы главные темы изобразительного искусства 19 века.

2. Русская живопись первой половины XIX века

Для русского изобразительного искусства были характерны романтизм и реализм. Однако официально признанным методом был классицизм. Академия художеств стала консервативным и косным учреждением, препятствовавшим любым попыткам свободы творчества. Она требовала строго следовать канонам классицизма, поощряла написание картин на библейские и мифологические сюжеты. Молодых талантливых русских художников не удовлетворяли рамки академизма. Поэтому они чаще обращались к портретному жанру.

Кипренский Орест Адамович [13 (24) марта 1782, Мыза Нежинская, около Копорья, ныне в Ленинградской области — 17 октября 1836, Рим], русский художник. Выдающийся мастер русского изобразительного искусства романтизма, известен как замечательный портретист. В картине «Дмитрий Донской на Куликовом поле» (1805, Русский музей) продемонстрировал уверенное знание канонов академической исторической картины. Но рано областью, где его талант раскрывается наиболее естественно и непринужденно, становится портрет. Первый его живописный портрет («А. К. Швальбе», 1804, там же), написанный в «рембрандтовской» манере, выделяется своим выразительным и драматичным светотеневым строем. С годами его мастерство, — проявившееся в умении создавать в первую очередь неповторимые индивидуально-характерные образы, подбирая особые пластические средства, чтобы эту характерность оттенить, — крепнет. Впечатляющей жизненности полны: портрет мальчика А. А. Челищева (около 1810-11), парные изображения супругов Ф. В. и Е. П. Ростопчиных (1809) и В. С. и Д. Н. Хвостовых (1814, все — Третьяковская галерея). Художник все чаще обыгрывает возможности цветовых и светотеневых контрастов, пейзажного фона, символических деталей («Е. С. Авдулина», около 1822, там же). Даже большие парадные портреты художник умеет сделать лирически, почти интимно непринужденными («Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Давыдова», 1809, Русский музей). Его портрет молодого, оваянного поэтической славой А.С. Пушкина является одним из лучших в создании романтического образа. У Кипренского Пушкин выглядит торжественно и романтично, в ореоле поэтической славы. «Ты мне льстишь, Орест», — вздохнул Пушкин, взглянув на готовое полотно. Кипренский был также виртуозным рисовальщиком, создавшим (преимущественно в технике итальянского

карандаша и пастели) образцы графического мастерства, зачастую превосходящие открытой, волнующе легкой своей эмоциональностью его живописные портреты. Это и бытовые типажи («Слепой музыкант», 1809, Русский музей; «Калмычка Баяуста», 1813, Третьяковская галерея), и знаменитая серия карандашных портретов участников Отечественной войны 1812 года (рисунки с изображением Е. И. Чаплица, А. Р. Томилова, П. А. Оленина, тот же рисунок с поэтом Батюшковым и др.; 1813-15, Третьяковская галерея и др. собрания); героическое начало здесь приобретает задушевный оттенок. Большое число набросков и текстовые свидетельства показывают, что художник весь свой зрелый период тяготел к созданию большой (по его собственным словам из письма А. Н. Оленину 1834 года), «эффектной, или, по-русски сказать, ударистой и волшебной картины», где в аллегорической форме были бы изображены итоги европейской истории, равно как и предназначение России. «Читатели газет в Неаполе» (1831, Третьяковская галерея) — по виду просто групповой портрет — на деле есть скрытно-символический отклик на революционные события в Европе. Однако наиболее честолюбивые из живописных аллегорий Кипренского остались неосуществленными, либо пропали (подобно «Анакреоновой гробнице», завершенной в 1821). Эти романтические поиски, однако, получили масштабное продолжение в творчестве К. П. Брюллова и А. А. Иванова.

Реалистическую манеру отражали произведения В.А. Тропинина. Ранние портреты Тропинина, написанные в сдержанной красочной гамме (семейные портреты графов Морковых 1813-го и 1815-го годов, оба — в Третьяковской галерее), еще всецело принадлежат к традиции века Просвещения: модель является в них безусловным и стабильным центром образа. Позднее колорит живописи Тропинина становится интенсивней, объемы обычно лепятся более четко и скульптурно, но самое главное — вкрадчиво нарастает чисто романтическое ощущение подвижной стихии жизни, лишь частью, фрагментом которой кажется герой портрета («Булахов», 1823; «К. Г. Равич», 1823; автопортрет, около 1824; все три — там же). Таков и А. С. Пушкин на знаменитом портрете 1827 года (Всероссийский музей А. С. Пушкина, г. Пушкин): поэт, положив руку на стопку бумаги, как бы «внимает музе», вслушивается в творческую мечту, окружающую образ незримым ореолом. Он тоже написал портрет А.С. Пушкина. Перед зрителем предстает умудренный жизненным опытом, не очень счастливый человек. На портрете Тропинина поэт по-домашнему обаятелен. Каким-то особенным старомосковским теплом и уютом веет от работ Тропинина. До 47-летнего возраста находился он в крепостной неволе. Поэтому, наверное, так свежи, так одухотворены на его полотнах лица простых людей. И бесконечны молодость и очарование его «Кружевницы». Чаще всего В.А. Тропинин обращался к изображению людей из народа ("Кружевница", "Портрет сына" и др.).

Художественные и идейные искания русской общественной мысли, ожидание перемен отразились в картинах К.П. Брюллова "Последний день Помпеи" и А.А. Иванова "Явление Христа народу".

Великим творением искусства является картина «Последний день Помпеи» Карла Павловича Брюллова (1799—1852). В 1830 г. на раскопках античного города Помпеи побывал русский художник Карл Павлович Брюллов. Он гулял по древним мостовым, любовался фресками, и в его воображении вставала та трагическая ночь августа 79 г. н. э., когда город был засыпан раскаленным пеплом и пемзой проснувшегося Везувия. Через три года картина «Последний день Помпеи» совершила триумфальное путешествие из Италии в Россию. Художник нашел изумительные краски для изображения трагедии древнего города, погибающего под лавой и пеплом извергающегося Везувия. Картина проникнута высокими гуманистическими идеалами. Она показывает мужество людей, их самоотверженность, проявленные во время страшной катастрофы. Брюллов был в Италии по командировке Академии художеств. В этом учебном заведении было хорошо поставлено обучение технике живописи и рисунка. Однако Академия однозначно ориентировалась на античное наследие и героическую тематику. Для академической живописи были характерны декоративный

пейзаж, театральность общей композиции. Сцены из современной жизни, обычный русский пейзаж считались недостойными кисти художника. Классицизм в живописи получил название академизма. Брюллов был связан с Академией всем своим творчеством.

Он обладал могучим воображением, зорким глазом и верной рукой — и у него рождались живые творения, согласованные с канонами академизма. Поистине с пушкинским изяществом он умел запечатлеть на холсте и красоту обнаженного человеческого тела, и дрожание солнечного луча на зеленом листе. Немеркнущими шедеврами русской живописи навсегда останутся его полотна «Всадница», «Вирсавия», «Итальянское утро», «Итальянский полдень», многочисленные парадные и интимные портреты. Однако художник всегда тяготел к большим историческим темам, к изображению значительных событий человеческой истории. Многие его замыслы в этом плане не были осуществлены. Никогда не покидала Брюллова мысль создать эпическое полотно на сюжет из русской истории. Он начинает картину «Осада Пскова войсками короля Стефана Батория». На ней изображен кульминационный момент осады 1581 г., когда псковские ратники и горожане кидаются в атаку на прорвавшихся в город поляков и отбрасывают их за стены. Но картина осталась неоконченной, и задача создания подлинно национальных исторических картин была осуществлена не Брюлловым, а следующим поколением русских художников. Одногодок Пушкина, Брюллов пережил его на 15 лет. Последние годы он болел. С автопортрета, написанного в ту пору, на нас смотрит рыжеватый человек с тонкими чертами лица и спокойным, задумчивым взглядом.

В первой половине XIX в. жил и творил художник Александр Андреевич Иванов (1806—1858). Всю свою творческую жизнь он посвятил идее духовного пробуждения народа, воплотив ее в картине «Явление Христа народу». Более 20 лет работал он над картиной «Явление Христа народу», в которую вложил всю мощь и яркость своего таланта. На переднем плане его грандиозного полотна в глаза бросается мужественная фигура Иоанна Крестителя, указывающего народу на приближающегося Христа. Его фигура дана в отдалении. Он еще не пришел, он идет, он обязательно придет, говорит художник. И светлеют, очищаются лица и души тех, кто ожидает Спасителя. В этой картине он показал, как говорил позднее И. Е. Репин, «угнетенный народ, жаждущий слова свободы».

В первой половине XIX в. в русскую живопись входит бытовой сюжет. Одним из первых к нему обратился Алексей Гаврилович Венецианов (1780—1847). Он посвятил свое творчество изображению жизни крестьян. Эту жизнь он показывает в идеализированном, приукрашенном виде, отдавая дань модному тогда сентиментализму. Однако картины Венецианова «Гумно», «На жатве. Лето», «На пашне. Весна», «Крестьянка с васильками», «Захарка», «Утро помещицы» отображая красоту и благородство простых русских людей, служили утверждению достоинства человека вне зависимости от его социального положения.

Его традиции продолжил Павел Андреевич Федотов (1815—1852). Его полотна реалистичны, наполнены сатирическим содержанием, разоблачающим торгашескую мораль, быт и нравы верхушки общества («Сватовство майора», «Свежий кавалер» и др.). Свой путь художника-сатирика он начинал будучи офицером-гвардейцем. Тогда он делал веселые, озорные зарисовки армейского быта. В 1848 г. на академической выставке была представлена его картина «Свежий кавалер». Это была дерзкая насмешка не только над тупым, самодовольным чиновничеством, но и над академическими традициями. Грязный халат, в который облачился главный герой картины, очень уж напоминал античную тогу. Брюллов долго стоял перед полотном, а потом сказал автору полушутя полусерьезно: «Поздравляю вас, вы победили меня». Комедийно-сатирический характер носят и другие картины Федотова («Завтрак аристократа», «Сватовство майора»). Последние его картины очень печальны («Анкор, еще анкор!», «Вдовушка»). Современники справедливо сравнивали П.А. Федотова в живописи с Н.В. Гоголем в литературе. Обличение язв крепостнической России — основная тема творчества Павла Андреевича Федотова.

3. Русская живопись второй половины XIX века

Вторая половина XIX в. ознаменовалась расцветом русского изобразительного искусства. Оно стало подлинно великим искусством, было проникнуто пафосом освободительной борьбы народа, откликалось на запросы жизни и активно вторгалось в жизнь. В изобразительном искусстве окончательно утвердился реализм — правдивое и всестороннее отражение жизни народа, стремление перестроить эту жизнь на началах равенства и справедливости.

Центральной темой искусства стал народ, не только угнетенный и страдающий, но и народ — творец истории, народ-борец, создатель всего лучшего, что есть в жизни.

Утверждение реализма в искусстве проходило в упорной борьбе с официальным направлением, представителем которого было руководство Академии художеств. Деятели академии внушали своим ученикам идеи о том, что искусство выше жизни, выдвигали лишь библейскую и мифологическую тематику для творчества художников.

9 ноября 1863 г. большая группа выпускников Академии художеств отказалась писать конкурсные работы на предложенную тему из скандинавской мифологии и покинула Академию. Во главе бунтарей стоял Иван Николаевич Крамской (1837—1887). Они объединились в артель и стали жить коммуной. Через семь лет она распалась, но к этому времени зародилось «Товарищество передвижных художественных выставок», профессионально-коммерческое объединение художников, стоявших на близких идейных позициях.

«Передвижники» были едины в своем неприятии «академизма» с его мифологией, декоративными пейзажами и напыщенной театральностью. Они хотели изображать живую жизнь. Ведущее место в их творчестве заняли жанровые (бытовые) сцены. Особой симпатией «передвижников» пользовалось крестьянство. Они показывали его нужду, страдания, угнетенное положение. В ту пору — в 60—70-е гг. XIX в. — идейная сторона искусства ценилась выше, чем эстетическая. Лишь со временем художники вспомнили о самоценности живописи.

Пожалуй, самую большую дань идейности отдал Василий Григорьевич Перов (1834—1882). В своих произведениях Перов страстно обличает существующий строй, с большим мастерством и убедительностью показывает тяжелую долю народа. В картине «Сельский крестный ход на пасху» художник показал русскую деревню в праздничный день, нищету, беспробудное пьянство, сатирически изобразил сельское духовенство. Поражает своим драматизмом, безысходной скорбью одна из лучших картин Перова — «Проводы покойника», которая рассказывает о трагической судьбе семьи, оставшейся без кормильца. Большой известностью пользуются его картины «Последний кабац у заставы», «Старики-родители на могиле сына». Тонким юмором и лиризмом, любовью к природе проникнуты картины «Охотники на привале», «Рыболов». Его творчество пронизано любовью к народу, стремлением осмыслить явления жизни и языком искусства правдиво рассказать о них. Картины Перова принадлежат к лучшим образцам русского искусства. Его творчество как бы перекликается с поэзией Некрасова, с произведениями Островского, Тургенева. Достаточно вспомнить такие его картины, как «Приезд станового на следствие», «Чаепитие в Мытищах». Некоторые работы Перова проникнуты подлинным трагизмом («Тройка», «Старики-родители на могиле сына»). Кисти Перова принадлежит ряд портретов его знаменитых современников (Островского, Тургенева, Достоевского).

Некоторые полотна «передвижников», писанные с натуры или под впечатлением от реальных сцен, обогатили наши представления о крестьянской жизни. В картине С. А. Коровина «На миру» показана стычка на сельском сходе между богачом и бедняком. В. М. Максимов запечатлел ярость, слезы и горе семейного раздела. Торжественная праздничность крестьянского труда отражена в картине Г. Г. Мясоедова «Косцы».

