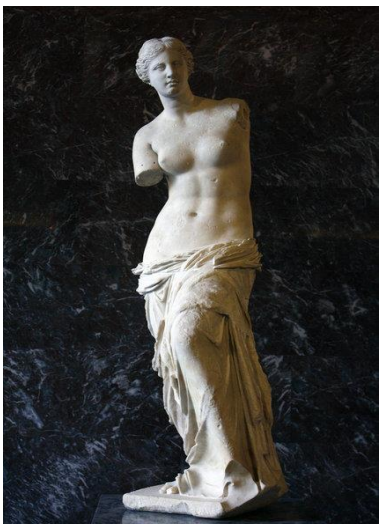
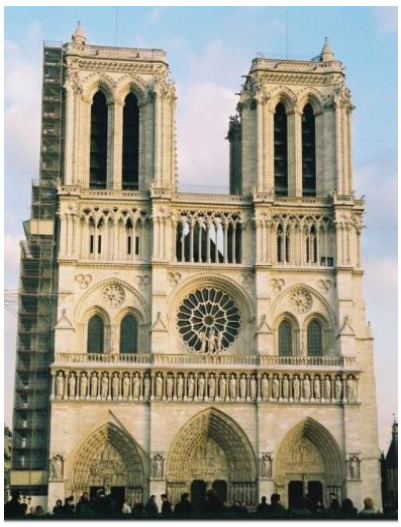


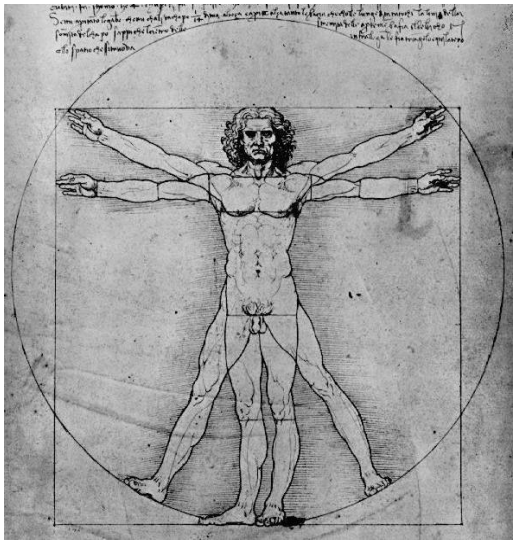
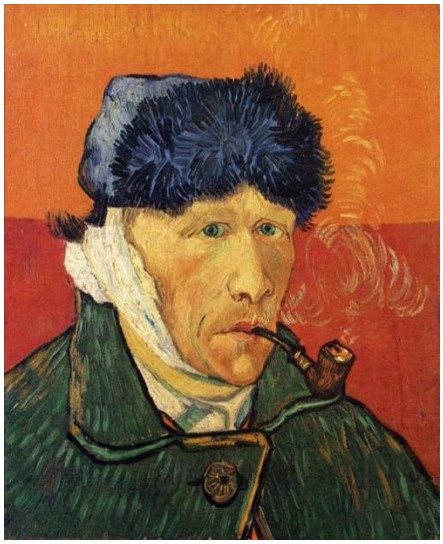


Н.С. Сложеникина, Э.П. Чернышова

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА





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

Н.С. Сложеникина
Э.П. Чернышова

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

(Западноевропейское искусство)

Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия

Магнитогорск
2017

УДК 7.03 (4-15)
ББК 85.03(0)

Рецензенты:

кандидат технических наук,
главный строитель
ОАО «Магнитогорскгражданпроект»
А.А. Варламов

кандидат исторических наук,
доцент кафедры всеобщей истории,
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова»
Н.В. Чернова

Сложеникина, Н.С., Чернышова, Э.П.
История искусства (Западноевропейское искусство) [Электронный ресурс] : учебное пособие / Наталья Сергеевна Сложеникина, Эльвира Петровна Чернышова ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (81,2 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2017. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более l GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; AdobeReader8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.
ISBN 978-5-9967-1024-9

Пособие подробно описывает разные стилистические особенности исторических этапов формирования искусства во всех его проявлениях: архитектурная среда, индустриальная и промышленная сфера, декоративно-прикладное искусство. В практической части на примерах картин и фотографий закрепляются усвоенные теоретические знания.

Предназначено для обучающихся по направлению подготовки 07.03.01 «Архитектура», 07.03.03 «Дизайн архитектурной среды».

УДК 7.03 (4-15)
ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-9967-1024-9

© Сложеникина Н.С., Чернышова Э.П., 2017
© ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова», 2017

Содержание

Введение……..6

1. Первобытное искусство……7
2. Эгейское искусство. Троя. Крит. Тиринф. Микены……..19
3. Искусство Древней Греции. ……24
   3.1 Гомеровский период…… 25
   3.2 Архаика……. 26
   3.3 Искусство Древней Греции периода классики……...29
   3.4 Эллинистическая Греция…… 44
4. Искусство Этруссии……48
5. Искусство Рима. Фаюмский портрет. Раннехристианское искусство искусство……...55
   5.1 Римская Республика…… 56
   5.2 Римская Империя……. 61
   5.3 Фаюмский портрет……... 70
   5.4 Раннехристианское искусство…… 72
6. Искусство Средних веков. Искусство Византии……76
7. Средневековое искусство Европы. Дороманское искусство VI-X вв. Романское искусство XI-XII вв. ……..81
8. Средневековое искусство Европы. Готическое искусство XIII-XIV вв. ……99
9. Искусство эпохи Возрождения. Возрождение в Италии……115
   9.1 Проторенессанс (Предвозрождение, «треченто») ……...118
   9.2 Раннее Возрождение («Кватроченто») …… 120
   9.3 Живопись Высокого Возрождения («Чинквенченто») ……...132
   9.4 Маньеризм……...151
   9.5 Возрождение в Венеции (Позднее Возрождение) ……..155
   9.6 Архитектура Возрождения…… 168
10. Искусство Северного Возрождения……..179
   10.1 Возрождение в Нидерландах…….179
   10.2 Немецкое Возрождение……..192
   10.3 Возрождение во Франции…… 202
11. Искусство XVII века. Стиль барокко……207
12. Национальные художественные школы XVII в……...236
   12.1 Италия……..237
   12.2 Испания……..... 242
   12.3 Фландрия…….256
   12.4 Голландия……267
   12.5 Франция……...292
13. Искусство XVIII века. Рококо…….. 302
14. Искусство XIX в. Классицизм. Романтизм. Реализм…… 348

15. Архитектура XIX в. Классицизм, ампир, эклектика …… 407
16. Импрессионизм. Постимпрессионизм. Неоимпрессионизм. Особенности композиции и техники.……421
17. Искусство XIX в. Германии, Бельгии. Искусство Восточной Европы... 465
17.1 Германия…… 465
17.2 Бельгия……471
17.3 Венгрия……. 474
17.4 Чехия……. 476
17.5 Польша……479
17.6 Сербия…….482
17.7 Румыния……..483
17.8 Болгария……..486
18. Символизм. Стиль Модерн……489
19. Изобразительное искусство XX века. Течения и стили авангарда. …….515
20. Архитектура XX в. Основные направления и стили…… 544
Библиографический список ……...569

ВВЕДЕНИЕ

Искусство - одна из форм общественного сознания. В основе искусства лежит художественно-образное отражение действительности. Искусство помогает познавать мир, формирует духовный облик личности, ее чувства, мысли и интеллект, пробуждает творческие способности.

Главной целью дисциплины “История искусства” является процесс познания мира через искусство, как отражение культуры человеческого общества и его эстетических представлений, с помощью конкретных художественных образов. Воплощая идеал прекрасного, достигаемый высотой поэтичности, жизненной правды, искусство способно развивать общество.

История искусств представляет собой сложную картину развития и взаимодействия различных национальных культур, школ, направлений, стилей, течений, традиций, творческих личностей и коллективов, опирающихся на опыт предшествующих поколений с новым пониманием действительности. Изучение этих аспектов и является задачей данного курса.

При прохождении дисциплины “История искусства” студенты знакомятся с временными характеристиками и периодизацией мировой культуры, познают зависимость искусства от социального заказа общества, изучают специальную терминологию, профессиональные средства, используемые художниками и архитекторами различных эпох в их практической деятельности.

При знакомстве с зарубежным искусством рекомендуется посещать музеи и картинные галереи, а также периодические и временные выставки, использовать хорошо иллюстрированные книги, имеющие достаточно высокое полиграфическое качество. Постепенно в процессе познания у профессионала архитектора или дизайнера в сознании формируется собственный ассоциативный ряд. При упоминании имени мастера, времени, страны или стиля память восстанавливает образы, помогающие проникнуться чувством времени или стиля. Знание истории искусств способствует плодотворному и действительно профессиональному творчеству, когда не надо тратить время на «изобретение велосипеда», а открывать новое звучание старых форм или совершенно новые формы и образы.

История искусств являлась и является неисчерпаемым источником творчества для многих выдающихся творцов в области всех видов искусств. Познание в этой области человеческих знаний продолжается в течении всей жизни. Данный курс лекций дает возможность первого соприкосновения и помогает ориентироваться в многогранных явлениях в области культуры и искусства.

ЛЕКЦИЯ 1
Первобытное искусство

1. *Васильевский Р.С. Звери в камне (первобытное искусство). - Новосибирс: изд. «Наука», 1980.*
2. *Всеобщая история искусств. В 6 т./ Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 2000.*
3. *Мириманов. Первобытное и традиционное искусство. – М.: Искусство, 1995.*
4. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
5. *Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1985.*
6. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*
7. *Формозов А.А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. – М.: Наука, 1990.*
8. *http://www.istmira.com/istprvob/pervobytnoe-iskusstvo/*

Первобытное искусство – собирательное обозначение различных форм искусства певобытно-общинного строя. Искусство эпохи первобытнообщинного строя возникло около 30-го тысячелетия до н. э., в позднем Палеолите, когда появляется человек современного типа. Закрепляя в искусстве результаты трудового опыта, человек углублял и расширял свои представления о действительности, обогащал свой духовный мир и всё более возвышался над природой. Возникновение искусства означало, поэтому огромный шаг вперёд в познавательной деятельности человека, способствовало укреплению социальных связей и усилению первобытной общины.

Основные формы искусства:

1. Произведения малых форм (мобильное искусство, роспись предметов быта)
2. Монументальное искусство (живопись, графика, барельеф).

Основные группы памятников:

1. Сюжетные.
2. Знаковые.
3. Ритмические (орнамент).

Памятники первобытнообщинного искусства были обнаружены сравнительно недавно – во второй половине XIX века на территории Франции

и Испании. В то время была затруднена датировка находок, и многие не осознали их подлинность. В 1868 году в Испании была обнаружена пещера Альтамира, вход в которую был засыпан обвалом. Марселино де Савтуола, занимавшийся несколько лет спустя раскопками, обнаружил настенную живопись, о которой вспомнили лишь в 1897 году, когда французский археолог Эмиль Ривьер сумел доказать подлинность петроглифов, обнаруженных на стенах Ла Мут (Франция). С этого момента во Франции началась так называемая «пещерная лихорадка». К 1906 году в Западной Европе была известна уже 21 «украшенная» пещера. К 1910 году их число удвоилось, в середине 30-х годов только во Франции насчитывалось уже 44 пещеры с изображениями, в начале 50-х годов в Европе было известно 73 памятника, а к 1960 году их число достигло 120. В настоящее время археология располагает данными более чем о 240 пещерах, содержащих настенную живопись, в Западной Европе и о двух пещерах на Урале (Каповая, или Шульган-Таш, и Игнатьевская).



Рисунок 1. «Сцена с раненым бизоном». Наскальная живопись. Верхний палеолит. Пещера Ласко. Департамент Дордонь. Франция

Основной итог исследований палеолитического искусства в первой половине XX века был подведен в фундаментальном труде А. Брейля «Четыреста веков наскального искусства»". Здесь Брейль особое внимание уделяет шести крупнейшим пещерам Франко-Кантабрии, названным им «шесть каменных гигантов». Это Альтамира, Комбарель, Фон-де-Гом, Нио, Груа-Фрер и Ляско. Позднее были открыты такие значительные памятники, как Руфиньяк (1956) и, в последнее десятилетие XX века, гроты Коске вблизи

Марселя и Шове в департаменте Ардеш.Открытия, археологические находки постоянно отодвигают вглубь веков время возникновения искусства.

Существуют несколько теорий происхождения искусства:

1. Теория макарон (миандров). Автор Брейль.
2. Теория руки. Автор Гущин А.С.
3. Простой этап (сравнивание камня с образом животного). Автор Тайлор Э.Б.
4. Теория натурального макета. Автор Столяр А.Д.

Кроме вышеперечисленных исследователей проблемы происхождения искусства и первые шаги его развития рассматриваются в работах Абрамовой З.А., Васильевского Р.С., Виппер Р.Б., Лот А., Окладникова А.П. и др.

Искусство Палеолита (40-10 тыс. лет до н.э.)

Поздний Палеолит - время первых религиозный воззрений, время окончательного сложения родовой организации общества. В начале позднего Палеолита появляются петроглифы; рисунки, сделанные краской, рельеф, круглая скульптура. Краска наносилась в это время примитивными кистями (клочки шерсти, пучок травы) или непосредственно руками. Она имела минеральное происхождение (окись марганца), первоначально использовалась в готовом виде, затем специально приготовлялась (растиралась на животном жире, смешивалась с медом или соком растений). Круглая скульптура создавалась из мягких пород камня, рога, кости, глины и дерева. Почти все сюжеты посвящены животным.



Рисунок 2. Женская статуэтка из Виллендорфа (Виллендорфская Венера) (Австрия). Известняк. Верхний палеолит, Ориньякское время

Основной район распространения настенной живописи палеолита можно считать территорию современной Франции и Испании. В Восточной Европе и Сибири бытовала преимущественно мелкая пластика (мобильное искусство). И только на Урале в Каповой пещере обнаружены росписи эпохи Мадлен (20 - 10 тыс. до н. э.). Они выполнены одной красной краской.

К более раннему периоду Ориньяк (35 - 20 тыс. до н. э.) относятся памятники:

1. Рисунок на глине. Пещера Санта-Изабель Испания.

2. Венера Виллендорфкая. Известняк высота 6 см. Австрия (из серии так называемых «палеолитических Венер»).

3. Женская голова кость 3 см. Брассемпуи. Франция.

4. Голова лани. Пещера Кастильо. Испания.

5. Голова Оленя. Пещера Фон-де-Гом (Font-de-Gaume). Франция. Постигается возможность красочной линии. Животное показывается в различных позах.

Шедевры мадленской живописи Альтамирской пещеры (Испания) и пещер Франции (Фон-де Гом, Ляско, Руфиньяк) изображают животных почти в натуральную величину. Статуэтки женские найдены в Гагарино, Авдеево, в Сибири - Мальта, Буреть.

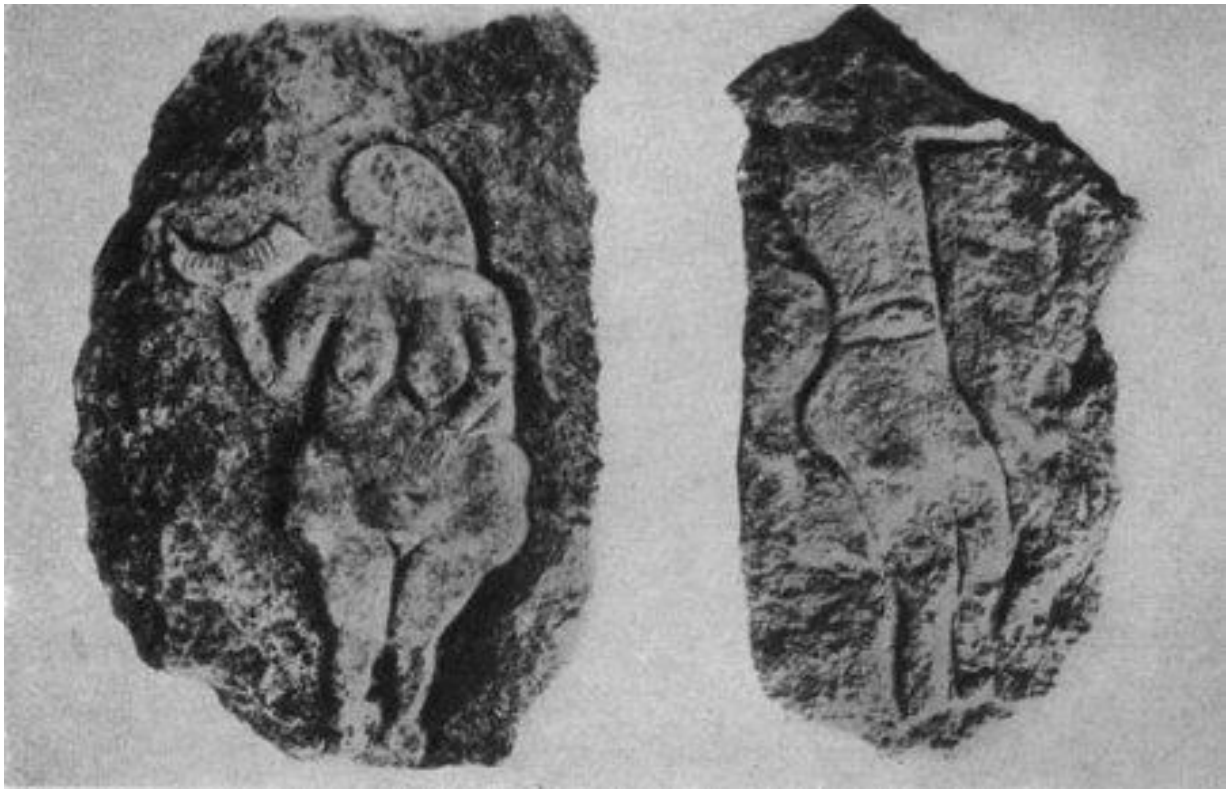


Рисунок 3. Женщина с рогом. Охотник. Рельефы из Лосселя (Франция, департамент Дордонь). Известняк. Высота ок. 0,5 м. Верхний палеолит, Ориньякское время



Рисунок 4. Живописные изображения на потолке Альтамирской пещеры (Испания, провинция Сантандер). Общий вид. Верхний палеолит, Мадленское время

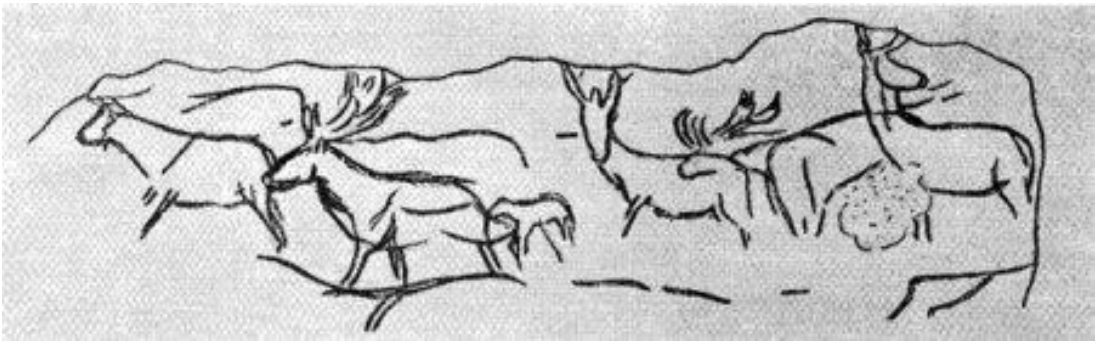


Рисунок 5. Стадо оленей. Рисунок на камне из Лимейля (Франдия, департамент Дордонь)

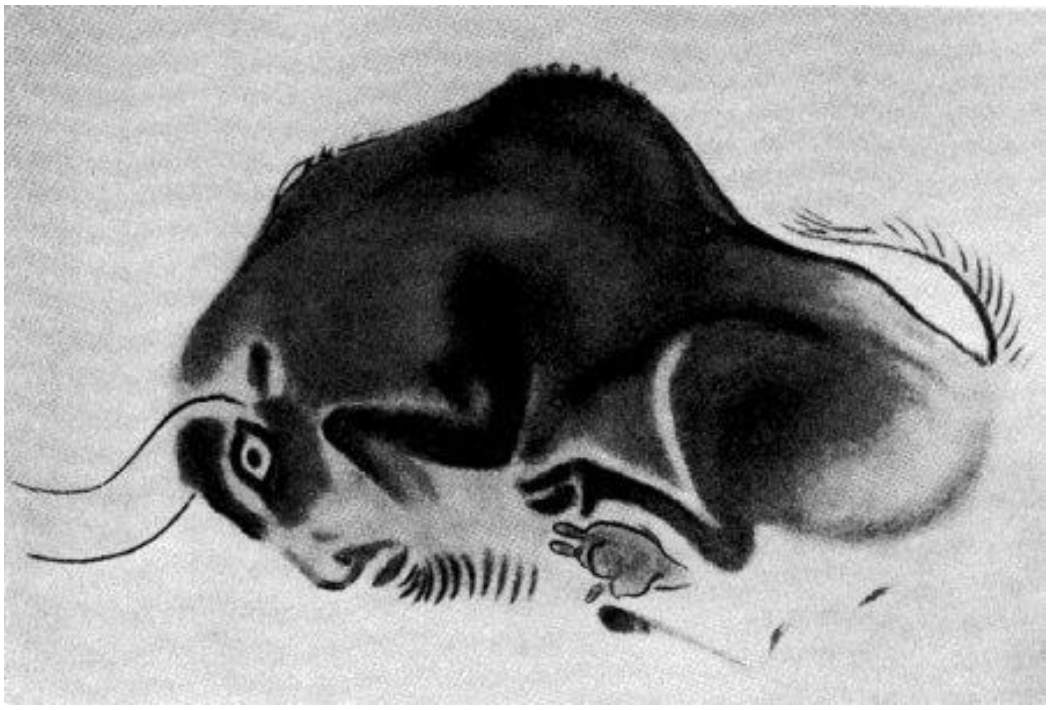


Рисунок 6. Раненый бизон. Живописное изображение в Альтамирской пещере

Искусство Мезолита (10 - 6 тыс. до н. э.)

Наиболее яркие памятники обнаружены на скалах Восточной Испании (Испанский Левант), на Кавказе, в Средней Азии.

Во всех этих местах, часто на открытых скалах встречаются красочные и гравированные изображения людей и животных небольшого размера. Красной, преимущественно темно-красной или черной, наносится сплошной силуэт фигур (Сцена охоты. Альпера. Восточная Испания).



Рисунок 7. Антропоморфная личина. Наскальное изображение. Неолит. Шереметьевские скалы. Хабаровский край

В этот период создаются динамичные многофигурные композиции (сцены охоты, вооруженных столкновений, загона скота, сбора меда, танцев и т. п.). В мезолитских росписях на первый план выходит человек, его действия. Человеческая фигура изображалась схематичнее, условнее фигуры зверя, но зато гораздо динамичнее, подвижнее (Сцены сражения. Роспись на скале Валлторта, Испания).

В Кобыстане (Азербайджан) на открытых горных склонах многие тысячелетия сперва охотились, затем скотоводы оставляли свои рисунки. Первобытный художник главное внимание направлял на передачу смысла сцены. (Сцена охоты. Изображение на скале. Сеймалы-Таш. Фергана. Средняя Азия).

Искусство рассматриваемого периода может быть сравнимо с творчеством бушменов, обитающих ныне на юге Африки (Сцены охоты на страусов. Бушмены. Африка).

Искусство неолита

Временные рамки неолита менее определенные. По М. Алпатову этот период соотносится:

В Европе около 10000 – 2000 до н.э.

В Египте около 18000 - 3000 до н.э.

В Америке 3000 до н.э.

В Китае 2000 до н.э.

На Ближнем Востоке 7000 до н.э.

Человек постепенно переходит к оседлому образу жизни. Культовое действие в это время складывается из двух моментов. Это или движение по направлению к какой-либо цели – процессия, или движение вокруг культового памятника, дерева, гробницы.

Искусство неолита приобретает более глубокое смысловое выражение. В геометризме проявилось стремление передать основу всех вещей, их душу. Появляются слова-знаки, обладающие многообразным значением. В некоторых языках «небо» означало и круг с намеком на окружность небосвода, и свод, и арку, и, наконец, шар. Подобно словесным знакам, графические начертания имели также многообразное значение.

Постепенно развивается чувство основных ритмических форм, чувство композиции. Возникновение орнамента относится еще к древнему каменному веку, но более полное развитие он получил в период оседлости. В орнаменте сосудов не встречаются растительные формы – это полосы, зигзаги, круги, волны (сосуды Южной Туркмении; сосуды из Тель-Арпачийа в Передней Азии; сосуды Трипольской культуры).

Петроглиф – изображение высеченное или выбитое на камне.

На территории России найдены петроглифы в районе Онежского озера (неолит III – начало II тыс. до н. э.). На камнях видны изображения лосей, медведей, бобров. Петроглифы Прибайкалья относятся к IV – III тыс. до н. э. (неолит). Они выбиты тонкой выбивкой – «точечной ретушью», образующей узкие желобки. Контур подчеркивается обводкой краской. Петроглифы встречаются на Кольском полуострове, Белом море, Урале (река Вишера), почти по всей Сибири (течения Ангары, Лены, Томи, Енисея, Амура) и на Чукотке.

Трипольская культура (Правобережная Украина) – это культура земледельцев и скотоводов. До нас дошли разнообразные образцы глиняной утвари, выполненной их желтой или оранжевой глины. Орнамент из спиралевидных линий наносился красной, белой и черной краской.



Рисунок 8. Росписной глиняный сосуд из поселения Трипольской культуры (Украина). Энеолит. 3 тыс. до н. э. Москва. Исторический музей

Кроме животных в петроглифах этого времени показан человек, но его проработка уступает образу зверя (фигура лыжника из Норвегии, провинция Нордленд). Исключение составляют росписи Южной Сахары, так называемые фрески Тассили. Здесь отмечено стремление точно передать определенную позу, жест человека.

Около 7500 лет до н. э. существовала культура древних поморов. Ученый Клаус выдвинул теорию, что существовала единая древняя культура, охватившая Скандинавию, побережье Атлантики, в том числе и американский берег.

В период неолита появились первые свайные постройки - хижины на озерах Швейцарии.

Искусство эпохи бронзы (2 тыс. лет до н. э.)

Металл, обнаруженный в эпоху неолита, начинает играть в жизни человека значительную роль. Люди научились изготовлять бронзу (сплав олова и меди). Усилилась локализация культур. Довольно скоро освоены были все техники торевтики: ковка, литье, чеканка и гравировка по металлу. Из этого материала начинает отливаться и мелкая пластика. Исчезают глиняные женские статуэтки, теперь антропоморфные изображения больше связаны с мужчиной.

Мегалитические сооружения появились во многих местах Европы и Азии. Первые из них относятся еще к эпохе неолита. Они представляют собой сооружения культового характера из грубоотесанных или необработанных

каменных глыб. Различают три вида мегалитов: менгиры, дольмены, кромлехи.

Менгиры бывают едва отесанные или выполненные в виде монументальной скульптуры. Во Франции они достигают 21м. Вишапы – монументальные изображения рыбы создаются в Армении. Иногда каменные столбы завершены головой человека (Франция) или животного (Минусинская котловина, Южная Сибирь). Во Франции встречаются целые поля менгиров, найдены они и на Кавказе.