Идейным вождем Товарищества передвижных выставок был Иван Николаевич Крамской (1837—1887)—замечательный художник и теоретик искусства. Крамской боролся против так называемого «чистого искусства». Он призывал художника быть человеком и гражданином, своим творчеством бороться за высокие общественные идеалы. В творчестве Крамского главное место занимала портретная живопись. Крамской создал целую галерею замечательных портретов русских писателей, художников, общественных деятелей: Толстого, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Шишкина и других. Ему принадлежит один из лучших портретов Льва Толстого. Пристальный взгляд писателя не оставляет зрителя, с какой бы точки он ни смотрел на полотно. Одно из наиболее сильных произведений Крамского — картина «Христос в пустыне».

«Передвижники» совершили подлинные открытия в пейзажной живописи. Алексей Кондратьевич Саврасов (1830—1897) сумел показать красоту и тонкий лиризм простого русского пейзажа. В 1871 мастер создает ряд лучших своих работ («Печерский монастырь под Нижним Новгородом», Нижегородский художественный музей; «Разлив Волги под Ярославлем», Русский музей), в т. ч. знаменитую картину «Грачи прилетели» (Третьяковская галерея), ставшую самым популярным русским пейзажем, своего рода живописным символом России. Этюдная работа над «Грачами» шла в марте, в с. Молвитино (ныне Сусанино) Буйского уезда Костромской губернии. Талый снег, весенние грачи на березках, серо-голубое, блеклое небо, темные избы и древняя церквушка на фоне стылых дальних лугов, — все сплывилось в образ удивительного поэтического обаяния. Картина свойственен поистине волшебный эффект узнаваемости, «уже виденного» (*deja-vue*, говоря языком психологии) — причем не только где-то близ Волги, где писались «Грачи», а чуть ли не в любом уголке страны. Здесь «настроение» — как особое созерцательное пространство, объединяющее картину со зрителем — окончательно превращается в совершенно особый компонент образа; это метко фиксирует И. Н. Крамской, когда пишет (в письме к Ф. А. Васильеву, 1871), касаясь других пейзажей на выставке: «все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в «Грачах». Незримо зримая «душа», настроение животворит и последующие вещи Саврасова: замечательные московские пейзажи, органично сочетающие бытовую простоту переднего плана с величавыми далями («Сухарева башня», 1872, Исторический музей, Москва; «Вид на Московский Кремль, Весна», 1873, Русский музей), виртуозный по передаче влаги и светотени «Проселок» (1873, Третьяковская галерея), сентиментальную «Могила над Волгой» (1874, Алтайский краевой музей изобразительных искусств, Барнаул), светозарную «Радугу» (1875, Русский музей), меланхолическую картину «Зимний пейзаж. Иней» (1876-77, Воронежский музей изобразительных искусств). В поздний период мастерство Саврасова резко слабеет. Житейски опустившись, страдая алкоголизмом, он живет за счет копий со своих лучших работ, прежде всего с «Грачей».

Федор Александрович Васильев (1850—1873) прожил короткую жизнь. Его творчество, оборвавшееся в самом начале, обогатило отечественную живопись рядом динамичных, волнующих пейзажей. Художнику особенно удавались переходные состояния в природе: от солнца к дождю, от затишья к буре. Выходец из семьи почтового служащего, учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, а также в 1871 в Академии художеств; в 1866-67 работал под руководством И. И. Шишкина. Выдающийся талант Васильева сложился рано и мощно в картинах, впечатляющих зрителя своим психологическим драматизмом. Замечательной «поэзией при натуральности впечатления» (по словам И. Н. Крамского, близкого друга Васильева, о коренном свойстве его творчества в целом) проникнута уже картина «Перед дождем» (1869, Третьяковская галерея). В 1870 путешествовал по Волге вместе с И. Е. Репиным, в результате появилась картина «Вид на Волге. Баржи» (1870, Русский музей) и другие работы, отмеченные тонкостью световоздушных эффектов, мастерством передачи речной и воздушной влаги. Но не во внешних эффектах здесь суть. В произведениях Васильева природа, словно откликаясь на движения человеческой души, в полном смысле психологизируется, выражая сложную гамму чувств между отчаянием, надеждой и тихой грустью. Наиболее известны картины

«Оттепель» (1871) и «Мокрый луг» (1872; обе в Третьяковской галерее), где постоянный интерес художника к переходным, неопределенно-зыбким состояниям природы претворяется в образы озарения сквозь меланхолическую мглу. Это — своего рода натурные сны о России, выдерживающие сопоставление с пейзажными мотивами И. С. Тургенева или А. А. Фета. Художник (судя по его переписке с Крамским) мечтает о создании каких-то невиданных произведений, о символических пейзажах-откровениях, которые могли бы исцелить человечество, отягощенное «преступными замыслами». Но дни его уже сочтены. Заболев туберкулезом, он переселяется в 1871 в Ялту. Роковая болезнь, сливаясь с впечатлениями от южной природы, которая предстает у него не праздничной, но отчужденно-тревожной, придает его живописи еще большую драматическую напряженность. Тревожно и сумрачно самое значительное его полотно этого периода — «В Крымских горах» (1873, Третьяковская галерея). Тонушая в дымке, написанная в мрачных коричневатых-серых тонах горная дорога обретает тут потусторонний оттенок, подобие безысходной дороги в никуда. Влияние искусства Васильева, усиленное трагизмом его ранней кончины, было весьма значительным. Романтическая традиция, окончательно отрешаясь от представлений о пейзаже как декоративном зрелище, достигла в его работах особой духовной содержательности, предвещающей искусство символизма и модерна, пейзаж чеховско-левитановской поры.

Творчество Виктора Михайловича Васнецова (1848—1926) тесно связано с русскими народными сказками, былинами, сюжеты которых он брал за основу своих картин. Его лучшее произведение — «Три богатыря». Перед зрителем любимые герои русского былинного эпоса — богатыри, защитники русской земли и родного народа от многочисленных врагов.

Певцом русского леса, эпической широты русской природы стал Иван Иванович Шишкин (1832—1898). Архипа Ивановича Куинджи (1841—1910) привлекала живописная игра света и воздуха. Таинственный свет луны в редких облаках, красные отсветы зари на белых стенах украинских хат, косые утренние лучи, пробившиеся сквозь туман и играющие в лужицах на раскисшей дороге, — эти и многие другие живописные открытия запечатлены на его полотнах. Для ранних работ Шишкина («Вид на острове Валааме», 1858, Киевский музей русского искусства; «Рубка леса», 1867, Третьяковская галерея) характерна некоторая дробность форм; придерживаясь традиционного для романтизма «кулисного» построения картины, четко размечая планы, он не достигает еще убедительного единства образа. В таких картинах, как «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869, там же), это единство предстает уже очевидной реальностью, прежде всего за счет тонкой композиционной и свето-воздушно-колористической координации зон неба и земли, почвы (последнюю Шишкин чувствовал особенно проникновенно, в этом отношении не имея себе равных в русском пейзажном искусстве).

В 1870-е гг. мастер входит в пору безусловной творческой зрелости, о которой свидетельствуют картины «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии» (1872) и «Рожь» (1878; обе — Третьяковская галерея). Обычно избегая зыбких, переходных состояний природы, художник фиксирует ее высший летний расцвет, достигая впечатляющего тонального единства именно за счет яркого, полуденного, летнего света, определяющего всю колористическую шкалу. Монументально-романтический образ Природы с большой буквы неизменно присутствует в картинах. Новые же, реалистические веяния, проступают в том проникновенном внимании, с которым выписываются приметы конкретного куска земли, уголка леса или поля, конкретного дерева. Шишкин — замечательный поэт не только почвы, но и дерева, тонко чувствующий характер каждой породы [в наиболее типических своих записях он обычно поминает не просто «лес», но лес из «осокорея, вязов и частью дубов» (дневник 1861 года) или «лес еловый, сосновый, осина, береза, липа» (из письма И. В. Волковскому, 1888)]. С особой охотой художник пишет породы самые мощные и крепкие типа дубов и сосен — в стадии зрелости, старости и, наконец, смерти в буреломе. Классические произведения Шишкина — такие, как «Рожь» или

«Среди долины ровныя...» (картина названа по песне А. Ф. Мерзлякова; 1883, Киевский музей русского искусства), «Лесные дали» (1884, Третьяковская галерея) — воспринимаются как обобщенные, эпические образы России. Художнику одинаково удаются и далевые виды, и лесные «интерьеры» («Сосны, освещенные солнцем», 1886; «Утро в сосновом лесу» где медведи написаны К. А. Савицким, 1889; обе — там же). Самостоятельную ценность имеют его рисунки и этюды, представляющие собой детализованный дневник природной жизни. Плодотворно работал также в области офорта. Печатавая свои тонко нюансированные пейзажные офорты в разных состояниях, издавая их в виде альбомов, Шишкин мощно активизировал интерес к этому виду искусства. Педагогической деятельностью занимался мало (в частности, руководил пейзажной мастерской Академии художеств в 1894-95), но имел в числе своих учеников таких художников, как Ф. А. Васильев и Г. И. Чорос-Гуркин. Его образы, несмотря на свою «объективность» и принципиальное отсутствие психологизма, свойственного «пейзажу настроения» саврасовско-левитановского типа, всегда имели большой поэтический резонанс (недаром Шишкин принадлежал к числу любимейших художников А. А. Блока). В Елабуге открыт дом-музей художника.

К концу XIX в. влияние передвижников упало. В изобразительном искусстве появились новые направления. Портреты кисти В.А. Серова и пейзажи И.И. Левитана были созвучны с французской школой импрессионизма. Часть художников сочетала русские художественные традиции с новыми изобразительными формами (М.А. Врубель, Б.М. Кустодиев, И.Л. Билибин и др.).

Своей вершины русская пейзажная живопись XIX в. достигла в творчестве ученика Саврасова Исаака Ильича Левитана (1860—1900). Левитан — мастер спокойных, тихих пейзажей. Человек очень робкий, стеснительный и ранимый, он умел отдыхать только наедине с природой, проникаясь настроением полюболюбившегося пейзажа.

Однажды приехал он на Волгу писать солнце, воздух и речные просторы. Но солнца не было, по небу ползли бесконечные тучи, не прекращались унылые дожди. Художник нервничал, пока не втянулся в эту погоду и не обнаружил особую прелесть сизо-сиреневых красок русского ненастья. С той поры Верхняя Волга, заштатный городок Плес прочно вошли в его творчество. В тех краях он создал свои «дождливые» работы: «После дождя», «Хмурый день», «Над вечным покоем». Там же были написаны умиротворенные вечерние пейзажи: «Вечер на Волге», «Вечер. Золотой плес», «Вечерний звон», «Тихая обитель».

В последние годы жизни Левитан обратил внимание на творчество французских художников-импрессионистов (Э. Мане, К. Моне, К. Писарро). Он понял, что у него с ними много общего, что их творческие поиски шли в том же направлении. Как и они, он предпочитал работать не в мастерской, а на воздухе (на пленэре, как говорят художники). Как и они, он осветлил палитру, изгнав темные, землистые краски. Как и они, он стремился запечатлеть мимолетность бытия, передать движения света и воздуха. В этом они пошли дальше его, но почти растворили в световоздушных потоках объемные формы (дома, деревья). Он избежал этого.

«Картины Левитана требуют медленного рассматривания,— писал большой знаток его творчества К. Г. Паустовский.— Они не ошеломляют глаз. Они скромны и точны, подобно чеховским рассказам, но чем дольше вглядываешься в них, тем все милее становится тишина провинциальных посадов, знакомых рек и проселков».

На вторую половину XIX в. приходится творческий расцвет И. Е. Репина, В. И. Сурикова и В. А. Серова.

Илья Ефимович Репин (1844—1930) родился в г. Чугуеве, в семье военного поселенца. Ему удалось поступить в Академию художеств, где его учителем стал П. П. Чистяков, воспитавший целую плеяду знаменитых художников (В. И. Сурикова, В. М. Васнецова, М.А.Врубеля, В.А.Серова). Многочисленные этюды, привезенные из

путешествия, он использовал для картины «Бурлаки на Волге» (1872). Она произвела сильное впечатление на общественность. Автор сразу выдвинулся в ряды самых известных мастеров. Критикуя сторонников «чистого искусства», он писал: «Окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры,— предоставим это благовоспитанным барышням». Репин стал знаменем передвижников, их гордостью и славой.

Репин был очень разносторонним художником. И. Е. Репин был замечательным мастером во всех жанрах живописи и в каждом сказал свое новое слово. Центральная тема его творчества — жизнь народа во всех ее проявлениях. Он показал народ в труде, в борьбе, прославил борцов за свободу народа. Его кисти принадлежит ряд монументальных жанровых полотен. Лучшим произведением Репина в 70-е годы была картина «Бурлаки на Волге». Картина была воспринята как событие художественной жизни России, она стала символом нового направления в изобразительном искусстве. Репин писал, что «судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы». Пожалуй, не меньшее впечатление, чем «Бурлаки», производит «Крестный ход в Курской губернии». Яркое голубое небо, пронизанные солнцем облака дорожной пыли, золотое сияние крестов и облачений, полиция, простой народ и калеки — все уместилось на этом полотне: величие, сила, немощь и боль России.

Во многих картинах Репина затрагивалась революционная тематика («Отказ от исповеди», «Не ждали», «Арест пропагандиста»). Революционеры на его картинах держатся просто и естественно, чуждаясь театральных поз и жестов. На картине «Отказ от исповеди» приговоренный к смерти словно бы нарочно спрятал руки в рукава. Художник явно сочувствовал героям своих картин.