Рисунок 9. Аллея менгиров в Карнаке (Бретань). Начало эпохи бронзы



Рисунок 10. Стоунхендж близ Солсбери (южная Англия). Эпоха бронзы. Начало 2 тыс. до н. э.

Дольмены служили местом захоронения членов рода. Это сооружения из нескольких вертикальных блоков, перекрытых плитой. Они получили распространение в Европе, Азии, Африке, В Крыму и на Кавказе, преимущественно в приморских областях.

Кромлехи – сооружения из каменных блоков, образующих в плане круг или несколько концентрических кругов до 100м в диаметре. Самый известный кромлех Стоунхендж в Англии состоит из нескольких концентрических кругов каменных глыб. Его диаметр 90м. Сохранились 125 каменных глыб. Главная ось ориентирована на летнее солнцестояние.

Майкопский курган (Кубань) – богатейшее погребение бронзового века. Найдены курганы и в Закавказье (Лчашен, Кировокан, Триалети). Особой известностью пользуются бронзовые топорики с гравированным рисунком, принадлежащие кобанской культуре (конец II тыс. – начало I тыс. до н.э, Северный Кавказ, Осетия).

Искусство эпохи железа (I тыс. лет до н.э.)

В эпоху бронзы ведущим видом творчества остается прикладное искусство. Главенствующее положение вождя подчеркивается внешними признаками – одеждой, орудиями, украшением. Мелкая пластика из металла, связанная с религиозными культами составлялась в целые композиции. Совершенствуется техника изготовления керамики. Железный век в Европе представлен различными культурами в гальштатский период (650-400 гг. до н.э.) на территории Западной и Средней Европы и культурами латенского периода (с 400 г. до н.э. до начала н.э.). На Балканском полуострове культура железного века развивается у фракийских племен, на территории России – у скифских племен в Северном Причерноморье.

Широкое использование железа окончательно вытеснило каменные орудия и постепенно полностью заменило бронзовые в I тысячелетии до н.э., что повлекло за собой дальнейшее бурное развитие хозяйственной жизни человека.

В гальштатском искусстве довольно часто встречается скульптурное воспроизведение повозок в виде платформы, на которой располагается группа людей, одна фигура выделяется своими размерами (Повозка, Штретверг, Австрия, 6 век до н.э., бронза).

Самыми знаменитыми произведениями искусства того периода являются бронзовые и железные изделия, обнаруженные в скифских курганах. Скифская культура (7-2 вв. до н.э.) – это культура кочевых, полукочевых и земледельческих племен, живших в Северном Причерноморье, на Кубани и на Алтае. Скифские племена были довольно активны. Ими предпринимались далекие походы в Урарту, Ассирию, Фракию, Китай.



Рисунок 11. Золотая чаша IV в. до н. э. из скифского кургана Аржаан-2. Национальный музей Республики Тыва

По словам Геродота, у многих скифских племен был обычай выкладывать за пределами города большие холмы из хвороста, на вершину которых водружался меч. Этому сооружению скифы и поклонялись, а залем предавали его огню.

В ранний период развития скифской культуры (7-6 вв. до н.э.) мастер, как правило, трактовал образ животного в обобщенных формах, стилизуя оттдельные второстепенные части, превращая их нередко в орнамент (Голова медведя. Бронза. Среднее Преднепровье; Украшение уздечки. Бронза. Среднее Преднепровье. 5 век до н.э.; Олень. Украшение щита. Золото. Костромской курган. Прикубанье. 6 век до н.э.; Пантера. Украшение. Золото. Келермесский курган. Прикубанье. (6 век до н.э.).



Рисунок 12. Золотой гребень из скифского кургана Солоха, V в. до н. э. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Искусство на ранних этапах своего исторического развития еще не выделилось в самостоятельную сферу духовной жизни человека. В первобытном обществе существовало только безымянное художественное творчество, принадлежавшее всему обществу. Оно было тесно переплетено с первобытными верованиями, но отнюдь не определялось ими. Первобытное искусство отразило первые представления человека об окружающем мире, благодаря ему сохранялись и передавались знания и навыки, происходило общение людей друг с другом. Искусство было связано с трудовой деятельностью человека. Лишь повседневный трудовой опыт позволил древним мастерам создавать произведения, которые не только выходят за рамки своего первоначального назначения, чаще всего культового, но и до сих пор волнуют нас выразительностью своих художественных образов.

Первобытное искусство сыграло важную роль в истории и культуре древнейшего человечества. Воображение человека воплотилось в новой форме бытия – художественной. Закрепляя в зримых образах свой жизненный опыт и мироощущение, первобытный человек углублял и расширял представления о действительности, обогащал свой духовный мир.

Научившись создавать изображения (скульптурные, графические, живописные), человек приобрёл некоторую власть над временем. Первобытное искусство отразило первые представления человека об окружающем мире, благодаря ему сохранялись и передавались знания и навыки, происходило общение людей друг с другом. В духовной культуре первобытного мира искусство стало играть такую же универсальную роль, какую заострённый камень выполнял в трудовой деятельности. Обращение первобытных людей к новому для них виду деятельности – искусству – одно из величайших событий в истории человечества.

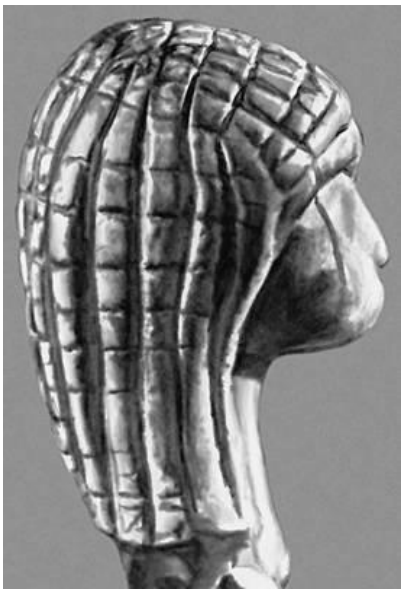


Рисунок 13. Голова женщины. Кость мамонта (из Брассанпуи, департамент Ланды, Франция). Верхний палеолит. Музей национальных древностей. Сен-Жермен-ан-Ле

ЛЕКЦИЯ 2
Эгейское искусство. Троя. Крит. Тиринф. Микены

1. *Андреев Ю. В. От Евразии к Европе: Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа (III-нач. I тысячелетия до н. э.). СПб.: Дмитрий Буланин, 2002, 864 стр. ISBN 5-86007-273-2.*
2. *Всеобщая история искусств. В 6 т./ Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 2000.*
3. *Виппер Б.Р. Искусство древней Греции. М.: Наука, 1972.*
4. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
5. *Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М.: «Искусство», 1974, 550с.*
6. *Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: «Искусство», 1975.*
7. *Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд. МГУ, 1982.*
8. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*
9. *Юхвидин П.А. Мировая художественная культура от истоков до 17 в. В лекциях, беседах, рассказах. М.: «Новая школа», 1996.*

Крито-микенское (эгейское) искусство развивалось во II тыс. до н.э.

Эгейская цивилизация — общее название цивилизаций бронзового века в 3000—1000 гг. до н. э. на островах Эгейского моря, Крите, в материковой Греции и Малой Азии (Анатолия).

Первые центры культуры открыты раскопками Генриха Шлимана в Микенах (1876), Артура Эванса на Крите (с 1899). С XIX в. исследовано несколько сотен памятников: могильники, поселения, большие города типа Полиохны на о. Лемнос с каменною стеной высотой 5 м, Филакопы на о. Милос; царские резиденции — Троя, дворцы Крита (Кносс, Маллия, Фест), акрополь в Микенах.

Крито-микенский период (конец III—II тыс. до н. э.). Минойская и Микенская цивилизации. Возникновение первых государственных образований. Развитие мореплавания. Установление торговых и дипломатических контактов с цивилизациями Древнего Востока. Возникновение оригинальной письменности. Для Крита и материковой Греции на этом этапе выделяются различные периоды развития, поскольку на острове Крит, где в то время проживало негреческое население,

государственность сложилась раньше, чем в Балканской Греции, подвергшейся в конце III в. до н. э. завоеванию греков-ахейцев.

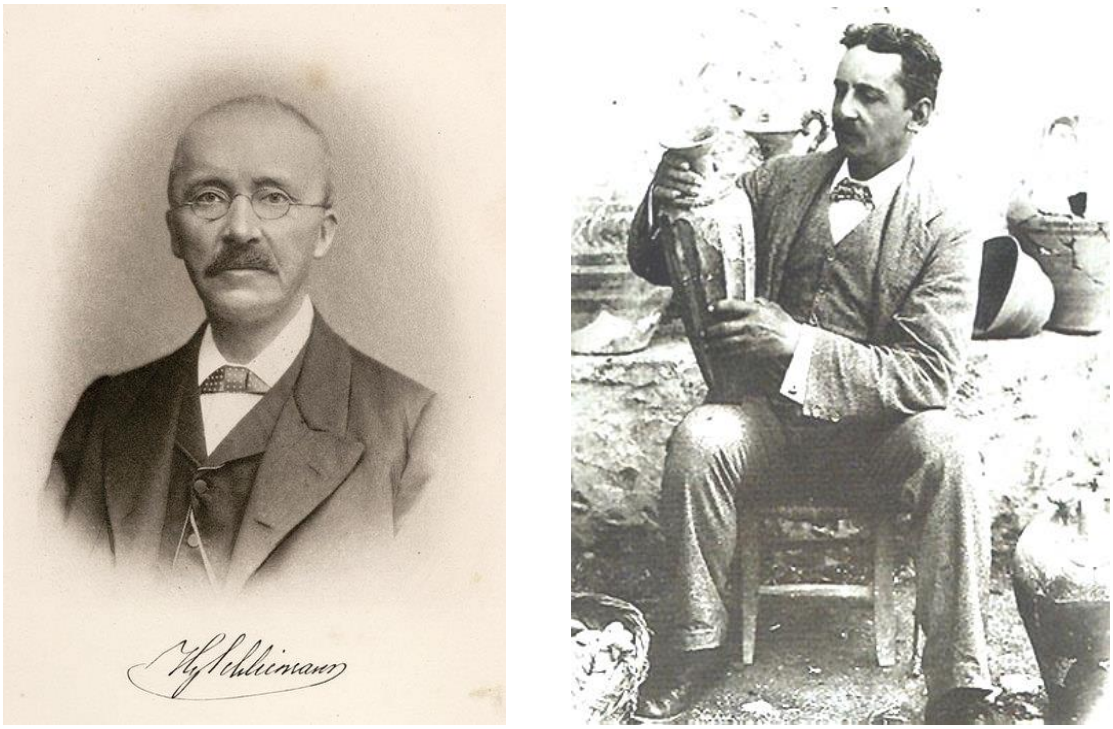


Рисунок 14. Генрих Шлиман и Артур Эванс

Самые известные археологические культуры этого периода — минойская (критская) и микенская, по которым он и получил свое название, но есть также несколько локальных, в частности кикладская и эллинская.Со второй половины XVIIIвека до н.э. племена, населяющие Крит**,** объединяются под властью одного правителя. Центром государства становится Кносс. Кносский дворец был раскопан в начале XX века А. Эвансом. Он имеет размеры 120×120м., сложный, несимметричный план. Возможно, память о нем сохранилась в греческих легендах как о лабиринте, построенном Дедалом для Миноса. Сохранились предания о Минатавре – полубыке, обитавшем в лабиринте. Отличительной особенностью дворца являются красно-коричневые колонны, расширяющиеся кверху. Стены дворца расписаны фресками («Игры с быком», «Парижанка»).

Основные черты живописи крито-микенской эпохи:

1. Изображение человеческой фигуры (смешение пространственных и временных представлений);
2. «Летучий галоп» (объединение в одном пространственном образе нескольких моментов действия);
3. Форма гиперболы, принцип разряжения центробежных сил (характерна для орнамента, схем декоративных композиций, предметов обихода, изображения человеческой фигуры).



Рисунок 15. Дамы в голубом. Фреска Кносского дворца. Середина 2 тысячелетия до н.э.



Рисунок 16. Собиратель шафрана, микенская культура 1,7 тыс. лет до н.э.

Памятников монументальной скульптуры не обнаружено. Найдены небольшие фигурки богини природы. Художественные изделия из золота, серебра, бронзы и расписанная керамика (Ваза с осьминогом из Палекастро, 1500г. до н.э.) найдены в Египте, странах Востока и городах Пелопоннеса.

С угасанием в XIVв. до н.э. цивилизации Крита, центрами эгейской культуры становятся Микены, Тиринф и Пилосс. Ахейцы создавали укрепленные города, впоследствии названные акрополями. Акрополь Микен

обнесен стенами толщиной 6-10м, длинной 900м. Стены Тиринфа имели толщину 17.5 м.



Рисунок 17. Игры с быком, фреска из Кносского дворца

Фрески Микен изображали сцены охоты и сражений. Сохранилось множество изделий из цветных металлов, выполненных древними мастерами, например, Маска Агамемнона (золото, XVIв. до н.э.).