Ряд репинских полотен написан на исторические темы («Иван Грозный и его сын Иван», «Запорожцы, сочиняющие письмо турецкому султану» и др.). Репин создал целую галерею портретов ученых (Пирогова, Сеченова), писателей (Толстого, Тургенева, Гаршина), композиторов (Глинки, Мусоргского), художников (Крамского, Сурикова). В начале XX в. он получил заказ на картину «Торжественное заседание Государственного совета». Художнику удалось не только композиционно разместить на полотне такое большое число присутствующих, но и дать психологическую характеристику многим из них. Среди них были такие известные деятели, как С. Ю. Витте, К. П. Победоносцев, П. П. Семенов-Тянь-Шанский. Малозаметен на картине, но очень тонко выписан Николай II.

Василий Иванович Суриков (1848—1916) родился в Краснойярске, в казачьей семье. Расцвет его творчества приходится на 80-е гг., когда он создал три самые знаменитые свои исторические картины: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове» и «Боярыня Морозова». Его произведения «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем», «Степан Разин», «Переход Суворова через Альпы» — вершина русской и мировой исторической живописи. Величие русского народа, его красота, негибкая воля, его трудная и сложная судьба — вот то, что вдохновляло художника.

Суриков хорошо знал быт и нравы прошлых эпох, умел давать яркие психологические характеристики. Кроме того, он был прекрасным колористом (мастером цвета). Достаточно вспомнить ослепительно свежий, искрящийся снег в «Боярыне Морозовой». Если же подойти к полотну поближе, снег как бы «рассыпается» на синие, голубые, розовые мазки. Этот живописный прием, когда два-три разных мазка на расстоянии сливаются и дают нужный цвет, широко использовали французские импрессионисты.

Вывод

Русское изобразительное искусство, проникнутое передовыми идеями того времени, служило великой гуманной цели — борьбе за освобождение человека, за социальное переустройство всего общества.

В целом в первой половине XIX века Россия добилась впечатляющих успехов в области культуры. В мировой фонд навечно вошли произведения многих русских художников. Завершился процесс формирования национальной культуры.

На рубеже XIX-XX вв. модернистские поиски привели к складыванию группы художников, объединившихся вокруг журнала "Мир искусства" (А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Е.Е. Лансере, Л.С. Бакст, Н.К. Рерих, И.Э. Грабарь и др.). "Мир искусства" провозгласили новые художественно-эстетические принципы, противостоявшие реалистическим воззрениям передвижников, и склонность академизма. Они пропагандировали индивидуализм, свободу искусства от социальных и политических проблем. Главное для них — красота и традиции русской национальной культуры. Особое внимание они уделяли возрождению и новой оценке наследия прошлых эпох (XVIII — начала XIX в.), а также популяризации западноевропейского искусства.

В начале XX в. возник "русский авангард". Его представители К.С. Малевич, Р.Р. Фальк, М.З. Шагал и другие проповедовали искусство "чистых" форм и внешней беспредметности. Они были предшественниками абстракционизма и оказали огромное влияние на развитие мирового искусства.

Лекция № 18 Русская живопись рубежа XIX – XX веков

План

- 1. Рубеж XIX – XX веков как переломный период для России. Новые стили в русском искусстве**
- 2. Творчество В. А. Серова (1865-1911)**
- 3. Творчество Михаила Александровича Врубеля (1856-1910)**
- 4. Символизм в русском искусстве рубежа XIX – XX вв.**

1. Рубеж XIX – XX веков как переломный период для России. Новые стили в русском искусстве

Рубеж 19-20 вв. — особый, переломный период для России. Экономические подъемы и кризисы, проигранная мировая война 1904-05гг. и революции 1905-07гг., первая мировая война 1914-18гг. и, как следствие, революции в феврале и октябре 1917 года. В обществе все более нарастало ощущение неизбежности социального кризиса, необходимости смены ценностей. Народническая идеология потерпела крушение. Начался поиск новых идеологических концепций общественного развития.

Для живописцев рубежа веков свойственны иные способы выражения, чем у передвижников, иные формы художественного творчества в образах противоречивых, усложненных и лишь косвенно 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 ожидания перемен в общественной жизни породило множество течений, объединений, группировок, столкновение разных мировоззрений и вкусов. Художник перестал восприниматься ремесленником, он становился властителем дум. Это был человек блестяще образованный. Отличительной чертой художника Серебряного века стал *творческий универсализм*.

В конце 19 начале 20 века получает распространение *символизм* (Выдающимися символистами России того времени были М. Врубель, К. С. Петров-Водкин, "мир искусства", "голубая роза" (Борисов-Мусатов, Кузнецов, Сарьян, Судейкин, Цыпунов - эстеты символизма).

С кризисом народнического движения в 90-е гг. многие из художников-передвижников испытывали творческий упадок. 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, получивший название стиля *модерн*. Явление это неоднозначное, в модерне есть и декадентская вычурность, претенциозность, рассчитанные главным образом на буржуазные вкусы, но есть и знаменитое само по себе стремление к единству стиля. В живописи модерн проявил себя символикой образов, пристрастием к иносказаниям.

В 90-х гг. развивается жанровая живопись, бытовой жанр. По-новому раскрывается крестьянская тема. Н.А. Касаткина «Шахтерка», «Углекопы. Смена». Рябушкин «Русские женщины 17 столетия в церкви». «Свадебный поезд в Москве. 17 столетие».

Пейзажный жанр развивается в конце 19 столетия по-новому. Коровин «В лодке», «Зима в Лапландии». «Париж ночью. Итальянский бульвар».

Одними из самых крупных художников, новаторами русской живописи на рубеже веков явились: Серов. Его «Девочка с персиками» (1887) и «Девушка, освещенная солнцем» (1888) – целый этап в русской живописи. Врубель. Прямой выразитель живописного символизма Борисов-Мусатов. Сомов.

Искусство предреволюционных лет в России отмечено необыкновенной сложностью и противоречивостью художественных исканий, отсюда сменяющие друг друга группировки со своими программными установками и стилистическими симпатиями («Мир искусства» (1898-1910), «Союз русских художников» (1903-1910), «Голубая роза» (1907), «Бубновый валет» (1910-1916)).

2. Творчество В. А. Серова.

Валентин Серов - русский художник 19 века, родившийся в Петербурге. После смерти отца мать Серова поехала в Мюнхен. Там он получил первые уроки живописи под руководством немецкого художника Кеппинга. После они возвращаются в Москву. Репин дает уроки Серову. Валентин копировал карандашом портреты Репина, выполненные масляными красками, чтобы научиться передавать светотеневые эффекты, писал натюрморты. Когда Серов сопровождал своего учителя в поездках для сбора материала для картин, он часто писал ту же натуру, что и Репин.

Серов поступает в Петербургскую Академию художеств в класс П.П. Чистякова. В Академии юный художник сближается с М.А. Врубелем. В 1885 году Валентин бросает Академию: настолько велико было его стремление работать самостоятельно. Летом 1885 года Валентин Александрович совершает поездку в Германию и Голландию, где изучает европейскую живопись. Из ранних произведений художника можно отметить картины «Волы» (1885), «Осенний вечер. Домотканово» (1886), «Заросший пруд. Домотканово» (1888). Эти работы можно отнести к раннему русскому импрессионизму.

Первым произведением Серова, которое поставило его в ряд крупнейших мастеров русской живописи, стала картина «Девочка с персиками». В этих картинах произошло смешение жанров: портрет соединился с пейзажем, с интерьером. Особенно высоко эти произведения оценили импрессионисты. Художник написал несколько портретов деятелей искусства: портрет итальянских певцов Анджело Мазини (1890), Франческо Таманьо (1893), художников К.А. Коровина (1891), И.Е. Репина (1892), И.И. Левитана (1893), писателя Н.С. Лескова (1894), композитора Н.А. Римского-Корсакова (1898).

Первым официально-парадным произведением Валентина Александровича, написанным с натуры, был портрет великого князя Павла Александровича. В это же время он создал ряд портретов, наполненных глубоким психологическим содержанием: А.Н. Турчанинова (1907), М.Н. Акимовой (1908). Эти произведения принадлежат к лучшему, что было создано крупнейшими портретистами русской школы.

Художник вместе с Архиповым, А. Васнецовым, Досекин, Светославским, Первухиным и Левитаном в 1899 году выходит из его состава. В 1898 году создается новое художественное объединение — «Мир искусства».

За время своей творческой деятельности Серов написал немало детских портретов. Наиболее известные из них это картина «Дети» (1899), на которой изображены сыновья художника, портрет дочерей С. Боткина (1900), портрет Мики Морозова (1901). Импрессионистическая манера, в которой выполнен портрет Мики Морозова, позволила Валентину Александровичу Серову мастерски запечатлеть на полотне мгновения счастливого, безоблачного детства. Важное место в творчестве Серова тема природы и простой деревенской жизни. Художник изображал крестьян занятыми своими повседневными делами.

3. Творчество Михаила Александровича Врубеля

Творчество Михаила Александровича Врубеля - одно из самых значительных и загадочных явлений русского искусства конца XIX века. Великое мастерство, трагизм, героический дух и неповторимый декоративный дар делают Врубеля художником на все времена. Вечно живущий в своем собственном мире, недоступном пониманию других, Врубель смог воссоздать свой сложный мир в образах своего необычного искусства, и эти образы стали одними из важнейших вех русской культуры рубежа столетий.

Когда Врубель был еще ребенком, когда он увидел копию фрески "Страшный суд" и воспроизвел её по памяти. С осени 1880 года Врубель стал вольнослушателем Академии и, по-видимому, сразу стал частным образом заниматься в мастерской П. П. Чистякова, регулярные занятия с ним, однако, документируются с 1882 года. Рисунок, по Чистякову, надлежало строить разбивкой на мелкие планы, передаваемые плоскостями; стыки плоскостей образуют грани объема с его впадинами и выпуклостями. Обрисованность, «кристаллообразная» техника Врубеля, таким образом, были полностью усвоены им у учителя. Здесь проявилось увлечение Врубелем в гимназические годы античностью и библейскими темами: Михаил пишет акварели «Введение во храм», «Пирующие римляне», «Обручение Марии с Иосифом».

В 1884 году Врубель бросает обучение в Академии, и, по приглашению А.В. Прахова, едет в Киев для проведения работ по реставрации живописи в Кирилловской церкви. В этот период его материальное положение оставалось довольно тяжелым: После возвращения в Киев художник пишет картину «Девочка на фоне персидского ковра» и акварель «Восточная сказка». В этот период его материальное положение оставалось довольно тяжелым: Врубель твердо верил в то, что его художественный талант найдет общественное признание, и мало заботился о средствах для «прокормления». Он писал: «Мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня». Художник переезжает в Москву, где знакомится с известным промышленником и меценатом С. И. Мамонтовым. Там он работает над иллюстрациями к произведениям М.Ю. Лермонтова. В 1891 году Михаил Александрович Врубель возглавляет художественную гончарную мастерскую в имении С.И. Мамонтова в Абрамцево. В мастерской художник пишет картины (одно из лучших произведений - картина «Испания»).

Тема Демона у М. А. Врубеля совпало с проектом, предпринятым издателями — издать юбилейный двухтомник сочинений М. Ю. Лермонтова с иллюстрациями. «Тамара и демон». в прессе иллюстрации Врубеля подверглись ожесточённым нападкам, в первую очередь — за «грубость, уродливость, карикатурность и нелепость». Все иллюстрации к поэме были

выполнены Врубелем чёрной акварелью; монохромность позволяла подчеркнуть драматичность сюжета. Одновременно с иллюстрациями, Врубель написал первое своё большое полотно на ту же тему — «Демон сидящий» (полуобнажённая, крылатая, молодая уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами).

Последние годы XIX века ознаменовались для Врубеля обращением к сказочно-мифологическим сюжетам, среди которых выделялись «Богатырь», «Пан» и «Царевна-Лебедь».

Тема Демона после десятилетнего почти перерыва, вновь появляется. Художник колебался между сюжетами «Демон летящий» и «Демон поверженный» и на первых порах выбрал первый, но картина так и осталась недописанной. «Демон поверженный» Картина написана в индивидуальном стиле Врубеля с эффектом кристаллических граней, что делает его картины более похожими на витражи или панно. Такого эффекта художник добился с помощью плоских мазков, выполненных мастихином.

В конце жизни Врубель был душевно болен.

4. Символизм в русском искусстве рубежа XIX - XX вв.

Основу символизма составляет представление о том, что кроме мира вещей видимых существует еще мир совершенно другой, но именно он и есть мир настоящей реальности, которую наш мир лишь весьма смутно отражает. Лишь миг прозрения, наступающий во время творческого процесса, признавался символистами способным приоткрыть завесу тайны над миром иллюзий. Поэтому особая роль отводилась символистами творческой личности. Основными особенностями этого направления живописи стали гротеск, вполне сознательное гипертрофирование формы и цвета. Тем самым символизм в живописи стал предтечей авангардистского искусства XX-го столетия. Самыми популярными темами символического искусства стали смерть, страдание, любовь, ожидание или предчувствие каких-то событий и т.п. Сюжеты символисты черпали из библейских историй, исторических и мифологических событий, античной мифологии.

Выдающимися символистами России того времени были М.Врубель, Петров-Водкин, "мир искусства", "голубая роза"(Борисов-Мусатов, Кузнецов, Сарьян, Судейкин, Цыпунов - эстеты символизма).

Символизм в России зарождался в течении трех временных отрезков:

- Первый охватывает середину 1880-1900-х гг. - время зарождения и развития символистских тенденций в творчестве участников Абрамцевского кружка и художников Москвы, объединения «Мир искусства»;

- Второй период ограничен 1900-14гг. – временем расцвета символистского движения в литературе, театре и пластических искусствах, когда творят Врубель, Борисов-Мусатов, мастера «Мира искусства» и молодежь «Голубой розы», и когда принципы символизма своеобразно претворяются в произведениях раннего русского авангарда;

- Третий связан с эпохой Первой мировой войны и начавшейся в России революцией (1914-1920гг.) – цельный по своей проблематике и достижениям.