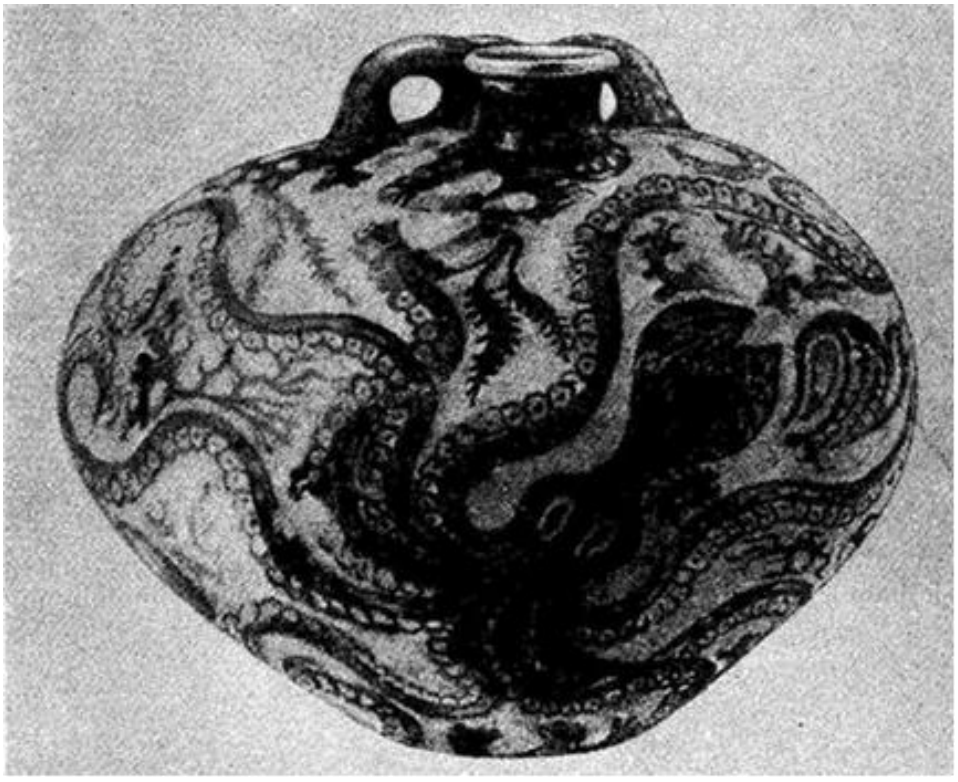


Рисунок 18. Ваза с осьминогом из Гурнии. Глина.Середина 2 тысячелетия до н.э. Гераклейон. Музей

Керамика Кносса известна в форме сосудов так называемого дворцового стиля, отличающегося своими четкими конструктивными архитектурными композициями и заменившего подвижную натуралитстическую роспись предыдущего периода. В росписи преобладают рыбы, раковины, морские звезды и т. д. Одним из шедевров керамики является ваза с осьминогом из Гурнии.

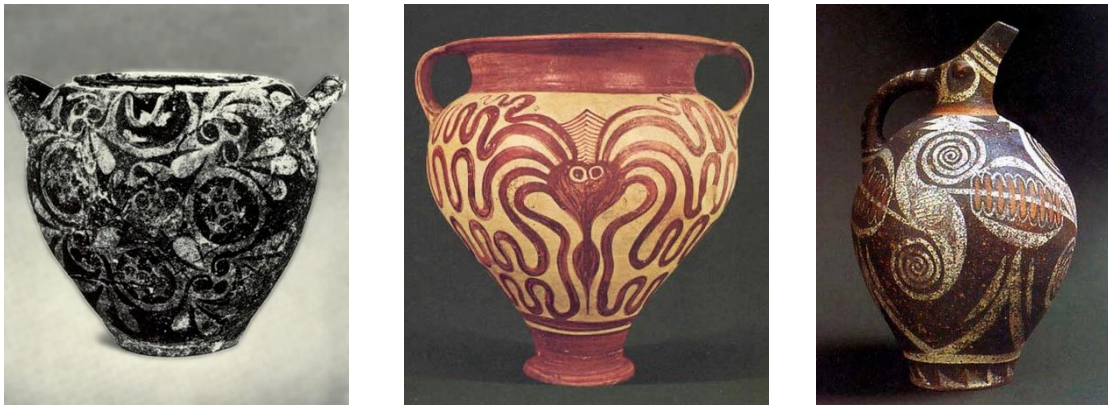


Рисунок 19. Керамика эгейской культуры

Микенское искусство является иным по стилю, чем критское. Росписи более схематичны, менее живописны, чем в Кноссе, хотя некотырые сцены и не лишены динамизма. В отличие от критских, микенские дворцовые постройки окружены крепостными стенами. Знаменитые Львиные ворота в Микенах (XV в. до н.э.) грандиозны – рельефные изображения двух львиц, охраняющих вход во дворец, дышат уверенной силой, которое не знало критское искусство.



Рисунок 20. Крито-микенский (эгейский) период XV в. до н.э.

ЛЕКЦИЯ 3
Искусство Древней Греции.

1. *Виппер, Б.Р. Искусство древней Греции. М.: Наука, 1972.*
2. *Всеобщая история искусств. В 6 т./ Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 2000.*
3. *Згурская, М. Архитектурные стили. М.: Фолио, 2013.*
4. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
5. *Соколов, Г. И. Искусство Древней Эллады. Архитектура. Скульптура. Прикладное искусство / Г. И. Соколов. – М., 1996.*
6. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*



Рисунок 21. Карта Древней Греции

Греческое искусство делится на периоды:

1. Искусство гомеровского периода (XI-VIIвв. до н.э.);
2. Архаика (VII-VIвв. до н.э.);
3. Классика: ранняя – 1 пол. Vвв. до н.э.
   высокая 450-430 гг. до н.э.

поздняя кон. V-IVвв. до н.э;

4. Эллинизм (конец - IV- I в до н.э.).

Гомеровский период

Время распада родовой общины и зарождения рабовладельческих отношений. Появляются первые памятники изобразительного искусства. Основными источниками сведений об этом периоде являются «Илиада» и «Одиссея». В это время постепенно складывается классовое общество, формируется мифология.

В искусстве изготовления и росписи керамики продолжают развиваться крито-микенские навыки. Складывается геометрический стиль росписи, в котором используется геометрический орнамент (афинские вазы VIIIв. до н.э.). Позднее в свободных квадратах орнамента появляются стилизованные фигурки людей, растения. Здесь часто встречается солнечный знак – свастика («Дапилонская амфора»).

Первые «жилища богов» строятся на каменном фундаменте из дерева и сырцовых кирпичей.



Рисунок 22. Кратер и амфора дипилонского стиля VIII в. до н. э.

Архаика

Это период сложения рабовладельческой демократии. Формируются города-государства – полисы. Идет сложение и развитие греческой архитектуры, скульптуры, художественных ремесел, расцыет лирической поэзии. Основным строительным материалом становится камень. Появляется дорический ордер (храм Аполлона, 540г. до н.э.).

Развитие гимнастического воспитания, Олимпийские игры, сама жизнь формирует в сознании греков идеал красоты. Это нашло отражение в статуях обнаженных юношей, которые могли изображать и богов, и людей. Их называли куросами (в переводе означает «юноша»).

Скульптуры оставляют ощущение покоя, монументальности. Уголки губ на лицах чуть приподняты, что создает так называемую «архаическую улыбку». Изображение волос декоративно. Руки прижаты к телу. Это обусловлено технологией изготовления скульптуры из единой, ограниченной по размерам каменной глыбы (курос с мыса Сунлон, мрамор, 600г. до н.э.; курос из Тенеи, мрамор, 560г. до н.э.; курос из Аттики, мрамор, 600г. до н.э.).

Мастер придавал глыбе четырехгранную форму, затем наносил рисунок будущей фигуры. Во второй половине VIв. до н.э. на острове Самос, а затем и в других городах Эллады появляются первые бронзовые скульптуры. Женские изображения – коры.



Рисунок 23. Курос VII- VIвв. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей



Рисунок 24. Кора – архаическая скульптуры женщины или богини

Афины становятся центром культуры.

Период архаики – период расцвета художественных ремесел. Складывается довольно стройная система постоянных фом ваз, имевших разное назначение. В вазописи орнаменту уделяется меньше места, чем сюжетным изображениям.

Складываются стили вазописи: 1. Ковровый; 2. Чернофигурный; 3. Краснофигурный. В краснофигурных вазах мифологические сюжеты уступают место жанровым сценам. До нас дошли имена некоторых мастеров вазописи: Евфроний, Евфимид. Расцвет искусства вазописи приходится на VII-VIвв. до н.э.

Чернофигурный стиль (VII- VIвв. до н. э.). На красном естественном фоне глины намечался контур фигуры, покрывающийся затем черным лаком. По этому лаку процарапывались затем детали одежды, орудия, мускулатура и т. д. Последовательно проходившая перед зрителем вереница фигур развертывала ясную ленту повествования. Крупным вазописцем был Эксекий.

Краснофигурный стиль (конец VI-IVвв. до н. э.). Некоторые исследователи связывают переход от чернофигурного слиля к краснофигурному стилю с именем афинского мастера Андокида. Новый стиль отменяет прежнюю силуэтность рисунка, покрывая фон черным лаком и оставляя фигуры незакрашенными на красном фоне глины. На этот светлый фон тончайшими линиями наносится рисунок, передающий теперь множество деталей, недоступных чернофигурной технике. Расцвет краснофигурного стиля падает на V-IVвв. до н. э. В III в. конец краснофигурного стиля, его вырождение и схематизация.



Рисунок 25. Эксекий. Аякс и Ахилл, играющие в кости. (Амфора) и Дионис в ладье (Килик)



Рисунок 26. Пример краснофигурной вазописи

Основные термины искусства:

Архитектоника – соразмерность художественных произведений.

Кариатида – женская статуя, поддерживающая перекрытие.

Кейсоны – квадратные углубления на потолках, сводах, куполах.

Орхестра – сцена в древнегреческом театре.

Театрон – места для зрителей в театре.

Наос – центральная часть древнегреческого храма, где находилась статуя божества.

Пальметта – скульптурно-декоративный орнамент в виде стилизованного листа.

Аканф – стилизованное растение.

Искусство Древней Греции периода классики

Ведущая роль в расцвете искусства высокой классики принадлежала Афинам - самому развитому в политическом, экономическом и культурном отнщениям полису-города. Расцвет Афин в середине V века до н.э. неразрывно связан с деятельностью Перикла, который в течении 15 лет руководил городом (444-429 гг. до н.э.). Около него группировалась интеллектуальная элита: люди искусства и науки (поэт Софокл, архитектор Гипподам, «отец истории» Геродот), знаменитые философы. На склонах Афинского Акрополя в театре Диониса представляли трагедии Эсхила, Софокла, эврипида, комедии Аристофана. Лучшие памятники древнегреческой скульптуры, архитектуры были созданы в V в. до н. э. Это было временем высшего расцвета искусствам Древней Греции – временем высокой классики.

В период классики греки занимались фресковой живописью на мифологические и героические сюжеты. Время не сохранило работ, но дошли имена мастеров – Полигнот, Апполлодор.

В этот период дальнейшее развитие получает ордерная система. Складываются следующие основные типы греческих храмов:

1. Храм в антах;
2. Простиль;
3. Амфипростиль;
4. Периптер;
5. Диптер;
6. Псевдопериптер;
7. Фолос (ротонда).

Складываются три типа ордеров:

1. **Дорический** – вополощал идею мужетсвенности, те. Гармонию силы и торжетсвенной строгости, притивопоставляет стремление к декоративности.
2. **Ионический** – строен, легок и наряден. Само решение носило творческий характер.
3. **Коринфский** – близок к ионическому и отличавшийся от него тем, что в нем колонны, несколько более вытянутые по пропорциям, увешены пышной и сложной корзинообразной капителью, составленного из растительного орнамента – аканфа и завитков – волют.

Колонна была важнейщей частью ордера, т.к. являлась основной несущей частью. Несущая часть включала в себя колонну, капитель и базу. Несомая часть – антаблемент (карниз, фриз, архитрав).

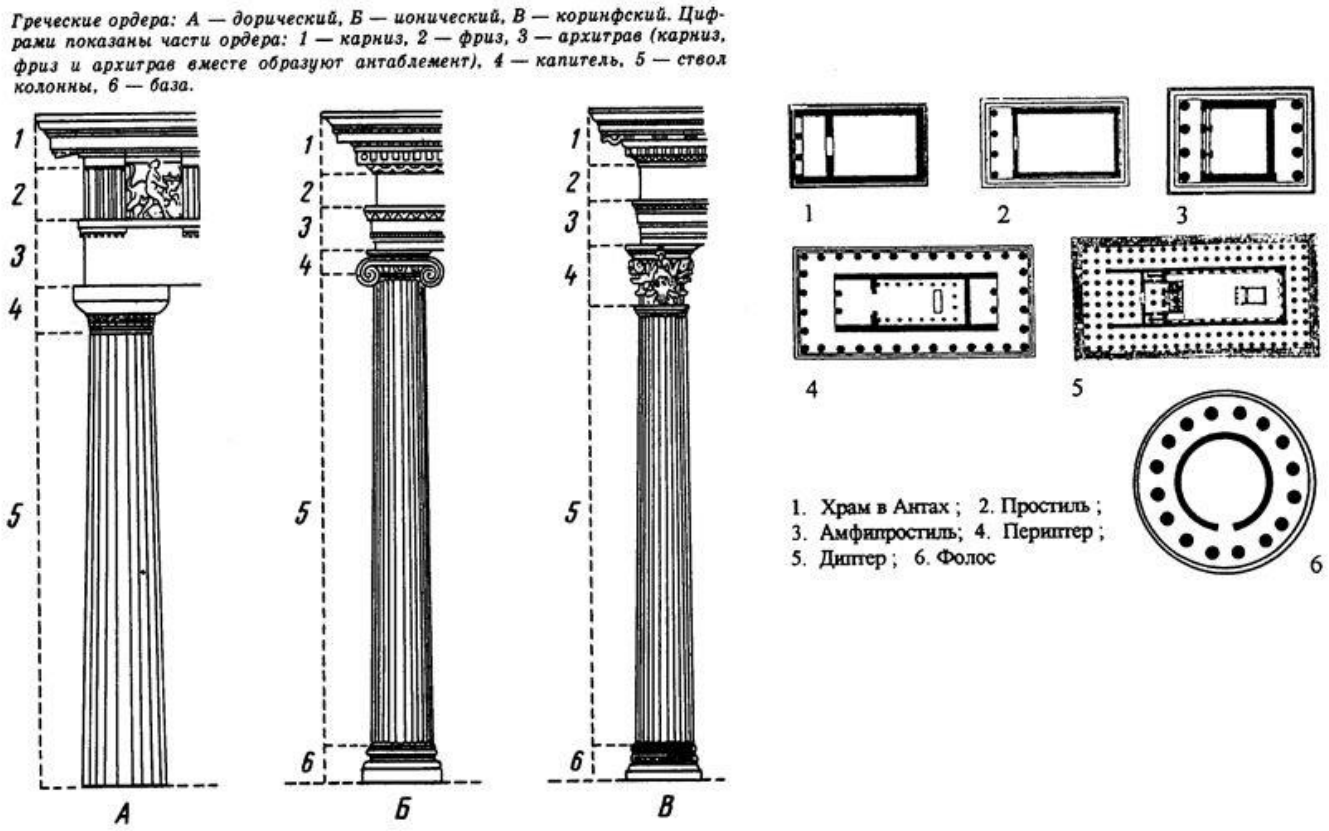


Рисунок 27. Греческие ордера и типы храмов

Ранняя классика (первая половина V века)

Развиваются скульптура и архитектура как взаимодополняющие виды искусства. Наблюдается постепенный переход от архаической скованной скульптуры к классической, выражающей «олимпийское спокойствие», сдержанность, торжественность (скульптура Дельфийского возничего, 476г. до н.э.). Существовала и монументальная живопись, которая до нашего времени не сохранилась. Храмы также расписывались, были цветными. Самый известный храм этого времени – храм Зевса в Олимпии (470-456 гг. до н.э.).

Высокая классика

В Афинах работали скульпторы Мирон, Поликлет, Фидий. Их бронзовые статуи дошли до нас в римских мраморных копиях I-II вв. до н.э. В

это твремя в скульптуре исчезает скванность, фигуры обретают движение, пропорции – красоту, лица – одухотворенность.

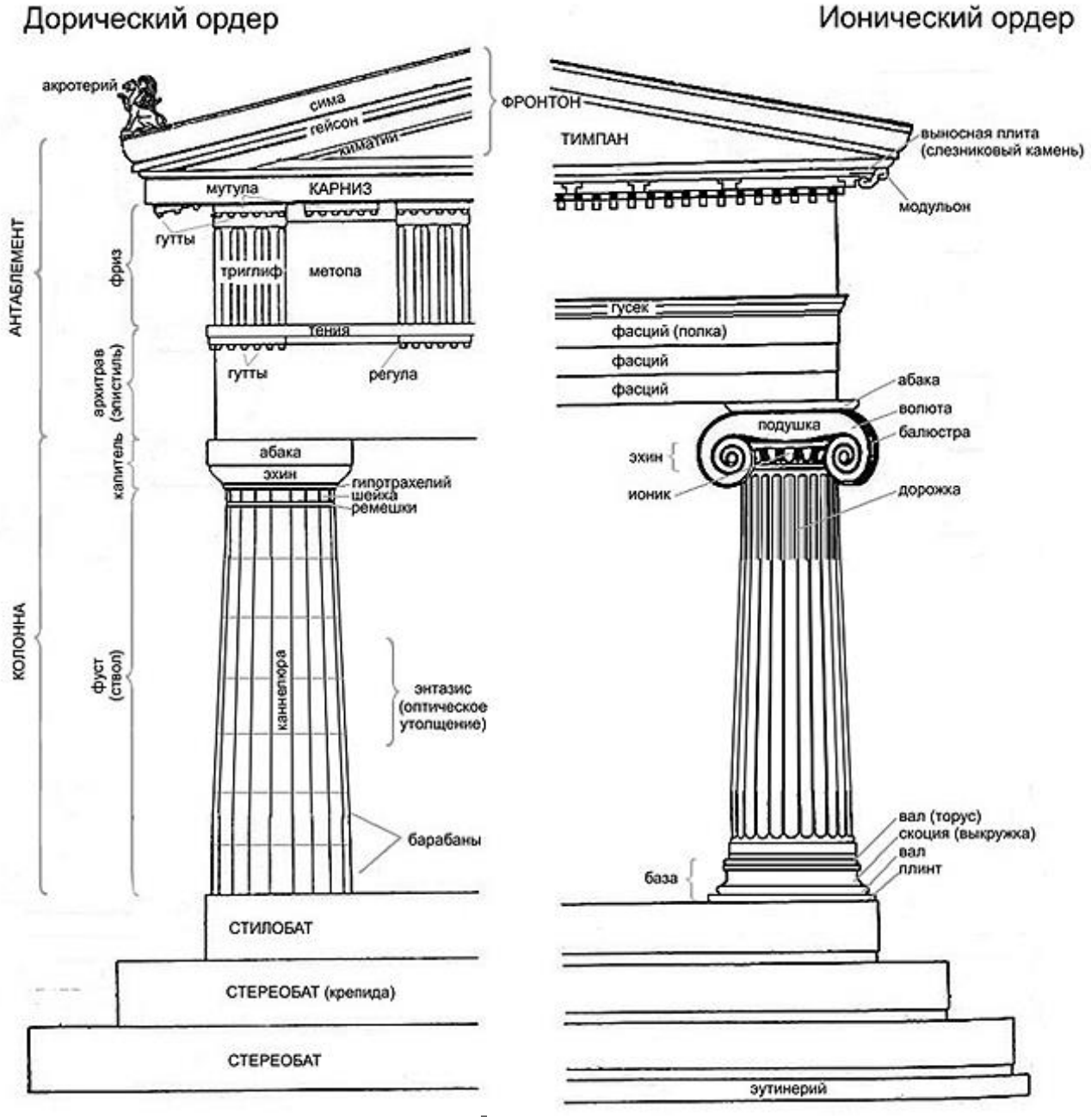


Рисунок 28. Примеры ордерных систем

Скульптура Мирона «Дискобол» выполнена в 460-450 гг. до н.э. Автор изображает атлета в момент наивысшего напряжения сил перед броском диска, передавая внутреннее движение при внешней статичности.

Скульптура «Афина и Марсий» была создана мастером для Афинского Акрополя. Лесное существо – Марсий – выбирает инструмент, Афина взирает на него с гневом. Фигуры объединены действием, несовершенство Марсия отражено в выражении его лица, фигура остается совершенной.

Поликлет из Аргоса написал теоретический трактат «Канон» (правило), где точно расчитал размеры частей тела исходя из роста человека как единицы измерения (голова 1/7 роста, лицо и кисть – 1/10, ступня – 1/6). Свой идеал Поликлет выразил в сдержанно-мощном, спокойно-величественном образе «Дорифора» (Копьеносца, 450-440 гг. до н.э.).

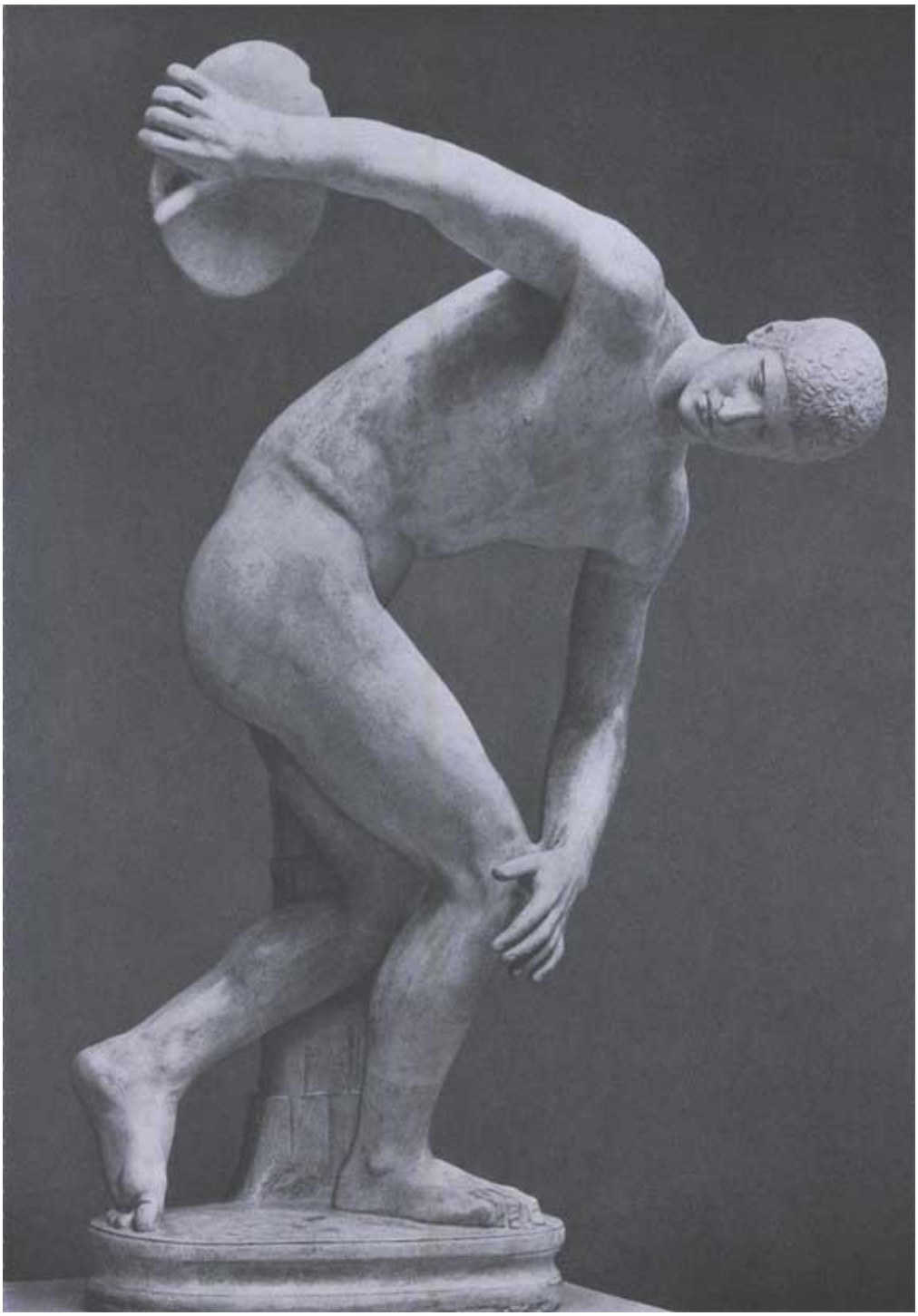


Рисунок 29. Мирон. Дискобол. Середина V в. до н. э. Мраморная римская копия с бронзового оригинала. Рим, Национальный музей



Рисунок 30. Мирон. Афина и Марсий. Середина V в. до н. э. Мраморная римская копия с бронзового оригинала. Афина — Франкфурт-на-Майне, Музей, Марсий Рим, Латеранский музей

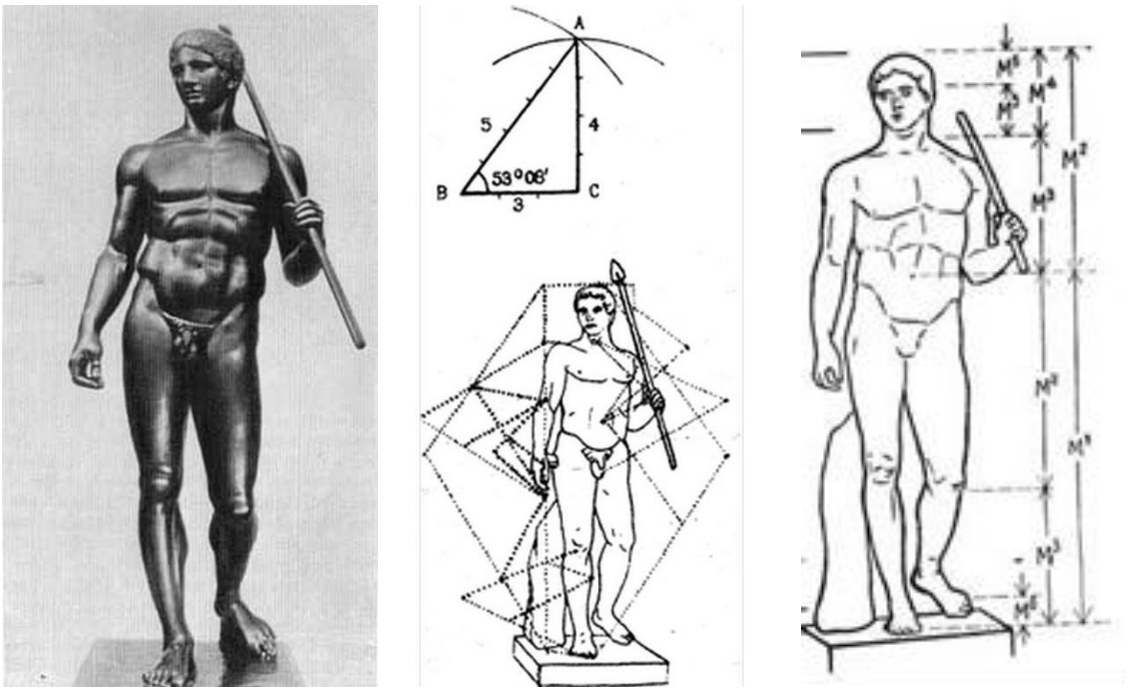


Рисунок 31. Поликлет. Дорифор. V в. до н. э. Бронза. Нац. музей в неаполе (копия)

Самым главным сооружением эпохи Перикла был новый ансамбль Афинского Акрополя, который господствовал над городом и его окрестностями. Он был воздвинут ны высоком хллме в самом центре Афин. Акрополь – «верхний город», так назывался укрепленная часть древнегреческих городов, строившаяся на самом высоком месте.