Годы между двумя революциями характеризуются напряженностью творческих исканий. Ближе всего «голуборозовцы» к символизму, что выразилось прежде всего в их «языке»: зыбкости настроения, смутной, непередаваемой музыкальности ассоциаций, утонченности цветовых соотношений. В русском искусстве символизм скорее всего сформировался в литературе, в самые первые годы нового века уже звучали такие имена, как А. Блок, А. Белый, В. Иванов, С. Соловьев. Отдельные элементы «живописного символизма» проявились и в творчестве Врубеля, Борисова-Мусатова, Рериха. На всей деятельности «Голубой розы» лежит также сильнейший отпечаток воздействия стилистики модерна

(плоскостно-декоративная стилизация форм, прихотливость линейных ритмов). У Кузнецова Фигура – только знак, выражающий понятие; цвет служит для передачи чувства; ритм – для того, чтобы ввести в определенный мир ощущений (как в иконописи – символ любви, нежности, скорби и пр.). Кузнецов изучал приемы древнерусской иконописи, раннего итальянского Возрождения.

Экзотика Востока – Ирана, Египта, Турции – претворена в пейзажах Мартироса Сергеевича Сарьяна (1880–1972). Восток был естественной темой для художника-армянина. Сарьян создает в своей живописи мир, полный яркой декоративности, более страстный, более земной, чем у Кузнецова, причем живописное решение всегда построено на контрастных соотношениях цвета, без нюансов, в резком теневом сопоставлении («Финиковая пальма, Египет»)

Мир искусства — ежемесячный иллюстрированный художественный журнал, выходил в Петербурге с 1898 по 1904 гг., целиком посвященный пропаганде творчества русских символистов и являвшийся органом одноименного объединения - «Мир искусства» и писателей-символистов.

Михаил Врубель (1856-1910) вошел в историю мировой живописи как один из самых выдающихся представителей русского символизма. Его одинокий Демон, который замер в задумчивости на вершине скалистой горы, воспринимался современниками как символ европейской цивилизации, которая вступала в неизведанный XX век. А «Демон поверженный» (1912) стал настоящим символом нового века, символом пророческим и пессимистическим, преисполненным глубоких разочарований, которые должно было испытать его поколение. Символистскими картинами считаются Пророк, Царевна-лебедь, Господин (Месяц - юнец символизирует молодость человечества. Господин - гармоничные отношения человека с природой. Спасение человечества в единении с природой. Так было на рассвете человечества, так должен быть и теперь, и всегда.)

Камень, дерево, человек. Вот символы Рериха. В картинах русского художника прослеживается увлечение вечным, тем, которое доносится из глубин тысячелетий и отголоскам тревожит наши сердца. Одним из символов вечности, бессмертия есть камень. «Каменный возраст».

Русский символизм, в отличие от западноевропейского символизма, преимущественно развивавшегося как литературно-художественная школа, с самого момента своего возникновения стремился выйти за пределы собственно искусства и стать широким культурным течением, определенным мировоззрением, имеющим своей целью спасение и преображение человечества.

Именно русский символизм подарил Миру бесценные работы художников символистов Михаила Врубеля, Николая Рериха, Константина Сомова и др. известных русских живописцев.

4. Творческие объединения в живописи XIX – XX в.

В 1900-е гг. XIX века в России можно наблюдать калейдоскоп художественных группировок. Наиболее крупными из них были: «Мир искусства» (1898-1910), «Союз русских художников» (1903-1910), «Голубая роза» (1907), «Бубновый валет» (1910-1916) и др.

Русский авангард оставил яркий след не только в русской, но и в западноевропейской живописи.

«Мир искусства» - объединение художников, созданное в Петербурге в конце XIX в., заявившее о себе журналом и выставками. Главную роль в объединении играли А. Бенуа - художник, историк искусства, критик, идеолог и теоретик "Мира искусства" и С. Дягилев - одаренный музыкант, крупнейший художественный деятель и талантливейший организатор.

В объединение входили: Л. Бакст, А. Бенуа, М. Врубель, А. Головин, М. Добужинский, К. Коровин, Е. Лансере, Н. Рерих, М. Нестеров, В. Серов, К. Сомов и др.

Лозунгом "миriskусников" было "искусство для искусства", в том смысле, что художественное творчество само в себе несет высшую ценность и не нуждается в идейных обоснованиях. Рисунок, живопись, подчинялись декоративно-графическому началу. Это объясняет и тяготение к синтезу различных видов и жанров искусства: соединению в одной композиции пейзажа, натюрморта, портрета или исторического этюда"; включение живописи, скульптуры, рельефа в архитектуру, стремление использовать новые материалы, "выход" в книжную графику и музыкальный театр.

«Союз русских художников»

Крупным выставочным объединением начала XX в. после "Мира искусства" стал "Союз русских художников". Участниками первых выставок были: М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов, В. А. Серов.

Лицо "Союза" определяли главным образом московские живописцы, противопоставлявшие себя графическому стилизму петербуржцев. Именно в недрах "Союза" сформировался русский вариант живописного импрессионизма, сочетающий непосредственность и свежесть восприятия природы с любовной поэтизацией образов избуной крестьянской России (И. Грабарь "Мартовский снег", 1904). тема народного праздничного веселья (Ф. Малявин "Вихрь", 1906), сплав бытового жанра и архитектурного пейзажа (К. Юон "К троице", 1903), продолжение саврасово-левитановской линии русского пейзажа. Неоднородность состава "Союза", разнонаправленность творческих устремлений московских и петербургских групп привели в 1910 г. к расколу объединения.

"Голубая роза"

Борисов-мусатов, кузнецов, сарьян, судейкин, цыпунов - эстетика символизма.

Для работ членов "Голубой розы" характерны плоскостность и декоративность стилизации форм, лиризм образов, настроения грусти и меланхолии, иногда мистико-символические искания. "Голубая роза" была наиболее близка поэтике символизма. Театр явился той почвой, где живопись "Голубой розы" и поэтический символизм встретились непосредственно. Н.С.Сапунов, С.Судейкин - первые оформители символических драм М.Метерлинка, Ибсена, Блока. Название выставки и объединения, а также стилистика работ участников тесно связаны с эстетикой символизма. Голубой цвет – цвет неба, воды, бесконечного пространства – как бы олицетворял поэтическую мечту и реальность, тоску и надежду. Исключительность «Голубой розы» состояла в том, что её художники смогли пластически выразить нематериальные категории – эмоции, настроения, душевные переживания. «Голубая роза» явилась предтечей русского авангарда.

"Бубновый валет"

Был объединением московских художников. В него входили: Канчаловский, Машков, Осьмеркин, Куприн, Ларионов, Гончарова, Рождественский. Эстетика этого объединения - противоположность эстетике искусства.

Представители группировки опирались на особенности лубка, народного примитива, на живопись Сезанна, Гогена. Грубая манера, пастозно наложенные краски, нарушение пропорций и перспективы, ассиметричные композиции, грубые формы, локальные краски, только масляные краски.

Ларионов изображал фигуры солдат. "Солдат на отдыхе" - все тело, поза, ритм скрещенных ног - конструкция примитивная, убогое существование примитивного человека.

Бубнововалетовцы искали вдохновения в фольклоре, в народной игрушке, в детском рисунке, в лубке, в ремесленном примитиве.

РАЗДЕЛ 4. ГРАФИКА

Лекция № 19 Графика как вид искусства

План

1. История и специфические особенности графического искусства
2. Виды графики и разновидности гравюры
3. Графические средства выразительности и техники рисунка
4. Основные отличия графики от живописи

1. История и специфические особенности графического искусства

Графика (греч. graphike, от grapho — пишу), вид изобразительного искусства, включающий рисунок и различные виды печатной графики изображения, основанные на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями.

Графика — древний вид изобразительного искусства. Рисунки древнейших художников на стенах пещер; орнаменты и рисунки на старинных греческих вазах; гравюры и рисунки выдающихся мастеров Возрождения — все это прекрасная графика. На Руси графика в виде орнаментов и иллюстраций украшала рукописные и старопечатные книги, а в виде занимательных и веселых гравюр — народных лубков, раскрашенных акварельными красками, украшала жилища крестьян и ремесленников.

Первые графические изображения возникли на самых ранних стадиях развития человеческого общества - в эпоху неолита и бронзовом веке. Еще до того, как древний человек обратился к опытам в скульптуре и живописи, он создал первые рисунки, положившие начало искусству графики. Эти дошедшие до нас изображения обычно выцарапаны на скалах, на стенах пещер, на костяных пластинках. Такие изображения сохранились на орудиях быта, на оружии. Рисунки эти не только фиксировали какие-либо события, окружающий мир, но долгое время служили средством общения между людьми, заменяя собой письменность. Так, с помощью различных изображений первобытный человек излагал свою мысль. В такого рода рисунках (криптограммах) содержались определенные понятия и повествования. Постепенно, с развитием речи, такие рисунки стали обозначать не только фразы, но отдельные слоги, звуки. Начертание их менялось, пока не приняло облик знакомых нам букв.

Длительное время графические изображения почти не имели самостоятельного значения и являлись украшением тех или иных предметов. С появлением письменности графика стала все шире применяться в рукописных книгах, пергаментях, грамотах для украшения и разъяснения текста. Да и само создание шрифтов - большое искусство. Достаточно посмотреть, например, на древнеславянские рукописи, чтобы понять, что над ними трудились настоящие художники. Искусство рукописи, или каллиграфии, получило необычайно широкое развитие в Китае. Способов размножения графических изображений человек долгое время не знал, и все произведения создавались в единственном экземпляре.

Китай, к примеру, не разграничивал рисование и каллиграфию, они считались равноправными и взаимодополняющими. А в 868 году н.э. там же был изобретен способ увеличения количества экземпляров рисунка с помощью вырезанного из дерева клише. Это стало началом ксилографии — гравюры на дереве, которая появилась в Европе только в первой половине XV столетия. И до сего дня в Азии можно увидеть мастеров, вырезающих иероглифы или именные печати на деревянном бруске.

Изначально графикой называли лишь письмо, искусство шрифтов. Лишь на стыке XIX-XX веков она оформилась в самостоятельный вид изобразительного искусства. Интересно отметить, что современная музейная классификация относит к графике также все техники с

использованием бумаги и водорастворимых красок (в основном акварели, пастели и гуаши). Но тут все зависит от того, к чему склоняется художник – к цвету или линиям.

Считается, что графика привлекает своим лаконизмом, строгостью и емкостью образов, объединенных с некоторой неопределенностью и недосказанностью, условностью, что заставляет воображение зрителя работать более активно. Именно поэтому художественную ценность как произведения искусства имеют и зарисовки, эскизы, наброски – вроде бы незаконченная живопись, но и самостоятельные картины.

Великолепные образчики графики можно увидеть у Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Альбрехта Дюрера, Рембрандта ванн Рейна, Ивана Шишкина, Тараса Шевченко и многих, многих других художников, также известных своей живописью.

По своему содержанию и форме, задачам и методам графика имеет много общего с искусством живописи. И живопись и графика в отличие от других видов изобразительного искусства (например скульптуры, произведения которой создаются реальными объемами) имеют в своем распоряжении плоскость (холст, бумагу, стену). Многие поколения художников вырабатывали способы, приемы, позволяющие живописцу и графику на этой плоскости создать изображение, кажущееся реальным. Так, на двухмерной плоскости создается иллюзия трехмерности, и это одна из присущих живописному и графическому искусству условностей.

Прежде всего графика - искусство, основу которого составляет рисунок. Цвет в искусстве графики применяется более ограниченно, нежели в живописи. Основными изобразительными средствами графики являются линия, пятно, светотень. К этим средствам относится и фон, то есть тон и цвет бумаги.

Графика ограничена в своих цветовых решениях и никогда не может (и не должна) соперничать в этом отношении с живописью, имитировать ее и гнаться за цветовым богатством, доступным только одной живописи.

Признавая рисунок определяющим, ведущим началом графики, нельзя думать, что этому виду искусства не свойственны живописные, цветовые задачи. Возможности эмоционального воздействия цвета, его свойства использует и графика. Но в силу особых задач графического искусства, своеобразия графических материалов, цветовые решения в графике существенно отличаются от цветовых решений в живописи. Работая черным материалом на белой бумаге, график различает массу оттенков черного - от самых теплых до самых холодных. Бумага также почти никогда не бывает абсолютно белой, а всегда имеет легкий цветной оттенок. Графику вовсе не безразлично, какой цвет избрать и на какой бумаге работать в каждом отдельном случае. Очень часто художник к черно-белому изображению привлекает всего один цвет, который становится особо значительным, впечатляющим. Привлекая два-три цвета, редко больше, график бывает занят поисками силы каждого цвета, наиболее выразительного его расположения, учитывает взаимодействие соседних цветов, возможные наложения их друг на друга.

Существенным и характерным признаком искусства графики следует считать лаконизм, простоту и ясность изобразительного языка. Это обусловлено своеобразными задачами графики, характером и свойствами материалов, имеющихся в ее распоряжении.

Следующим признаком графического искусства является то, что основным материалом для создания и размножения графических произведений является бумага.

Традиционной основой для *графических рисунков* была и остается бумага – чаще всего белая, но, в зависимости от задумки художника, и цветная, иногда – черная или фактурная. Такой фон будто создает собственное пространство, в котором «живет» изображаемое, – двухмерное или трехмерное лишь благодаря фантазии и умению автора. Но вот, к примеру, портрет Шаляпина руки Серова создан углем на холсте, а первобытная графика дошла до нас на камне, так что особых ограничений нет. Можно добавить, впрочем, полимерные пленки и фольгу как основу для рисующих материалов.

Инструменты для графических работ

Из традиционного инструментария творца графических работ можно назвать графитный карандаш, шариковую ручку, уголь и иже с ними. Но для некоторых видов графики нужны печатные станки, резцы для дерева/линолеума, литографические камни – то, что не везде встречается.

В целом используются различные карандаши, кисти, стальные, гусиные и камышовые перья, деревянные, стеклянные и камышовые палочки, авторучки и фломастеры, трубочки разных форм (стеклянные либо металлические), пульверизаторы, аэрографы, а также все многообразие растушевок, тампонов и валиков. Что же наносят эти инструменты? Акварель, тушь, чернила, гуашь, темпера, типографские, масляные и синтетические краски, разнообразные лаки, красители для текстиля. Кроме этих материалов используются также уголь, карандаши в стиках и порошке и пастель.

Разновидности графики

Виды графики разнообразны. Ее традиционно делят на станковую (как и живопись), книжную (иллюстрации и другое оформление издания) и газетно-журнальную (рисунки, карикатуры) и прикладную графику (марки, этикетки, оформление конвертов, плакат, афишу и многое другое). Самый юный вид – компьютерная графика, но он не связан напрямую с теми материалами, которыми пользуются остальные виды, а потому стоит в стороне.

В графике используются все жанры – ведь она позволяет и детализировать, и размывать, и намекать на объект, и в полной мере передавать мир (особенно в популярном сегодня жанре гиперреализма). Кроме того, присутствуют и разные техники. В первую очередь нужно назвать рисунок (неважно, чем и на чем, пусть даже напечатанный). Другим вариантом является эстамп – авторский рисунок, предназначенный для тиражирования, то есть – печати. К нему относят гравюры на дереве (ксилографию), металле, линолеуме, картоне, стекле и камне (литографию).

Как уже упоминалось, определенное время термин «*графика*» обозначал лишь письмо и каллиграфию, однако после появления рисунков в книгах, а за ними и выхода рисунка за пределы книг расширилась и область, охватываемая термином. С развитием промышленности, увеличением образованности и количества печатных изданий (как книг, так и периодики) развивалась и промышленная полиграфия, распространившая графический рисунок и помогавшая в становлении графики как искусства.

Сначала графику понимали как искусство линии на основе контраста между черным и белым, но со временем такое понимание расширилось, добавив в определение такие понятия, как штрих, пятно, точка, тон. На сегодняшний день развитие графики не останавливается, как и развитие живописи в целом. Появляются новые жанры, техники и, конечно же, новые работы в этих стилях.

Следующим характерным свойством графического искусства является его теснейшая связь с процессами печати или полиграфическим воспроизведением. Так называемая печатная форма, с которой производится печатание, может создаваться самим автором (эстамп) или фотомеханическим, машинным путем (плакат, книжная и прикладная графика). Следовательно, графика располагает счастливой возможностью множественного повторения (тиража) своих произведений.

Важнейшими качествами искусства графики являются массовость, быстрота реакции на требования, выдвигаемые жизнью. Ясность, лаконизм и выразительность художественного языка, доступность, простота материалов, небольшие размеры работ требуют относительно меньшего времени и сил на создание графического художественного произведения по сравнению с другими видами изобразительного искусства. Нетрудно убедиться в этом хотя бы на следующих примерах. Во все периоды жизни современного общества первой на требования времени откликалась графика. В суровые годы Великой Отечественной войны первой "отмобилизовалась" из всех изобразительных искусств

графика. Буквально на второй день войны появились плакаты, острые политические карикатуры, рисунки в газетах. Другой пример: написанная живописцем картина или изваянная скульптором статуя, на создание которых было затрачено много времени и сил, могут появиться перед зрителем в подлиннике только в одном месте, а вот графика может быть представлена в оригинале одновременно в десятках, а если понадобится, в сотнях мест. Перемещение произведений живописи и особенно скульптуры сложно, громоздко, а распространение графических листов - дело очень легкое. Из всех изобразительных искусств графика меньше всего теряет свои художественные достоинства в репродукции, при фотографировании, а значительная часть графики прямо рассчитана на полиграфическое воспроизведение.

Оперативность и множественность, ясность и выразительность языка делают графику боевым, широко демократическим и самым массовым видом изобразительного искусства. Недаром графика была и остается сильным оружием идеологической борьбы. Гневные, разоблачающие офорты Гойи или литографии Домье - это политическое выступление смелых и мужественных людей против реакции.

2. Виды графики и разновидности гравюры

По назначению различаются станковая, книжная, газетно-журнальная, прикладная графика и плакат.

Станковая графика

Станковое искусство - род изобразительных искусств, произведения которых носят самостоятельный характер и не имеют прямого декоративного или утилитарного назначения (в живописи — картины; в графике — эстампы, станковые рисунки и лубок). Название происходит от станка (мольберт, скульптурный станок), на котором создаются многие произведения.

Станковая графика в зависимости от характера техники подразделяется на два типа: эстамп и рисунок. Эстамп - оттиск на бумаге. Основными формы бытования станковой графики являются музейные и выставочные коллекции и экспозиции.

Книжная графика включает иллюстрации (выполняющие задачи истолкования литературных произведений), создание рисунка шрифта, общее конструирование и оформление книги.

В зависимости от размера и расположения в книге иллюстрации подразделяются: - фронтиспис, заставку и концовку; - полуполосные, полосные и разворотные иллюстрации, которые соответственно располагаются на половине страницы, на всей странице и на двух страницах; - оборонные иллюстрации; - рисунки на полях.

Газетно-журнальная графика - иллюстрации, оформление и конструирование печатных изданий, специфический массовый вид - карикатура.

Прикладная графика - промышленная графика (товарные ярлыки, фирменные знаки, издательские марки, упаковка, различные рекламные издания), почтовые марки, экслибрисы, денежные знаки, информационные материалы (буклеты, программы, проспекты). Прикладная графика вносит художественное начало в оформление предметов утилитарного характера.

Плакат - вид торговой и театральной рекламы и политической агитации.

Наряду с традиционной, рисованной или печатной, но так или иначе возникающей под рукой художника, появилась компьютерная графика. *Компьютерная графика* - технология создания и обработки графических изображений средствами вычислительной техники.

Особую, самостоятельную область образует *Графика письма* (эпиграфика, искусство шрифта, каллиграфия).

По способу исполнения и возможностям воспроизведения (тиражирования) графического произведения различаются уникальная и печатная Графика.

Уникальная Графика - рисунок акварель, гуашь, монотипия, коллаж и другие способы создания композиции с помощью различных материалов, дающие в итоге графическое произведение как единственный, неповторимый образец.

Печатная Графика дает возможность получить определенный тираж относительно равноценных, идентичных художественных произведений - оттисков с доски, с металлической пластины, с камня, листа линолеума или другой основы, на которую нанесен соответствующий рисунок (зеркальный по отношению к оттиску).

В зависимости от материала, от технического способа его обработки (гравирования), различаются такие разновидности ("техники") печатной Графики: ксилография, линогравюра, цинкография, литография, гравюра на картоне, гравюра резцом на меди, офорт, меццо-тинто, акватинта, сухая игла и другие, выступающие иногда в чистом виде, иногда как смешанная техника, как в черно-белом, так и в цветных вариантах.

В прикладной графике, в плакате, книжной иллюстрации используется печатание. Печатная форма изготавливается с оригинала, выполненного художником, фотомеханическим, машинным путем. В станковой графике для эстампа печатная форма создается самим художником, поэтому получается ряд экземпляров подлинных произведений искусства одинаковой художественной ценности, полностью сохраняющих живой и непосредственный отпечаток творческой работы автора. Сам процесс создания печатной формы из какого-либо твердого материала - дерева, металла, линолеума - называется гравированием (от французского слова *graver* - вырезать). Рисунок создается с помощью вырезания, процарапывания каким-либо острым инструментом - иглой, резцом. Произведения графики, отпечатанные с гравировальной печатной формы, называют гравюрой.

Виды гравюры:

- плоская гравюра - рисунок и фон находятся на одном уровне;
- выпуклая гравюра - краска покрывает поверхность рисунка - рисунок выше уровня фона;
- углубленная гравюра - краска заполняет углубления, рисунок ниже уровня фона.

В зависимости от материала, из которого создается печатная форма, различают разные *виды гравюры*:

- Литография - печатной формой является поверхность камня (известняка). Камень очень гладко полируется и обезжиривается. Изображение на литографический камень наносится специальной жирной литографической тушью или карандашом. Камень смачивается водой, далее накатывается краска, пристающая только к ранее нанесенному рисунку. Литография изобретена в 1798 году.

- Альграфия - плоская печать, техника исполнения аналогична литографии, но вместо камня используется алюминиевая пластина.

- Ксилография - гравюра на дереве, вырезается специальным резцом. Краска накатывается на плоскость исходной доски. При печати на бумаге белыми остаются участки, вырезанные резцом. Оттиски представляют собой контурный рисунок толстыми черными линиями.

- Линогравюра - гравюра на линолеуме. По технике очень близка к ксилографии. Линолеум - недорогой, доступный материал. Линогравюры более просты в исполнении по сравнению с ксилографией из-за синтетического происхождения используемого материала (однородность, отсутствие мешающих резцу искусственных волокон).

- Гравюра по металлу выполняется на цинке, меди, железе, стали. Гравюра по металлу делится на печать с травлением и без травления. Существует большое количество техник

этого вида гравюры - техника сухой иглы (наиболее близка к авторской графике, так как не имеет большого тиража), меццо-тинто ("черная печать"), офорт, акватинта, мягкий лак (или срывной лак).

- Офорт - от французского eau-forte - азотная кислота. Рисунок процарапывается гравировальной иглой в слое кислотного лака, покрывающего металлическую пластину. Процарапанные места протравливаются кислотой, а полученное углубленное изображение заполняется краской и оттискивается на бумагу.

- Сухая игла - рисунок наносится непосредственно на металл, путем процарапывания острием твердой иглы штрихов на поверхности металлической доски.

- Меццо-тинто - вид углубленной гравюры, в которой поверхности металлической доски гранильником придается шероховатость, дающая при печати сплошной черный фон. Участки доски, соответствующие светлым местам рисунка выскабливаются, выглаживаются, полируются.

- Акватинта - метод гравирования, основанный на протравливании кислотой поверхности металлической пластины с наплавленной асфальтовой или канифольной пылью и с изображением нанесенным с помощью кисти кислото-отталкивающим лаком. Имеет огромное количество оттенков от черного до белого.

В зависимости своих замыслов, художник волен выбирать разные техники гравюры. Печатная форма изготавливается с оригинала, выполненного художником, фотомеханическим, машинным путем. В станковой графике для эстампа печатная форма создается самим художником, поэтому получается ряд экземпляров подлинных произведений искусства одинаковой художественной ценности, полностью сохраняющих живой и непосредственный отпечаток творческой работы автора.

Более доступный в исполнении - станковый рисунок (рисунок не как одно из художественных средств изобразительного искусства, а как вспомогательное произведение). Рисунок выполняется художником непосредственно на листе бумаги каким-либо графическим материалом - карандашом, углем, тушью, сангиной, акварелью, гуашью.

3. Графические средства выразительности и техники рисунка

Главное средство графики - рисунок (пластика - в скульптуре, цвет - в живописи). Рисунок - изображение, выполненное от руки. На глаз, с помощью графических средств: контурной линии, штриха и пятна. Рисунок (как художественно-выразительное средство) используется во всех видах изобразительного искусства, но в графике он применяется в более чистом виде. Рисунок демонстрирует характер, темперамент, настроение художника. Рисунок обычно черно-белый, в отдельных случаях цветной. Существуют многочисленные разновидности рисунка, различающиеся по методам рисования, темам и жанрам, технике и характеру исполнения.

Рисунок - изображение, выполненное от руки. На глаз, с помощью графических средств: контурной линии, штриха и пятна. Существуют многочисленные разновидности рисунка, различающиеся по методам рисования, темам и жанрам, технике и характеру исполнения.

Средства выразительности графики — контурная линия, штрих, контур, пятно (иногда цветное), фон листа (обычно белой бумаги), с которым изображение образует контрастное или нюансное соотношение. Цвет в графике в отличие от живописи чаще играет вспомогательную роль.

Графика тяготеет к монохромности, чаще всего извлекая художественную выразительность из сочетания двух цветов: белого (либо другого оттенка основы) и черного (или какого-либо другого цвета красящего пигмента).

Стилистические средства графики разнообразны: от беглых, непосредственных, быстро исполненных набросков, этюдов, эскизов до тщательно разработанных композиций – изобразительных, декоративных, шрифтовых.

Материалы графики разнообразны, но, как правило, основой является бумажный лист. Цвет и фактура бумаги играют большую роль. Бумага - предопределяет классическую роль белого фона, на котором значительную выразительность обретают линия и пятна; при этом монохромное изображение на контрастном белом фоне формирует особую эстетическую систему, что позволяет охарактеризовать графику как искусство «белого и черного». Но это вовсе не исключает богатой полихромии или подцветки плоскостей в зависимости от творческого замысла художника и выбора им материалов (цветная бумага, цветные карандаши, акварель, и т.п.).

Наиболее общий отличительный признак графики - особое отношение изображаемого предмета к пространству, роль которого во многом выполняет фон бумаги. Пространственное ощущение создают не только не занятые изображением участки листа, но часто (например, в рисунках акварелью) и проступающий под красочным слоем фон бумаги.

Техники рисунка:

- **Перо** - используется для рисунка жидкими красящими веществами (тушь, чернила, акварель). В зависимости от формы наконечника пера получают различные линии и штрихи, дающие возможность как передать большую форму, так и прорисовать мельчайшие детали. Рисунки, сделанные пером, трудно исправлять, так как раствор красителя глубоко проникает в структуру бумаги. Перовая техника требует от художника большой собранности, аккуратности, самодисциплины.