Рисунок 32. Афинский Акрополь. Вид с востока

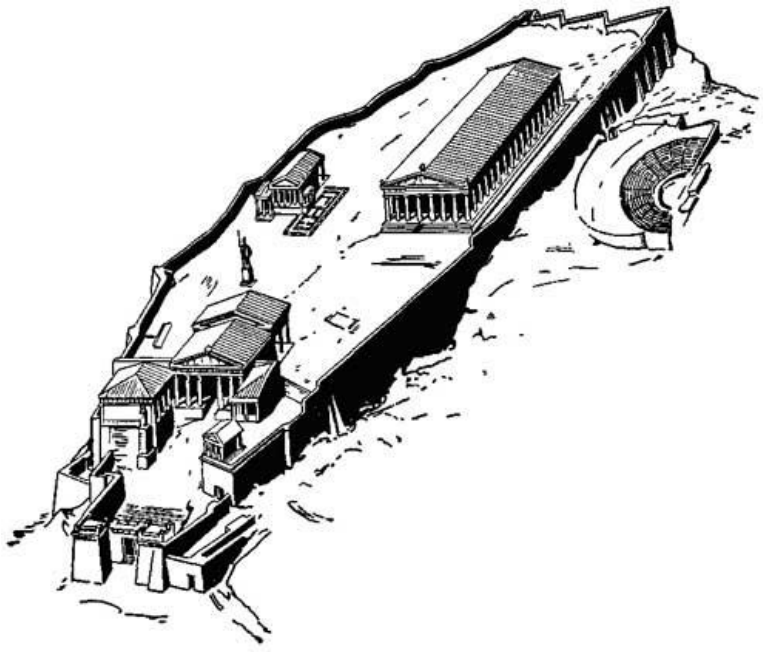


Рисунок 33. Акрополь в Афинах. Реконструкция

В 480-479 гг. до н.э. персы захватили и разграбили Афины и основные святилища на Акрополе. Среди развалин Фидий выполняет 7-метровую статую Афины-воительницы (Афины-Помпадос) с копьем и щитом в руках как символ возрождения города (статуя погибла в XIII в.).

Около 448г. до н.э. Фидий создает 13-метровую статую Зевса для храма Зевса в Олимпии (погибла в V в). С 449 г. до н.э. началась реконструкция Афинского Акрополя в период расцвета греческой демократии.

Вершина греческой архитектуры – Парфенон, храм богини Афины Парфенос, построенный в V в до н. э. зодчими Иктином и Калликратом.



Рисунок 34. Скульптуры Фидия. Афина Варвакион. Уменьшенная копия Афины Парфенос Фидия, оконченной в 438 г. до н. э. Афины, Национальный музей и Зевс Олимпийский V в до н. э. Уменьшенная копия. Санкт-Петербург. Эрмитаж

Шестнадцать лет Фидий отдал Акрополю. Он руководил строительством и выполнял скульптурные работы на главном храме. Раз в четыре года по священной дороге от Афин к Акрополю тянулось гествие с дарами богине Афине (Панафинейские празднества).

Процессия проходила через парадный вход на холм – Пропилеи (арх. Месикл, 437-432 гг. до н.э.), состоящие из ионической колоннады между двумя дорическими портиками – на площадь Акрополя.

Справа от Пропилей, на выступе скалы стоял храм Афине-Нике (арх. Калскикрат, 449-421 гг. до н.э.) ионического ордера с деревянной скульптурой

Нике Аптерос (бескрылой) внутри храма. Процессия направлялась к главному храму Акрополя – Парфенону (70×31м, высота 8м)

В нем соединились черты дорического ордера (колонны) и ионического (фриз). Здесь присутствует соразмерность частей, точность расчетов. Внутри храма находилась статуя Афины-Парфенос (Афины-Девы) высотой 13м, выполненная Фидием в 447-438 гг. до н.э.

Последней постройкой Акрополя был Эрехтейон (посвящен Афине, Посейдону и мифическому царя Эрехтейю). На одном из трех портиков вместо колонн перекрытие поддерживают кариатиды.

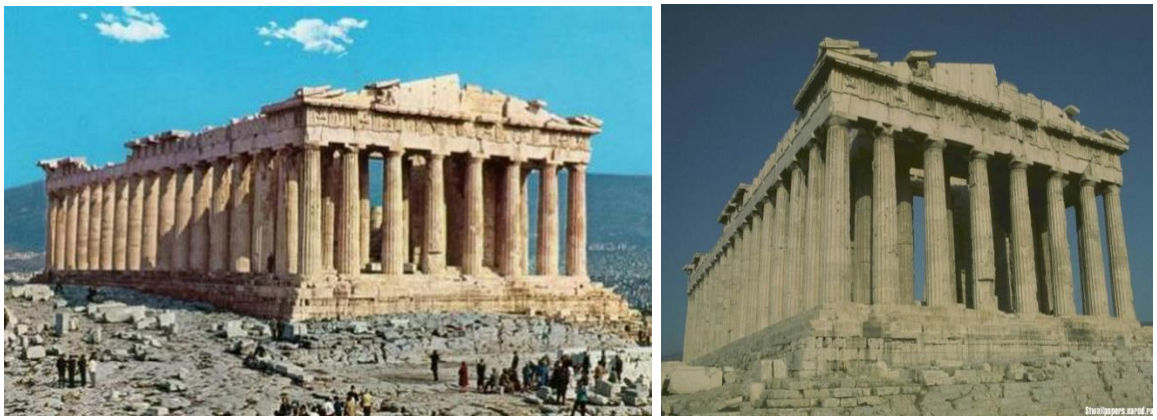


Рисунок 35. Парфенон - главный храм афинского Акрополя



Рисунок 36. Эрехтейон. Портик кариатид. 421—407 гг. до н. э.

Конец высокой классики совпадает со смертью Фидия (431г. до н.э.) и Перикла. Периклу принадлежат слова: «Мы любим прекрасное, соединенное с простотой, и мудрость без искажения».



Рисунок 37. Калликрат. Храм Ники Аптерос. 429—421 гг. до н. э и Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос. «Ника». 425 г. до н. э. Мрамор. Афины, Музей Акрополя

Скульптуры Парфенона – подлинный кладезь красоты, воплощение самых высоких устремлений человеческого духа. Лучше всего сохранилась мраморная лента рельефа фриза длиной 160 м. Это ясное представление о посторонии классического рельефа.

Все планы, на которые расчленяется рельнеф идут параллельно друг другу, образуя ряд слоев, замкнутых между двумя плоскостями.

Сюжет фриза: панафинейское шествие. Каждые четыре года афинские девушки торжественно вручали жрецам храма пеплос (плащ), вышитыми ими для Афины. Весь народ учавствовал в этой церемонии. Но ваятель изобразил не только граждан Афин: Зевс, Афина и прочие боги принимают их как на равных. Кажется, грани не проведено между богами и людьми: и те, и другие прекрасны. Это тождество как бы провозглашалось ваятелем на стенах святилища.

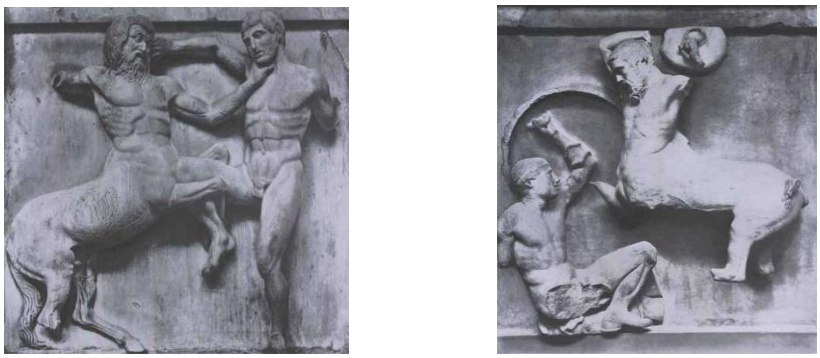


Рисунок 38. Метопы Парфенона. Кентавр и лапиф. 447—442 гг. до н. э. Мрамор. Лондон, Британский музей



Рисунок 39. Фрагмент фриза Парфенона. Всадники. 30-е годы V в. до н. э. Мрамор. Лондон, Британский музей



Рисунок 40. Фрагмент фриза Парфенона. Девушки и старейшины. 30-е годы. V в. до н. э. Мрамор. Лондон, Британский музей

Поздняя классика

В архитектуре поздней классики (410-350гг. до н.э.) в отличие от ранней и высокой нет чувства меры (месотес), появляется стремление к грандиозному, внешне великолепному.

Одним из самых грандиозных памятников греческой архитектуры поздней классики была не дошедшая до нас гробница в городе Галикарнасе.

Гигансткая гробница царя Мавзола в Галикарнасе (арх. Пифей и Сатир, 353г. до н.э.), от которой произошло позднее название «мавзолей», завершалась колесницей с конями и была украшена фризом в 150м с изображением битвы греков с амазонками. Мавзолей соединил пышность и торжественность восточного декора с изяществом греческого ионического ордера.

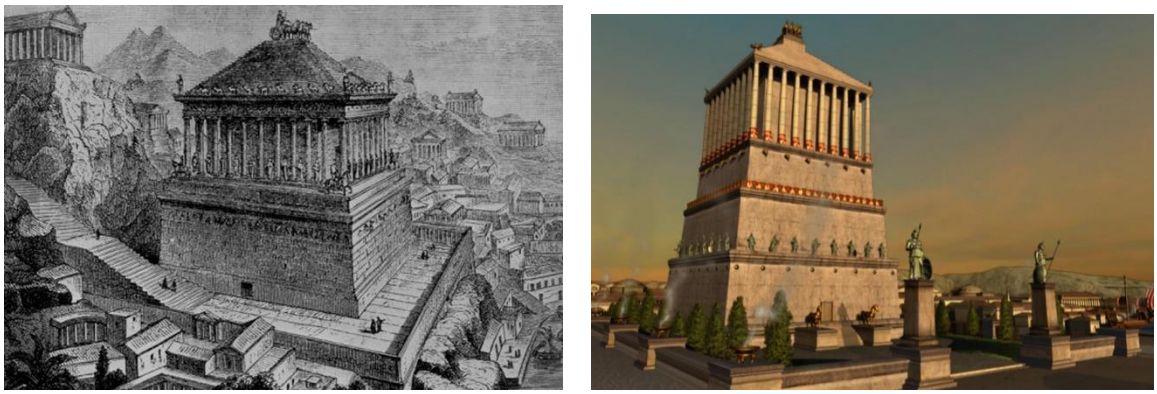


Рисунок 41. Мавзолей в Галикарнасе

Скульптурное убранство было поручено нескольким мастерам, в том числе и Скопасу, вероятно, игравшему среди них руководящую роль.



Рисунок 42. Фриз Мавзолея Галикарнасского плита работы Скопаса. Битва греков с амазонками. 355—350 гг. до н. я. Мрамор. Лондон, Британский музей

В этот период появляется коринфский ордер.

В скульптуре проявляется интерес к душевному миру человека, в пластике находит отражение его сложная, менее прямолинейная характеристика. На смену мужественной красоте атлета приходит красота несколько женственная, изящная. В это время работают скульпторы Пракситель, Лисипп, Скопас.

Пракситель (работал в 370-340 гг. до н.э.).

Пракситель пренебрегал бронзой, создав в мраморе свои величайшие произведения. Пракситель- вдохновенный певец женской красоты, столь чтимой греками в IV в.до н.э. В теплой игре света и тени, как еще никогда до этого, засияла под его резцом красота женского тела.

Праксителю принадлежит первое в греческом искусстве изображение обнаженной женской фигуры («Афродита Книдская»). В этом образе отражена грусть, задумчивость, созерцательность. Рукой мастера создана скульптура «Гермес с Дионисом». Гермес – покровитель торговли и путешественников, вестник, курьер богов.



Рисунок 43. Пракситель. Афродита Книдская. Середина IV в. до н. э. Мрамор. Римская копия с оригинала. Рим и Гермес с младенцем Дионисом, мрамор, ок.340г. до н.э.

Пракситель стремился воплотить в мраморе идеал физически прерасного юноши, не столь мускулистого, как у Поликлета, очень стройного и изящного, радостно, но чуть лукавого улыбающего, безмятежно счастливого и исполненнного сознания гармоничности всего своего существа. Праксителевский стиль, праксителевская сладостная нега – это статуи

беспечных юношей, лениво опирающихся на дерево, это лирическая красота обнаженных мраморных богинь. Изумительная тонкая моделировка, мягкость линий, чудесная, чисто праксителевская игра света и тени, очень ясная, уравновешенная композиция.



Рисунок 44. Пракситель. Отдыхающий сатир. Середина IV в. до н. э. Мрамор. Римская копия с оригинала. Санкт-Петербург, Эрмитаж и Аполлон с ящерицей. IV в. до н. э. Мраморная римская копия

Скопас (ок. 420 - ок. 355 г. до н. э.).

В искусстве Скопаса дышат страсть и порыв, беспокойство, борьба с какими-то враждебными силами, глубокие сомнения и скорбные переживания. Скульптура «Менада» или «Танцующая вакханка» Скопаса рассчитана на обозрение со всех точек зрения. Вакханка – спутница бога виноделия Диониса (у римлян – Вакха).

Закинув голову и изогнувшись всем станом, юная женщинанесется в бурном, подлинно вакхическом танце – во славу бога вина.

Лисипп.

Лисипп работал в последнюю треть IV в. до н. э. уже в пору А. Македонского. Творчество его как бы завершает искусство поздней классики. Мы не знаем его оригиналов, так что о нем можно судить лишь по сохранившимся мраморным копиям, далеко не отражающих всего его творчества.





Рисунок 45. Скопас. Скопас. Менада (Вакханка). Вторая четверть 4 в. до н. э. Уменьшенная римская копия с оригинала. Дрезден, Музей и Фрагмент с западного фронтона храма в Тегее. Раненый воин. Вторая четверть. 4 в. до н. э. Мрамор. Афины, Национальный музей

Лисипп работал в бронзе и, если верить древним писаниям, оставил после себя 1500 статуй. Атлетов он показывал не в момент наивысшего напряжения сил, а, как правило, в момент релаксации, после состязаний («Апоксиамен, счищающий с себя песок», «Отдыхающий Геракл»). Лисипп создал свой канон человеческого тела (голова в котором составляет 1/9 роста). Он был придворным скульптором А. Македонского (только его знаменитые завоеватель признавал достойным запечатлевать его черты), делал гигантские многофигурные композиции, портреты.