- **Уголь** - чрезвычайно мягкий, податливый материал, отличающийся красивой матовой фактурой. Изготавливается из равномерно обожженных тонких веток или обструганных палочек липы, ивы или других пород деревьев. Распространен твердый уголь из прессованного угольного порошка с добавлением шероховатой поверхностью палочкой рисовального угля, плохо соединяются с бумагой и осыпаются. Законченные рисунки, выполненные сыпучим углем, нуждаются в закреплении специальным раствором-фиксатором. В отличие от натурального рисовального угля палочки из спрессованного угольного порошка дают жирные вязкие линии, которые очень трудно удаляются. Техника рисунка углем разнообразна, так как углем можно проводить тонкие четкие линии, а боковой стороной закрывать целые поверхности.

- **Сангина** - палочки без оправы различных красно-коричневых тонов. В отличие от натуральной, искусственная сангина производится из каолина и окислов железа. Заточенные палочки сангины дают тонкие линии и штрихи. Как и углем, сангиной можно работать торцом палочки и плашмя. Она хорошо растирается различными растушевками, резинками и тонкими наждачными шкурками. При растирании сангина несколько меняет цвет и фактуру, но и эти качества могут быть использованы как новые выразительные средства в рисунке. Техника сангины дает возможность добиться тонких тональных переходов. Наиболее часто употребляется теплого красно-коричневого тона. Близкого к телесному. Во время работы палочку сангины можно смачивать, что позволит добиться большего разнообразия толщины и плотности штриха. К недостаткам сангины относятся сложность в передаче глубины теней.

- **Пастель** - сухие, мягкие, цветные мелки без оправы, изготовленные из спрессованных, стертых в порошок пигментов с добавлением клея, молока, мела и гипса. Пастели присуща матовая фактура, чистота, мягкость красок, как правило, долго сохраняющих первоначальную свежесть. Рисунок цветными мелками приближает графику к живописи. Пастельными карандашами (палочками) рисуют на шероховатой бумаге, картоне. Нежную, бархатистую поверхность пастели необходимо оберегать от малейших прикосновений и сотрясений. Чтобы сохранить рисунки, выполненные пастелью, их не закрепляют фиксативом (от этого пастель теряет бархатистость и чистоту цвета), а осторожно

окантовывают и застекляют в раму. "Чистая пастель" выполняется штрихами и пятнами в один красочный слой. Но цвета пастели можно смешивать, нанося один слой на другой и растирая их растушевкой или рукой.

- Соус - жирные черные палочки цилиндрической формы диаметром 8-10 мм, обернутые в станиолевую бумагу без оправы, изготовленные из спрессованного порошка, сажи или угля с добавлением клея. Можно работать линией, штрихами, пятнами с применением растирки (сухой соус) и растворенным в воде соусом кистью (мокрый соус). В рисунке соусом мокрым способом, как и в живописи, применяются остроконечные и плоские кисти из обезжиренного прокаленного волоса или шерсти различных животных - беличьи, барсучьи, колонковые и других. На грани живописи и графики находится не только пастельная техника, но и техника акварели и гуаши.

- Акварель - краски, обычно на растительном клее, разводимые водой. Ее основные качества - прозрачность красок, сквозь которые просвечивает тон и фактура основы (главным образом бумаги, реже - шелка, слоновой кости), чистота цвета. Акварель совмещает в себе особенности графики (активная роль бумаги в построении изображения и в передаче художественного образа) и живописи (богатый тон, построение формы и пространства цветом). Специфические приемы акварели - размывка и затеки, создающие эффект подвижности и трепетности изображения. В акварель, выполняемую кистью, часто вводится рисунок пером или карандашом. Акварель сочетают с белилами, гуашью, темперой, пастелью и другими материалами.

- Гуашь - краски, состоящие из тонко растертых пигментов с водно-клеевым связующим (гуммиарабик, пшеничный крахмал) и примесью белил. Гуашь обычно употребляется для работы по разнообразной основе - бумаге, картону, полотну, шелку. Гуашь возникла как разновидность акварели, когда для достижения плотности красочного слоя к водным краскам стали подмешивать белила. По технике гуашь ближе к акварели, а по художественному воздействию - к пастели. В настоящее время гуашь используют для выполнения оригиналов плакатов, книжной и прикладной графики, эскизов и декоративных работ. Красочные материалы и техники определяются видом графики.

4. Основные отличия графики от живописи:

- преобладание линии в графике (линия как таковая в природе вообще не существует, но в графике она либо проведена явно каким-либо инструментом - будь то резец, карандаш или кисть, либо создается соседствующими пятнами - ахроматическими или хроматическими, как в акварели и гуаши;

- графика более контрастна, в основном это контраст черного и белого, контраст фона и рисунка, особое взаимодействие фона и изображения;

- графика не загромождает пространство, а наоборот создает его, в чем-то она похожа на музыку - ей свойственны паузы, и паузы эти играют большую роль;

- графика (особенно рисунок, литография) дает художнику больше свободы, нежели живопись, благодаря простоте и доступности техники, возможности работать быстро, отражая мгновенные эмоциональные переживания;

- графика в основном имеет иллюстративный характер, она более декоративна (часто используется для создания иллюстраций к книгам, шаржей и т. д.).

Итак, отличительные признаки, основные особенности искусства графики сводятся к следующему:

- графика - такой вид изобразительного искусства, основу которого составляет рисунок;
- главными изобразительными средствами графики являются линия, пятно, светотень;
- цвет в графике применяется более ограниченно и условно, чем в живописи;

- изобразительный язык графики отличается скупостью, лаконичностью в применении художественных средств;
- основным материалом, на котором исполняются и размножаются произведения графики, является бумага;
- значительная часть графического искусства тесно связана с печатью, с размножением или тиражированием произведений;
- создание произведений в графике требует относительно меньшего времени, чем в других изобразительных искусствах;
- относительная простота техники, подвижность материалов, лаконизм и точность художественного языка делают графику искусством оперативным, а возможность широкого распространения - самым массовым видом изобразительного искусства.

ГЛОССАРИЙ

Раздел 1. Архитектура

1. **Апсида** — алтарный выступ в восточной части храма, чаще полукруглый в плане
2. **Антаблемент** — верхняя горизонтальная, поддерживаемая колоннами часть архитектурного ордера, состоящая обычно из архитрава, фриза и карниза
3. **Аркатура** — аркатурный пояс, аркатурный фриз — декоративное украшение стены в виде ряда глухих арок, иногда опирающихся на колонки, консоли
4. **Аттик** — стенка над карнизом кровли, иногда соответствует невысокому этажу
5. **Барабан** — венчающая часть здания обычно цилиндрической или многогранной формы, имеющая купольное перекрытие. Световой барабан — вмещающий оконные проемы
6. **Бочка** — крыша в форме полуцилиндра с повышенным и заостренным верхом, образующая на фасаде килевидный фронтон (17-18 вв.)
7. **Венец** — бревна, положенные горизонтально и связанные в углах врубками, составляющие один ряд деревянного сруба
8. **Глава** — наружная часть купольного перекрытия барабана в форме шлема, луковицы, конуса
9. **Горельеф** — один из видов скульптурного изображения на плоскости, выступающего над плоскостью на половину и более своей высоты
10. **Глазурь** — стекловидный покров керамических изделий различного цвета, применявшийся при изготовлении изразцов, керамических плиток
11. **Голосники** — небольшие камеры или глиняные кувшины, вделанные в верхние части стен храма и открытые внутрь помещения, служащие резонаторами
12. **Городня** — деревянный сруб, заполненный землей или камнями, применявшийся при устройстве крепостных оград валов
13. **Гульбище** — наружная терраса, обходящая здание с нескольких сторон. С алтарной стороны гульбище не делают
14. **Детинец** — древнейшее название укрепленного центра (например, кремля) древнерусского города
15. **Дынька** — декоративное украшение резных столбов, колонок, оконных наличников и дверных порталов, напоминающее по форме дыню
16. **Закомары** — полукруглые завершения верхней части стены церковного здания, обычно соответствующие форме внутреннего свода с кокошниками
17. **Замковый камень** (кирпич) — наивысший центральный камень или кирпич, которым замыкается свод или арочный проем
18. **Звонница** — сооружение при храме, поставленное либо отдельно в виде стены с проемами для подвешивания колоколов, либо над крыльцом или стеной здания
19. **Изразец** — плитка из обожженной глины с рисунком, покрытая с лицевой стороны глазурью, имеющая с обратной стороны полую коробку-рампу — для крепления в кладку. Красный изразец — без полива глазурью
20. **Карниз** — выступающая часть антаблемента в ордерах; защищает стену от стекающей воды
21. **Клеть** — прямоугольный деревянный сруб, холодная (без отопления) изба
22. **Каннелюры** — желобки на стволе колонны или пилястра
23. **Капитель** — верхняя часть колонны, пилястра или столба

24. **Кессоны** — углубления на поверхности потолка или свода, обычно профилированные, имеющие форму квадрата или другой геометрической фигуры

25. **Кокошники** — декоративные закомары, иногда с заостренным верхом, располагающиеся на стенах, сводах, а также вокруг барабанов церковного здания

26. **Колонна** — архитектурно обработанный, обычно круглый в сечении столб, основными частями которого чаще являются ствол, база и капитель. База может отсутствовать

27. **Колокольня** — сооружение при церкви для подвешивания колоколов, иногда в несколько ярусов

28. **Крестовокупольный храм** — имеющий 4 столба в центре, на которые опираются подпружные арки, поддерживающие перекрытый куполом барабан. В плане основание образует крест: к центральному квадрату примыкают прямоугольные в плане концы креста, перекрытые цилиндрическими сводами, между которыми расположены угловые помещения, также перекрытые сводами. Крестовокупольная конструкция имеет трех-нефный, пятинефный и семинефный варианты

29. **Купол** — завершение здания сферическое, эллиптическое, параболическое. Куполами перекрываются помещения круглой, квадратной и многоугольной в плане формы

30. **Лопатка** — вертикальный плоский выступ в стене, в отличие от пилястра, не имеющий базы и капители

31. **Луковица** — форма покрытия церковной главы, напоминающая по силуэту луковицу

32. **Матица** — главная балка деревянного потолка

33. **Мозаика** — художественное изображение, выполненное из разноцветных мелких камешков, кусочков смальты и цветной глазурованной керамики

34. **Наличник** — декоративное обрамление оконного или дверного проема

35. **Ордер** — Художественно решенная система стоечно-балочной конструкции, разработанная в Древней Греции и перешедшая в архитектуру других стран в своеобразной трактовке (Рим, Ренессанс, классицизм). Основу ордера составляют стойки-колонны (или пилястры) и балочное перекрытие — антаблемент. В состав ордера включаются также подножие колоннады (крепида, стереобад, цоколь) и фронтоны; в классической архитектуре различают ордера: дорический, ионический, коринфский, тосканский и композитный (сложный)

36. **Парус** — часть купольного свода в виде вогнутого сферического треугольника, перекрывающая угол квадратного в плане помещения (в местах перехода от квадратного основания к круглому в плане куполу или барабану)

37. **Пилон** — массивный устой, столб, служащий одной из опор купола или крестового свода церкви

38. **Пилястр** — плоский, прямоугольный в плане выступ стены или столба, обычно обработанный по трехчастной схеме опоры того или иного ордера (с основной частью, с базой, с капителью)

39. **Пирон** — короткий металлический (или каменный, деревянный) брусок или стержень, скрепляющий блоки каменной кладки. Пироны укладывались в специальные пазы в камне, после чего, как правило, заливались свинцом

40. **Плинт** — нижняя часть базы колонны или пьедестала в виде квадратной плиты

41. **Подклет** — нижний этаж здания, обычно служебно-хозяйственного назначения

42. **Подпружные арки** — арки, опирающиеся на столбы или стены, несущие своды и барабан купола

43. **Полица** — нижняя пологая часть крутой скатной или шатровой кровли

44. **Поребрик** — прием орнаментальной кирпичной (иногда каменной) кладки, выполняемой путем установки кирпича на ребро или укладки плашмя под углом к наружной поверхности стены
45. **Портал** — декоративное обрамление дверного проема здания. Перспективный портал — обрамление входа в виде ряда уходящих в глубину стены выступов
47. **Посад** — поселение, расположенное вне стен центрального городского укрепления (кремля, детинца)
48. **Придел** — дополнительный храм меньшего размера, пристроенный к основному зданию или устроенный внутри последнего
49. **Притвор** — небольшое крытое помещение перед входом в церковь
50. **Пята свода** (арки) — нижняя часть свода, опирающаяся на стену или столб
51. **Распалубка** — выемка в своде (обычно над дверными или оконными проемами) в виде сферического треугольника, образуемого двумя криволинейными ребрами, Сходящимися ниже шельги свода
52. **Ризалит** — часть здания, выступающая за основную линию фасада
53. **Ризница** — помещение, где хранится церковная утварь и облачение
54. **Рундук** — крытая наружная площадка крыльца с лестницей
55. **Сандрик** — небольшой карниз над дверью или окном. Обычно сандрик опирается на два кронштейна
56. **Свод** — перекрытие из кирпича или камня/имеющее в разрезе криволинейное очертание. Свод производит, помимо вертикального давления, распор. Виды сводов: 1. Цилиндрический; 2. Коробовый; 3. Крестовый; 4. Сомкнутый; 5. Крещатый; 6. Купольный; 7. Ступенчатый
57. **Связи** — деревянные или железные крепления, которые закладывались в стены или стягивали пяты арок или сводов для погашения распора
58. **Слобода** — пригородное поселение, расположенное вдоль дороги, ведущей в город, за посадом
59. **Соборная площадь** — площадь перед главным (кафедральным) собором города, селения
60. **Сторожи** — небольшие укрепленные пункты, расположенные на возвышенных местах, служившие для наблюдения за передвижением противника
61. **Тарасы** — система деревянных крепостных стен, при которой две параллельные стены через некоторые промежутки соединялись врубленными в них поперечными стенками, а образовавшиеся таким образом клетки засыпают землей и камнями
62. **Тимпан** — внутреннее поле треугольного фронтона, обрамленное двумя наклонными карнизами, нередко украшенное скульптурой
63. **Трапезная** — общая столовая в монастыре с церковью и подсобными помещениями. Позднее — пристройка с западной стороны церкви
64. **Тябла** — горизонтально положенные деревянные брусья, на которые ставятся иконы в иконостасе
65. **Филенка** — декоративная прямоугольная выемка на гладкой поверхности деревянной стены, двери и т. д. с профилированной рамкой
66. **Фреска** — живопись водяными красками по сырой известковой штукатурке
67. **Фриз**. 1) среднее из трех главных горизонтальных членений антаблемента 2) ленточный орнамент вообще, полоса живописного скульптурного или рельефного орнамента, окаймляющего верх стены, плоскость пола и т. п.