Юный атлет Апоксиомен совсем не такой, как в скульптуре предыдущего века, где его образ излучал сознание победы. Лисипп показал нам атлета уже после состязания, металлическим скребком старательно очищающего тело от масла и пыли.

Страстный пафос борьбы не на жизнь, а на смерть показана в скульптуре «Геракл со львом». Вся скульптурная группа как бы заряжена бурным напряженным движением, неудержимо сливающим в одно гармоничное прекрасное целое мощные фигуры человека и зверя.

В дальнейшем греческое искусство претерпевает большие изменения, разрушается его прежняя гармоничность.



Рисунок 46. Лисипп. Апоксиомен. Третья четверть 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с бронзового оригинала. Рим, Ватикан и Геракл со львом. Вторая половина 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с бронзового оригинала. Санкт-Петербург, Эрмитаж

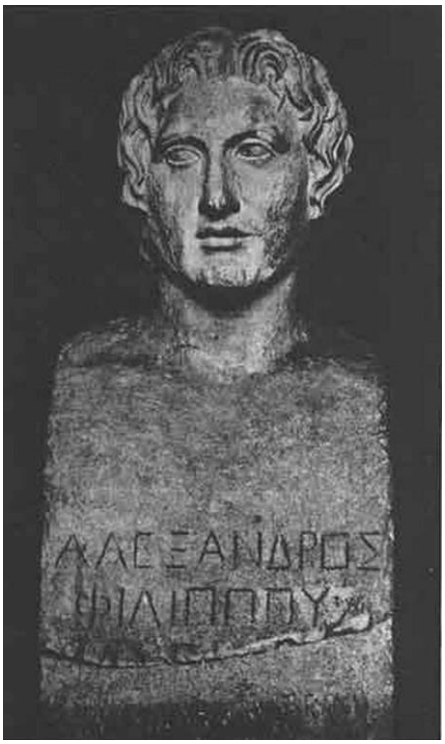


Рисунок 47. Лисипп. Портрет А. Македонского

Эллинистическая Греция

Начало ей положил Восточный поход А. Македонского и массовый колонизационный поток жителей Древней Эллады во вновь завоеванные земли. В результате в Средиземноморье, Передней Азии, Северном Причерноморье, захватив Грецию, Египет, Малую Азию и другие страны, прилегавшие к ним, постепенно сложилась новая материальная и духовная культура.

Эллинистическое искусство – это синтез древнегреческого и восточного искусства. Этот период связан с завоеваниями Филиппа, а затем Александра Македонского. Взаимно обогащаются культуры Древней Греции и восточных стран. В эпоху Эллинизма развивались математика, медицина, натурфилософия, астрономия. Их развитие связано с именами Архимеда, Эвклида, астронома Гиппарха.

Активно строятся города, часто как военные поселения. Используется «гипподамова система», известная еще с Vв. до н.э. Согласно ей, улицы прокладывались под прямым углом, город делился на квадраты жилых районов. Выделялась главная площадь – агора – административный и торговый центр.

Архитектура тяготела к гигантским размерам. Появляется диптер – тип храма с двумя рядами колонн.

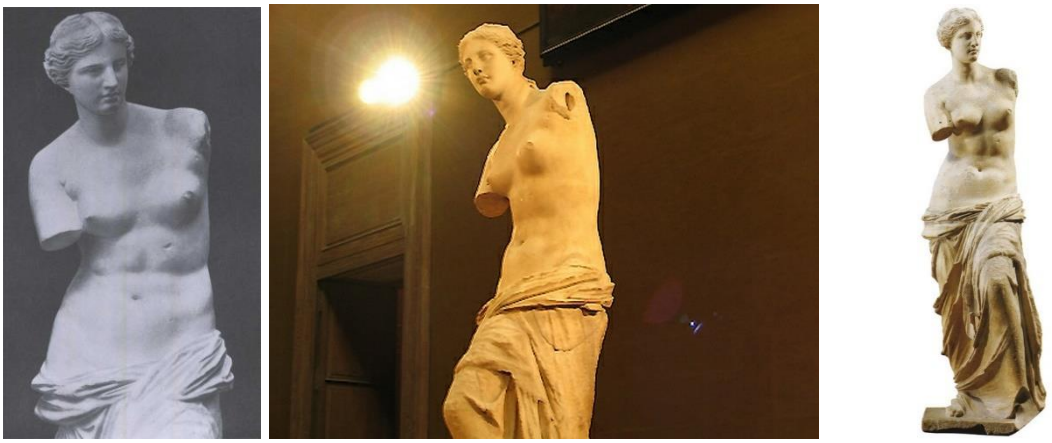


Рисунок 48. Агесандр (Александр). Афродита Милосская. II в. до н. э. Мрамор. Париж, Лувр

Сложное развитие гигантской державы породило создание ряда художественных школ (на острове Родос, в Александрии, в Пергаме, на территории самой Греции).

К родосской художественной школе принадлежат скульптуры: «Ника Самофакийская» (неудержимая устремленность, торжественный образ), «Афродита Милосская» (скульптор Агесандр, 120 г. до н.э.), «Лаокоон с сыновьями» (мастера Агесандр, Афинодор, Полидор, 40-25 гг. до н.э., в позах

театральность, много дробности). Искусство портрета очень распространенно в эту эпоху.

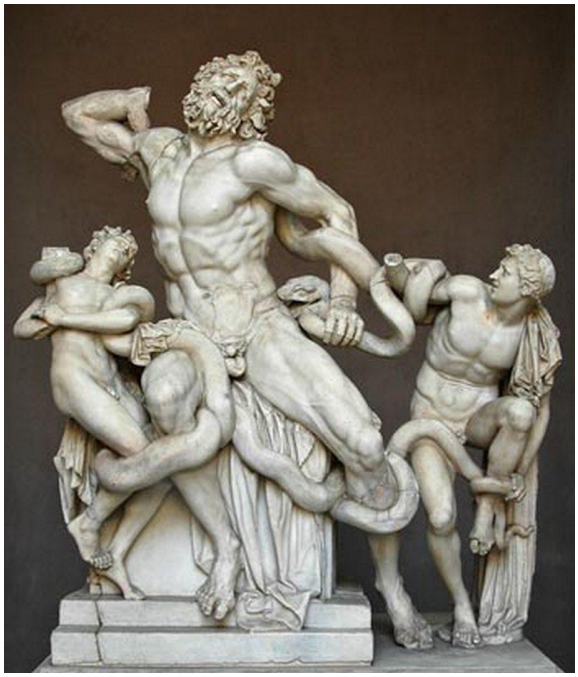




Рисунок 49. Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон. I в. до н. э. Мрамор. Рим, Ватикан и Аполлоний и Тавриск. Казнь Дирки («Фарнезский бык»). Конец II — начало I в. до н. э. Мрамор. Неаполь, Национальный музей





Рисунок 50. Ника Самофракийская. Ок. 200 г. до н.э. Париж. Лувр. и Статуя эллинистического правителя (Диадох). Бронза. III- II вв. до н. э. Рим музей Терм

Александрийская школа соотносится с бытовым направлением в скульптуре («Старик, вынимающий занозу из ноги»). Развивается и декоративная скульптура, украшавшая парки и виллы («Мальчик с гусем»).





Рисунок 51. Боэф. Мальчик с гусем. Конец III —начало II в. до н. э. Римская копия с бронзового оригинала. Рим, Ватикан и Камея Гонзага. Птоломей Филадельф и Арсиноя. III в. до н. э. Сардоникс. Санкт-Петербург. Эрмитаж

Среди декоративно-прикладного искусства этого времени известна «Камея Гонзага», одна из самых больших и прекрасных среди дошедших до нас, названная так по имени итальянских герцов, которым она некогда принадлежала. Скорее всего мы видим на ней обожествленного при жизни царя Птолемея и его сестру, и жену Арсиною.

Великолепная резьба по камню, трехслойному сардониксу, снаружи коричневому, а внутри голубовато-белому. Камея Гонзага – памятник искусства и памятник роскоши древней Александрии.



Рисунок 52. Александрийский (Фаросский) маяк, 285 год до н. э. Архитектор Сострат



Рисунок 53. Фрагмент рельефного фриза алтаря Зевса в Пергаме. II в. до н.э.
Мрамор и Гигант Алкионей. Деталь большого фриза Пергамского алтаря. 180 г. до н. э.
Мрамор. Берлин, Музей



Рисунок 54. Пергамский алтарь. Лестница входа. Реконструкция 180 г. до н. э.
Берлинский музей и Борьба Зевса с гигантами. Фрагмент фриза Пергамского алтаря



Рисунок 55. 180 г. до н.э. Пергамский алтарь. Общий вид

Пергамская школа интересна Алтарем Зевса, созданным в 180 г. до н.э. мастерами Диосинадом, Орестом, Менекратом. Рельефный фриз 130 м

длинной и высотой 2.3м на цоколе алтаря изображает битву богов с гигантами. Тема скульптур – «гигантомахия». Характерна преувеличенность эмоций, подчеркнутая динамика. Если произведения классического искусства прославляли величие человека, то пергамский фриз могущество богов и царей. Грандиозные образы признаны потрясти человека, заставить почувствовать свою слабость пере6д высшими силами.

Этой же школе принадлежит скульптура «Галл, убивающий себя и свою жену».

К концу I века до н. э. Рим утверждает свое владычество в эллинистическом мире. Но трудно обозначить, даже условно, конечную грань эллинизма – как во времени, так и в пространстве.

Таким образом, греческое искусство ассоциируется с классическим периодом расцвета, с выработкой гармоничных архитектурных пропорций (архитектоникой), с поиском образа идеального человека, с простотой и уравновешенностью, с ясной цельностью изображаемого и воплощаемого.

ЛЕКЦИЯ 4
Искусство Этруссии

1. *Всеобщая история искусств. В 6 т./ Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 2000.*
2. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
3. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
4. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*
5. *Чубова, А.П. Этрусское искусство. Живопись. Скульптура. Прикладное искусство – М.: Искусство, 1989.*

Этрусское искусство VIII-IVвв. до н.э.

Этруски – это особый народ с особой культурой, которую можно назвать как пре5двестницу, а то и родоначальницу римской и как впоне оригинальную, а значит неповторимую.

Государство этрусков сформировалось на Апенинском полуострове как военный союз 12-ти городов-государств в VIII в. до н.э. Этруски, как и греки - язычники, но их религия была мрачнее, большую роль в ней играли божества смерти и страх перед смертью определял мироощущение этрусков. Этрусское искусство нельзя назвать подражатенльным, ибо внутреннее содержание этрусского искусства, его идейность не только своеобразны, но и весьма отличны от художественного идеала Эллады. Развит культ предков.

Архитектура близка греческой, но этруски использовали камень только в фундаментах, каркас делали из дерева, стены – из сырцового кирпича. Жо нас дошли два типа захоронений:

- Тулумус. В земляную яму кладется саркофаг и вещи. Вокруг выкладывается кирпичное или каменное кольцо, сверху устраивается земляная насыпь.
- Захоронения в скалах. В скалах вырубались помещения-камеры. Здесь в нишах располагались бюсты предков. Найдены керамические погребальные урны VII-VI вв. до н.э. Они имеют крышки с изображением фигуры или бюста умершего. Изображение условно, во многом схематизировано. Стены гробниц покрывала живопись. Встречаются изображения пиров, охот, состязаний.



Рисунок 56. Карта страны этрусков

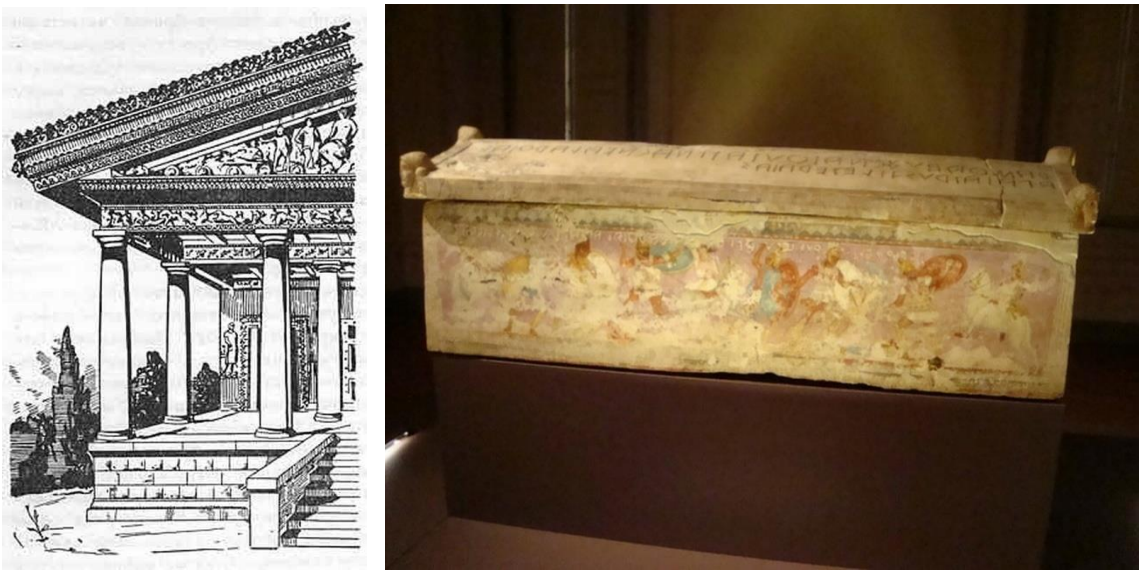


Рисунок 57. Этрусский храм. Реконструкция и Этрусская надгробница с надписями

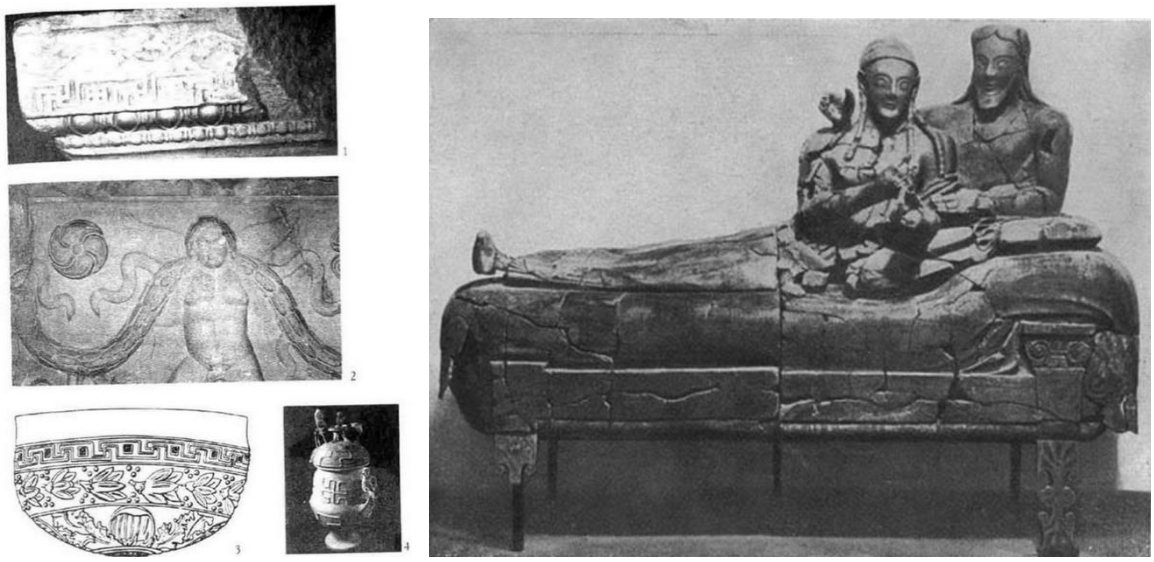


Рисунок 58. Этрусская надгробница с надписями и Саркофаг из Черветри. Глина. Около 500 г. до н. э. Рим

Как и египетская, этрусская культура знакома нам по гробницам. Этрусские гробницы воспризводят домашнюю обстановку, привычную для усопшего, включая изображения его самого и сцен, напоминающих о его жизни. Портретное сходство, мало интересовавшее греческих художников, творивших обощенные образы, имело для этрусскоов первостепенное значение.

Портрет увековечевал черты усопшего, вырывал их из вечной тьмы загробного мира. Скульптурный потрет связан с погребальным культом, саркофагт с фигурами умерших.

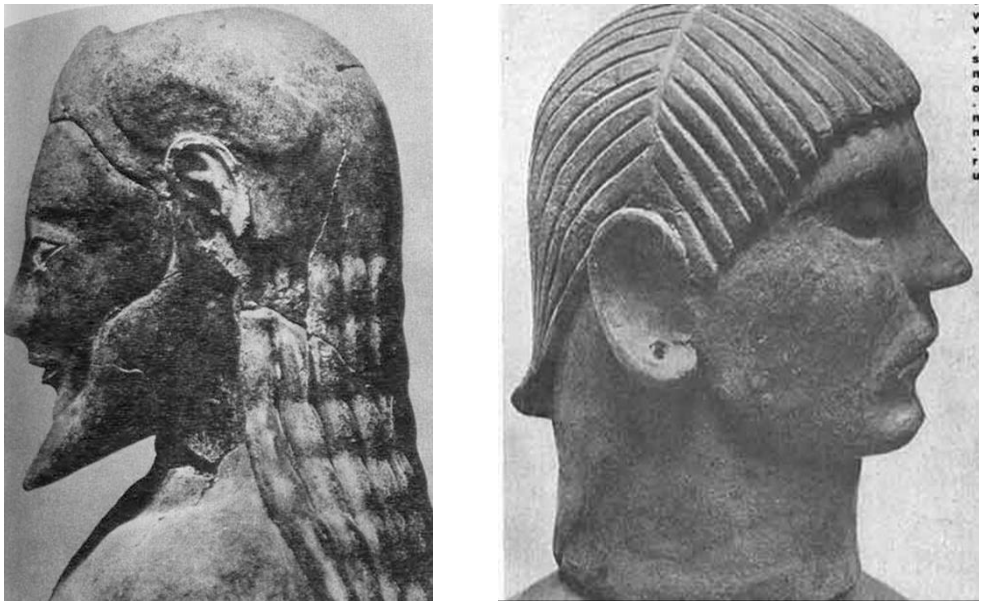


Рисунок 59. Фрагменты с этрусского саркофага в Черветри

Храмы строились на высоком постаменте – подиуме, к колоннаде портика ведет лестница, кровля сильно нависает. На коньке двухскатной кровле располагалась терракотовая скульптура.

Керамика сходна с греческой, но обжигалась до черноты. Эта техника изготовления керамики получила название буккенеро (в переводе «черная земля»).

Ремесленники славились работами из бронзы, золота, глины. Величайшим мастерством, тонкостью и изяществом отличаются этрусские ювелирные изделия, которые хорошо представлены в Эрмитаже в Санкт-Петербурге.



Рисунок 60. Височные подвески с головой Афины.Курган Куль-Оба. V в. до н.э.



Рисунок 61. 330-300 гг. до н.э. Пара серег с диском и ладьевидной подвеской

Развита обработка металла и бронзы. («Капитолийская волчица», «Химера»).



Рисунок 62. Золотой гребень из скифского кургана Солоха, V в. до н. э. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Хорошо известна, в отличие от греческой, этрусская живопись. В Тоскане сохранилось несколько могильных склепов со стенами, расписанными сверху донизу в технике фрески (т.е. по сырому грунту). Размещенные по поясам погребальные сцены и сцены охоты и пиров, сотязания и танцы, могучие фигуры зверей. Сплошь плоскостные изоьражения. Теплые, звучные тона при весьма произвольной раскраске. Высокая декоративность и порой грандиозный размах композиции. Архаическая условность, но и острая выразительность. Все это отличает прежде всего этрусское искусство от греческого.

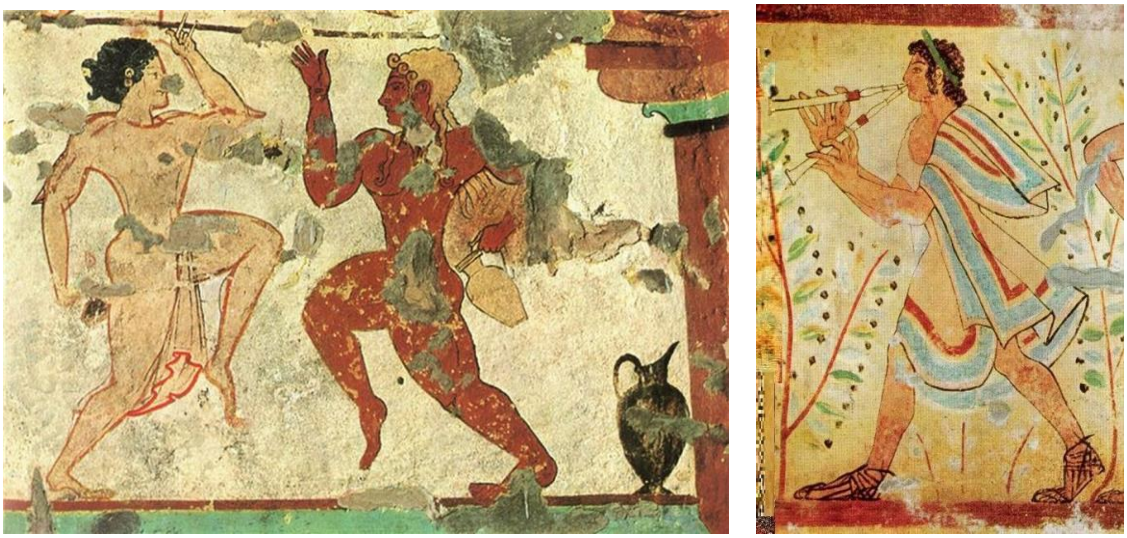


Рисунок 63. Росписи стен гробниц





Рисунок 64. Тарквинии, Гробница Львиц. VI в. до н.э.



Рисунок 65. Аполлон из Вей. (скульптор Вулка) Рим VI в до н. э.

Типично архаический Аполлон из Вей самый, вероятно, совершенный до нас памятник этрусской скульптуры. Этрусский Аполлон не обнажен и неподвижен, он как-бы шагает куда-то. Улыбка играет в его глазах и вокруг рта.

Первобытный страх перед неизведанным, перед звериной мощью природы или судьбы не был изжит в мироощущении этрусскoв. Знаменитая волчица – шедевр этрусской скульптуры V века.

Замечательное литье, декоративная проработка деталей – и самый острый реализм в изображении устрашающей силы.

Согласно легенде, основатели Рима Ромул и Рем были вскормлены волчицей. Сами их фигурки сделаны в эпоху Возрождения взамен утраченных этрусских.



Рисунок 66. Капитолийская волчица, бронза нач V в. до н. э. Рим. Палаццо консерваторов

С V в. до н.э. наблюдается постепенный упадок этрусских городов. В IV в. до н.э. Этрусия попадает под власть Рима. Римляне много заимствовали в культуре этрусскoв, бронзовая волчица, созданная этрусским художественным гением, стала надолго величественным символом сурового и жестоко Рима.

ЛЕКЦИЯ 5
Искусство Рима. Фаюмский портрет. Раннехристианское искусство

1. *Всеобщая история искусств. В 6 т./ Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 2000.*
2. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
3. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
4. *Кобылика, М.М. Искусство Древнего Рима. - М., 2009.*
5. *Поплавский, В. С. Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима / В. С. Поплавский. – М. : Наука, 2000.*
6. *Соколов, Г. И. Искусство Древнего Рима. Архитектура. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство / Г. И. Соколов. – М., 1996.*
7. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

Рим в отличие от маленькой Греции был столицей колоссального государства, покорившего много народов и стран.

Искусство Древнего Рима делится на периоды:

1. Республики IV-I в. до н.э.;
2. Империи I в. до н.э. -V в. н.э.

Искусство Древнего Рима – результат синтеза традиций древних этрусков, греков, африканских и восточных народов.

Некоторые характерные отличия римской и греческой культуры:

1. Греция - рабовладельческая республика. Столица государства – Афины – насчитывали 70 тыс. жителей. Римляне создали мощное

военно-административное государство. Постоянный приток дешевой рабочей силы позволял вести крупномасштабные строительные работы. В Риме насчитывалось 2 млн. жителей.

2. В скульптуре Греции формируется образ идеального человека-гражданина. В Риме уделяется внимание портретному сходству.
3. Рельефы Греции – иллюстрация мифологического сюжета. Рельефы Рима – сухое документальное повествование о событиях жизни.

Римская Республика

Мировоззрение жителей Рима отличалось практичностью, трезвостью. Уже в период Республики римляне создали свой театр, мемуарную литературу, исторические сочинения, выработали кодекс законов. В III-II вв. до н.э. римляне завоевали Грецию и все Восточное Средиземноморье. Произведения греческой скульптуры заполняли общественные здания и частные виллы. Искусство выполняло здесь в основном утилитарные функции.



Рисунок 67. Алтарь мира и Рельеф с Алтаря мира Августа. Мрамор. 13—9 гг. до н. э. Флоренция. Уффици

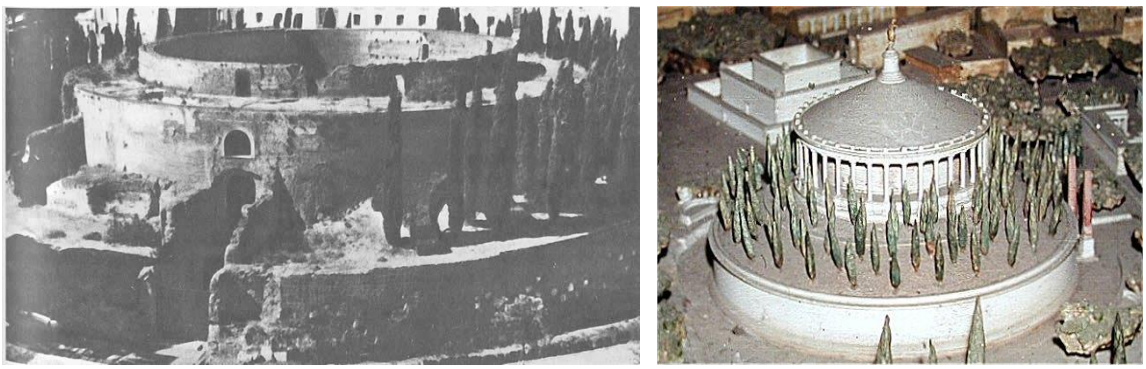


Рисунок 68. Мавзолей Августа. I в. до н. э. и его реконструкция

Вслед за этрусками римляне создали прекрасные каменные дороги. Аппиева дорога (ее строительство начал в 312 г. до н.э. Аппий Клавдий) ведет от Рима к морю. Со II вв. до н.э. римляне строят аквидуки (инженерные сооружения, мосты, предназначенные для древнего водопровода). Вода реки Тибр была непригодна для питья, и Рим снабжался водой с Альпийских гор.



Рисунок 69. Театр в Помпеях

Открытие нового материала – бетона, дало новые конструктивные возможности строительства гигантских зданий и сводчатых конструкций. Снаружи здание облицовывалось мрамором или иным камнем. Кирпич иногда достигал больших размеров 80×30 см. Изготовлялись керамические трубы. Керамические горшки вставлялись в своды, облегчая конструкцию и улучшая акустику. Большая часть римских зданий строилась из многократно повторяющегося элемента, так называемой «римской ячейки». Она представляла собой сочетание греческого ордера с аркой.