68. **Фронтон.** 1) верхняя часть фасада в виде треугольника, замыкаемая по трем сторонам карнизом; аналогичное завершение окна, портала и т. п. 2) верх фасада (окна, портала и т. п.)

69. **Хоры** — верхняя открытая галерея, балкон внутри церкви

70. **Цемянка** — толченый кирпич, добавляемый в известковый раствор при кладке стен здания. Цемянкой иногда называют и самый раствор с добавлением толченого кирпича

71. **Цоколь** — подножие здания, памятника, колонны, пилястра и т. п. На фасаде — нижняя часть, слегка выступающая вперед и в ряде случаев обработанная профилями, рустами и т. п.

72. **Часовня** — небольшое храмовое здание с иконами, но без алтаря

73. **Четверик** — часть здания четырехгранной в плане формы

74. **Шатер** — шатровое покрытие, имеющее вид высокой четырехгранной или многогранной пирамиды; осуществлялось в дереве обычно напуском венцов с уменьшающимися длинами сторон, а в кирпиче — наклонными рядами или напуском горизонтальных рядов его

75. **Шельга** — вершина свода или арки

76. **Шея** — глухой барабан церковной главы, не имеющей проемов

77. **Ширинка** — небольшая квадратная или прямоугольная в плане выемка в стене каменного здания, парапета, окаймленная профилированной рамкой, внутри которой иногда помещался изразец, кирпичное или белокаменное резное украшение

78. **Шея Шипец** — верхняя часть торцевой стены здания, ограниченная двумя скатами

79. **Ярус** — горизонтальное членение фасада, обычно соответствующее этажу здания

Раздел 2 Изобразительное искусство

1. **Абстрактное искусство** — реакционное направление в живописи и скульптуре XX в., ведущее к полному отрицанию реализма.

2. **Автопортрет** — изображение художника, выполненное им самим.

3. **Анатомия пластическая** — наука о строении человеческого тела, основанная на анализе устройства мускулатуры и скелета. А. п. является специальной дисциплиной в художественных учебных заведениях.

4. **Анималистический жанр** — разновидность изобразительного искусства, посвященная изображению животных. Художника, работающего в этой области, называют **анималистом**.

5. **Ансамбль** — единство, стройная цельность художественного произведения.

6. **Батальный жанр** — область изобразительного искусства, посвященная военной тематике.

7. **Блик** — самое светлое, нередко блестящее место на поверхности предмета, расположенное со стороны падающего света.

8. **Бытовой жанр** — область изобразительного искусства, посвященная событиям и сценам повседневной жизни.

9. **Гипсы** — слепки скульптурных произведений и геометрических фигур, применяемые в качестве натуры для рисунка.

10. **Главная точка схода** — термин, обозначающий точку на линии горизонта, в которой сходятся все горизонтальные линии, перпендикулярные картинной (фронтальной) плоскости.

11. **Горизонт, линия горизонта** — в изобразительном искусстве условная прямая, обозначающая уровень глаз рисующего. В зависимости от ее расположения на листе бумаги, горизонт может быть низким или высоким.

12. **Графика** — самый массовый вид изобразительного искусства, характерной особенностью которого является однотонность рисунка, исполненного линией или светотенью. Количество цветов в графике ограничено. К графике относятся разные знаки и буквенные изображения, рисунок, плакат, карикатура, иллюстрации, эстампы и т. д. Изобразительный язык графики — оперативность, доступность понимания, острота и броскость.

13. **Детализация** — в изобразительном искусстве отдельные изображения, насыщенные многочисленными мелочами и подробностями с целью усиления идейно-образного звучания произведения.

14. **Драпировка** — в изобразительном искусстве термин, указывающий на расположение и общий характер складок на одеждах и тканях.

15. **Жанр** — в изобразительном искусстве понятие, характеризующее общность тем. Различают следующие жанры: исторический, батальный, бытовой, пейзаж, натюрморт и портрет.

16. **Закрепление** (фиксация, фиксирование) — в технологии рисунка термин, обозначающий специальную обработку поверхности бумаги с целью сохранения рисунка, чаще всего выполненного углем. Закрепление производится растворами канифоли и спирта, обезжиренным молоком или пивом путем разбрызгивания их из пульверизатора.

17. **Зарисовка** — рисунок с натуры, выполненный с целью собирания материала для более значительной работы или ради упражнений.

18. **Идея** — главная мысль художника.

19. **Изобразительное искусство** — искусство, связанное со зрительным восприятием и создающее изображения видимого мира на плоскости и в пространстве; таковы живопись, графика, скульптура.

20. **Иллюстрация** — наглядное изображение, поясняющее текст.

21. **Интерьер** — жанр изобразительного искусства, посвященный изображению внутренних архитектурных форм: комнат, коридоров и т. п.

22. **Искусство** — одна из форм общественного сознания. И. изобразительное — это творческое отражение действительности в художественных живописных, графических или скульптурных образах.

23. **Исторический жанр** — область изобразительного искусства, посвященная конкретным историческим событиям общественной жизни и действиям исторических лиц.

24. **Карандаш** — в технологии рисунка — материал и инструмент для рисования в виде палочки и специальных красящих веществ, обычно оправленных в дерево. Современные графитные К., состоящие из минерала графита и примеси глины, выпускаются разной степени твердости (М — мягкие и Т — твердые). К., изготовленные из порошка жженой кости с растительным клеем, известны под названием **итальянские К.** (угольные).

25. **Карикатура** — изображение, намеренно подчеркивающее и комически преувеличивающее отрицательные особенности объекта.

26. **Композиция** (сочинение, составление, расположение) — целенаправленное построение художественного произведения, делающее замысел художника более доходчивым и впечатляющим. Основные принципы построения К. — это подчеркивание, выделение основного через связь с второстепенным и изъятие незначительного. Основной закономерностью построения К. является борьба противоположностей: большого — малого, светлого — темного, холодного — теплого, статичного — динамичного.

27. **Контраст** — противоположность двух величин: размера, цвета (светлого — темного, теплого — холодного), движения.
28. **Контур** — совокупность линий, обозначающих внешние очертания изображаемого.
29. **Копия** — повторное изображение того или другого произведения. **К.** должна соответствовать оригиналу как размером, так и техническими средствами.
30. **Миниатюра** — произведение искусства мелкое по размеру и детальное по исполнению.
31. **Моделировка** — передача объемно-пластических и пространственных свойств предметного мира посредством светотеневых градаций.
32. **Модель** — одушевленные и неодушевленные объекты, послужившие художнику в качестве натуры.
33. **Мольберт** — станок для крепления планшетов или подрамников во время работы. По своей конструкции **М.** бывают большие и малые, складные и стационарные.
34. **Монохромный** — одноцветный с оттенками или без оттенков светлоты цвет.
35. **Муляж** — слепок с натуры или со скульптуры, внешне напоминающий оригинал.
36. **Набросок** — графическое, живописное или скульптурное изображение, бегло и быстро исполненное по памяти или с натуры. **Н.** выполняются с целью тренировки руки и глаза или как накопление вспомогательного материала для текущей работы.
37. **Натура** — объективно существующие одушевленные и неодушевленные предметы, которые художник изображает, наблюдая их как модель.
38. **Натурализм** — пассивное восприятие действительности, чисто внешнее копирование всего, что находится в поле зрения художника.
39. **Натурщик** (натурщица) — человек, позирующий художнику во время работы.
40. **Натюрморт** — группа предметов (овощи, фрукты, цветы, битая дичь или предметы быта), композиционно составленная художником и воспроизведенная на рисунке. **Н.** является одним из жанров изобразительного искусства.
41. **Оригинал** — художественное произведение, задуманное и исполненное самим автором.
42. **Оттенок** — небольшое различие в цвете или светосиле между двумя тонами.
43. **Пастель** — материал в виде разноцветных обернутых в бумагу палочек, предназначенных для рисования. **П.** состоит из сухого красочного порошка с примесью скрепляющих или разбеливающих веществ.
44. **Пейзаж** — жанр изобразительного искусства, посвященный изображению природы.
45. **Перспектива** — научная вспомогательная дисциплина, помогающая изображать предметы окружающей действительности в соответствии со зрительным восприятием.
46. **Пластическая анатомия** — см. **анатомия пластическая**.
47. **Пленер** — работа над пейзажем под открытым небом с целью правдивого изображения красочного богатства натуры.
48. **Повторение** — авторская копия художественного произведения.
49. **Подлинник** — см. **оригинал**.
50. **Позировать** — служить во время работы художнику моделью, сохраняя определенную позу.
51. **Полутень** — промежуточный тон при передаче перехода от освещенной части предмета к затемненной.
52. **Полутон** — промежуточный тон, малоконтрастный, близко расположенный к двум другим.

53. **Портрет** — жанр изобразительного искусства, посвященный изображению определенного, конкретного человека.
54. **Пропорции** — взаимоотношение форм, частей предметов по их величине, соответствующее определенному характеру целого.
55. **Профиль** — боковое изображение человека или другой натуры.
56. **Ракурс** — изображение предмета или человека в перспективе с резко выраженным сокращением его отдельных частей.
57. **Рефлекс** — отраженный от другого предмета свет, падающий на теневую часть тела.
58. **Ритм** — чередование, соразмерность элементов, ведущие к стройной, закономерной слаженности целого произведения.
59. **Сангина** — материал для рисования красновато-коричневого цвета, изготавливаемый в виде палочек. Цветовой оттенок сангины колеблется от коричневого до близкого к красному.
60. **Свет** — освещенная часть натуры.
61. **Светосила** — степень относительной светлоты тона предмета по отношению к другим.
62. **Сепия** — прозрачная коричневая краска акварельного типа.
63. **Силуэт** — изображение предметов в виде теневого профиля без деталей внутри контура.
64. **Тень** — наименее освещенная часть натуры.
65. **Точка зрения** — термин перспективы, определяющий место, где находится глаз наблюдателя по отношению к видимым или изображаемым предметам.
66. **Уголь** — материал для рисования в виде тонких палочек черного цвета, приготовленных путем обжигания определенных сортов дерева или спрессованных из специальной угольной массы (прессованный уголь), скрепленный растительным клеем.
67. **Центральная точка схода** — см. главная точка схода.
68. **Шарж** — графическое изображение, основанное на резком сатирическом и юмористическом заострении и преувеличении характерных черт, сторон изображаемого.
69. **Штрих** — линия, выполненная одним движением руки и предназначенная для передачи объема.
70. **Эскиз** — художественное произведение вспомогательного характера, являющееся подготовительным наброском для более крупной работы.

ТЕСТ ДЛЯ ИТОГОВОГО КОНТРОЛЯ

Вариант 1

1. В основе какой из гипотез о происхождении искусства лежит принцип использования трафарета?

- А) в основе гипотезы «простого этапа»
- Б) в основе гипотезы «руки»
- В) в основе гипотезы меандр

2. Одной из главных характеристик первобытной культуры является

- А) синтетизм
- Б) синкретизм
- В) анимизм

3. Какая из названных ниже пирамид Древнего Египта была выстроена раньше других и имела ступенчатую поверхность?

- А) пирамида фараона Джосера
- Б) пирамида фараона Хафра
- В) пирамида фараона Миккерина

4. Древнегреческой скульптурной группой, воплощающей столкновение характеров, является

- А) работа Праксителя «Отдыхающий Гермес с младенцем Дионисом»
- Б) работа Мирона «Афина и Марсий»
- В) работа Эпигона «Галл, убивший свою жену и самого себя»

5. Статуя Афины-Девы работы Фидия находилась в здании, входившем в архитектурный комплекс Афинского Акрополя, под названием

- А) Эрехтейон
- Б) Пинакотека
- В) Парфенон

6. Первым купольным сооружением в Древнем Риме был

- А) Колизей
- Б) Форум Цезаря
- В) Пантеон

7. Какая из средневековых архитектурных деталей не является принадлежностью готического стиля

- А) окно-роза
- Б) шпиль
- В) донжон

8. Первым реформатором живописи в искусстве Южного Возрождения считается

- А) Мазаччо
- Б) Джотто
- В) Поллайоло

9.Л. да Винчи не принадлежит произведение

- А) Мадонна Коннестабиле
- Б) Мадонна Бенуа
- В) Мадонна Лита

10.Термин «Северное Возрождение» возник

- А) по аналогии с термином «Южное Возрождение»
- Б) исходя из сущности самого периода, в который возрождались традиции старых мастеров
- В) в соответствии с общей направленностью искусства, восстанавливающего в правах готику

11.Произведение, созданное в эпоху Северного Возрождения, «Слепые» принадлежит

- А) Босху
- Б) Фуке
- В) Брейгелю

12.Родиной художественного стиля барокко является

- А) Испания 17 века
- Б) Франция 17 века
- В) Италия 17 века

13.В какой из работ Д. Веласкеса фигуры короля и королевы предстают перед зрителем только в зеркальном отражении

- А) «Менины»
- Б) «Пряхи»
- В) «Портрет инфанты Маргариты»

14.Творчество какого из ниже перечисленных художников 17 века не укладывается в рамки ни одного из существующих в то время художественных стилей

- А) Бернини
- Б) Рембрандта
- В) Пуссена

15.Произведения французского художника 18 века А. Ватто являются образцом стиля

- А) рококо
- Б) символизма
- В) сентиментализма

16.Для английского художника 18 века У. Хогарта характерна

- А) уникальность используемых живописных приемов
- Б) серийность творчества
- В) антиклерикальная направленность творчества

17. Творческий метод французского художника 19 века Л. Давида – это

- А) символизм
- Б) революционный классицизм
- В) романтизм

18. Французскому художнику 19 века Т. Жерико принадлежит картина

- А) «Сборщики колосьев»
- Б) «Свобода на баррикадах»
- В) «Плот «Медузы»

19. В основе техники французского живописного импрессионизма лежит

- А) широкое размашистое письмо
- Б) пуантилизм
- В) сочетание контрастных цветов

20. Картина «Впечатление. Восход солнца», давшая название всей группе французских импрессионистов на рубеже 19-20 веков, принадлежит

- А) Эдуарду Мане
- Б) Клоду Моне
- В) Эдгару Дега

21. Экспрессионизм, как художественное направление, возникшее в Германии в 20 веке, представлял

- А) взгляд на мир через призму страха
- Б) гуманистический взгляд на мир
- В) отсутствие определенного отношения к окружающему миру

22. Кто из художников-постимпрессионистов в своих работах создает обостренно воспринимаемый «эмоциональный мир», далекий от наших обыденных представлений о реальности?

- А) Поль Сезанн
- Б) Поль Гоген
- В) Винсент Ван-Гог

23. Произведение П. Пикассо «Авиньонские девицы» иллюстрирует этап в творчестве художника, который был назван

- А) аналитическим кубизмом
- Б) декоративным кубизмом
- В) синтетическим кубизмом

24.Творческий метод Сальвадора Дали в живописи сам художник охарактеризовал как
А) безумно-шизофренический
Б) параноидально-критический
В) иллюзорно-сновиденческий

25.Какой из перечисленных ниже художников не принадлежит к группировке дадаистов, возникшей в 20 веке?
А) Тцара
Б) Дюшан
В) Марк

Ключ к тесту: 1Б, 2А, 3А, 4Б, 5В, 6В, 7В, 8Б, 9А, 10А, 11В, 12В, 13А, 14Б, 15А, 16Б, 17Б, 18В, 19Б, 20Б, 21А, 22В, 23А, 24Б, 25В.

Вариант 2

1. «Звериный стиль» возник у скифов потому что

- А) звери обожествлялись скифами, и через сюжеты с изображением их борьбы человек постигал законы мироздания
- Б) скифы были очень величественным народом и этот стиль соответствовал их характеру
- В) скифы не умели изображать человека

2. В иконописном творчестве византийских мастеров сформировался принцип передачи эмоционального состояния святого через

- А) закреплённые традицией мимику, жесты персонажей и цветовое решение
- Б) текст, который сопровождал икону
- В) иконопись – это искусство, в котором экспрессивное начало отсутствует

3. Крестово-купольный храм был

- А) достижением собственно византийского зодчества
- Б) его тип возник в зодчестве Малой Азии
- В) этот тип пришел в Византию из Древнего Рима

4. В русском православном крестово-купольном храме отсутствует

- А) портал
- Б) трансепт
- В) хоры

5. В каком из ниже перечисленных городов не был построен храм Св. Софии?

- А) в Новгороде
- Б) в Константинополе
- В) во Владимире

6. Первой иконой, которую писал каждый начинающий русский иконописец, по традиции была икона
- А) Спас оплечный
 - Б) Спас Нерукотворный
 - В) Вседержитель
7. Пробела в творчестве Ф. Грека служат для
- А) лепки объема
 - Б) являются следованием иконописному канону
 - В) являют собой философски осмысленный свет, сжигающий плоть
8. Архангельский собор Московского Кремля строился как
- А) хранилище царской казны
 - Б) домовая церковь русских митрополитов
 - В) усыпальница великих князей
9. Кто из перечисленных ниже архитекторов-иностранцев обучался строительному искусству в русских традициях в г. Владимире?
- А) Алевиз
 - Б) Аристотель Фиораванти
 - В) Бон Фрязин
10. Постройка красно-кирпичных стен и башен Московского Кремля началась при
- А) Дмитрии Донском
 - Б) Иване III
 - В) Иване IV
11. Первой постройкой Доменико Трезини в Петербурге был
- А) Летний дворец Петра I
 - Б) Петропавловский собор
 - В) Здание Сената, Синода и двенадцати коллегий
12. Кому из перечисленных ниже художников принадлежит портрет Сарры Фермор?
- А) Аргунову
 - Б) Антропову
 - В) Вишнякову
13. Кто из русских архитекторов XVIII века подготовил проект перестройки Московского Кремля?
- А) Баженов
 - Б) Казаков
 - В) Ухтомский

14. Среди работ какого русского художника начала XIX столетия нет портрета А. С. Пушкина?
- А) у Брюллова
 - Б) у Тропинина
 - В) у Кипренского
15. Кто из перечисленных ниже художников XIX столетия не касался в своем творчестве образа Христа?
- А) Крамской
 - Б) Федотов
 - В) Ге
16. Какая из построек XIX века возводилась иностранным архитектором?
- А) Исаакиевский собор в Петербурге
 - Б) Казанский собор в Петербурге
 - В) Адмиралтейство в Петербурге
17. Произведение П. Федотова «Анкор! Еще анкор!» посвящено проблеме
- А) бездуховности русского купечества
 - Б) разорения русского дворянства
 - В) «маленького человека»
18. Как в России называли членов художественной группировки «Мир искусства», существовавшей на рубеже XIX-XX веков?
- А) ретроспективные мечтатели
 - Б) гуманисты
 - В) мыслящие символами
19. Беспредметное искусство Кандинского и Малевича родилось потому, что
- А) художники не находили в окружающем мире образов, достойных изображения
 - Б) художники считали главные живописные характеристики (цвет, линию, точку и др.) самоценными, весомыми и материальными, а потому ставили их во главу угла новой живописи
 - В) целью их творчества был лишь эпатаж
20. Какая из деталей чужда русскому архитектурному модерну, воплощенному в творчестве Ф. О. Шехтеля?
- А) мозаичный фриз
 - Б) витраж, украшающий оконные проемы
 - В) колоннада
21. Ранние портреты А. Серова «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем» написаны в
- А) символистской манере

- Б) индивидуально-авторской манере
- В) импрессионистической манере

22. Какое значение имел для русского искусства «ленинский план монументальной пропаганды»?

- А) положительное, так как русское искусство пополнилось большим количеством высокохудожественных произведений
- Б) положительное, так как в основе его лежал декрет о сохранении национального достояния, но и отрицательное, так как в соответствии с данным планом были уничтожены ценнейшие памятники прошлого
- В) резко отрицательное, так как новые произведения создавались чаще всего художниками-самоучками и не имели художественной ценности

23. Какой из принципов творчества не соотносится с тоталитарным искусством в России XX века?

- А) свобода самовыражения художника
- Б) единый стиль, избираемый большинством творцов для создания произведений
- В) разработанная и утвержденная государством единая художественная форма

24. В какой из работ периода Великой отечественной войны 1941-1945 гг. отражена тема бесчеловечности фашизма в отношении к простому, мирному человеку?

- А) Пластов «Фашист пролетел»
- Б) Дейнеко «Оборона Севастополя»
- В) Кукрыниксы «Бегство немцев из Новгорода»

25. Какой жанр был наиболее популярен в России в XX столетии в творчестве художников-представителей «сурового стиля» (у Коржева, Салахова, Попкова)?

- А) портрет, так как он позволял исследовать человеческую душу
- Б) батальный жанр
- В) бытовой жанр как отражение реалий действительности

Ключ к тесту: 1А, 2В, 3Б, 4Б, 5В, 6Б, 7В, 8В, 9Б, 10Б, 11А, 12В, 13Б, 14А, 15Б, 16А, 17В, 18А, 19Б, 20В, 21В, 22Б, 23А, 24А, 25А.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. История мирового искусства. М.: БММ АО, 2013
2. Шмидт И.М. Беседы о скульптуре. М., Искусство, 2012
3. Елатомцева И.М. Станковая скульптура. М, "Высшая школа", 2015
4. История зарубежного искусства. М., Изобразительное искусство, 2014
5. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., Изобразительное искусство, 2005
6. Н.Л. Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство регионов [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Н.Л. Прокопова – Кемерово: КемГУКИ, 2012. – 394 с. - (Учеб. пособие). – Режим доступа: http://e.lanbook.com/journal/element.php?pl10_id=2094, электронная библиотечная система «Лань». – Загл. с экрана. – ISBN: 978-5-8154-0192-1
7. Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации: Федеральный закон. // Наследие народов Российской Федерации. – 2002. – №1. – С. 38. 39,51,52.

ПРИЛОЖЕНИЯ

План анализа архитектурного произведения

1. Автор, название сооружения, время и место создания, история замысла и строительства.
2. Стил, направление. Архитектура крупных или малых форм.
3. Место в архитектурном ансамбле (включенность, обособленность, соотнесенность с пейзажем, роль органичной детали и т. д.). Тектоника: стеновых систем, каменной кладки, стоечно-валочная конструкция, каркасное сооружение, сводчатая конструкция, современная пространственная конструкция (складчатая, винтовая и др.).
4. Исползованный материал и его участие в создании особого архитектурного облика. Характер его работы в конструкции (столбы — несут, своды-пружинят, карнизы-покоятся, арки-возносятся, купола-венчают и т. д.).
5. Своеобразие архитектурного языка в конкретном произведении, выраженное через:
 - симметрия, диссимметрия, асимметрия;
 - ритм частей, деталей;
 - объем (распластанный, вертикально суженный, кубический и др.);
 - пропорции (гармония деталей и частей);
 - контраст (противопоставление форм);
 - силуэт (внешние контуры);
 - масштаб (соотношение с человеком);
 - цвет и фактура поверхности.
7. Национальные особенности сооружения.
8. Наличие синтеза искусств (связь архитектуры со скульптурой и живописью).
9. Личные впечатления.

План анализа скульптурного произведения

1. Автор, название произведения, время и место создания, история замысла и его воплощение.
2. Стил, направление.
3. Вид скульптуры: круглая скульптура, монументальная скульптура, мелкая пластика, рельеф и его разновидность (барельеф, горельеф), скульптурный портрет, герма и т. д.
4. Выбор модели (реально существующий человек, животное, фантазия художника, аллегорический образ).
5. Пластика (язык телодвижений), светотеневая моделировка.
6. Взаимодействие с окружающей средой: цвет скульптуры (раскраска) и цветовой фон окружающей среды, световые эффекты (подсветка); скульптура как элемент архитектуры, отдельно стоящая статуя и т. д.
7. Выбор материала и его обусловленность (мрамор, гранит, дерево, бронза, глина и др.).
8. Национальные особенности.
9. Личное восприятие памятника.

План анализа живописного произведения

1. Автор, название произведения, время и место создания, история замысла и его воплощение. Выбор модели.
2. Стил, направление.
3. Вид живописи: станковая, монументальная (фреска, темпера, мозаика).
4. Выбор материала (для станковой живописи): масляные краски, акварель, гуашь, пастель. Характерность использования данного материала для художника.
5. Жанр живописи (портрет, пейзаж, натюрморт, историческая живопись, панорама, диорама, иконопись, марина, мифологический жанр, бытовой жанр). Характерность жанра для работ художника.
6. Живописный сюжет. Символическое содержание (если есть).
7. Живописные характеристики произведения:
 - цвет;
 - свет;
 - объем;
 - плоскостность;
 - колорит;
 - художественное пространство (пространство, преобразенное художником);
 - линия.
8. Детали.
9. Личное впечатление, полученное при просмотре произведения.

План анализа произведения графики

1. Общее определение пространственной ситуации, характеристики изображенного пространства. Пространство - глубокое или нет, замкнутое или открытое, на каком плане сосредоточены акценты. Преобладающие (наиболее существенные для этого произведения) средства построения глубины и их использование. Например: характер линейной или воздушной перспективы (если она использована). Характеристики изображенного пространства. Целостность/ расчлененность пространства. Деление на планы, распределение внимания (выделенность тех или иных планов или равномерность восприятия). Точка зрения. Взаимодействие зрителя и изображенного пространства (этот пункт необходим, даже если нет изображения глубинного пространства).
2. Расположение, соотношение, взаимосвязи элементов на плоскости и в пространстве.
Определение типа композиции - если это возможно. В дальнейшем - уточнение: как именно этот тип композиции воплощен в данном графическом произведении, каковы нюансы его использования. Характеристики формата (размер пропорции). Соотношение формата и композиции: изображение и его границы. Распределение масс в пределах листа. Композиционный акцент и его расположение; его соотношение с другими элементами; доминирующие направления: динамика и статика. Взаимодействие основных элементов композиции с пространственной структурой, расстановка акцентов.
3. Анализ графической техники.
4. Итог анализа - выявление принципов построения формы, ее выразительных качеств и воздействия. Исходя из формальных и выразительных качеств произведения, можно ставить вопрос о его смысле (содержании, идее) т. е. переходить к его интерпретации. При этом необходимо учитывать сюжет (как трактован сюжет в этом произведении?), специфику изображения персонажей (в сюжетной картине и портрете - позы, жесты, мимика, взгляд), символику (если она имеется) и т. д., но в то же время - средства изображения и

следовательно, воздействие картины. Возможно так же соотнесение выявленных индивидуальных особенностей произведения с требованиями вида и жанра, к которым оно принадлежит, с более широким художественным контекстом (творчество автора в целом: искусство эпохи, школы и т. д.). Из этого может следовать вывод о ценности и значении произведения, его месте в истории искусства.

Учебное текстовое электронное издание

Малеко Елена Валерьевна

**ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА:
ОСОБЕННОСТИ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ.
КУРС ЛЕКЦИЙ**

Учебно-методическое пособие

1,32 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2016 год
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»
Кафедра права и культурологии
Центр электронных образовательных ресурсов и
дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru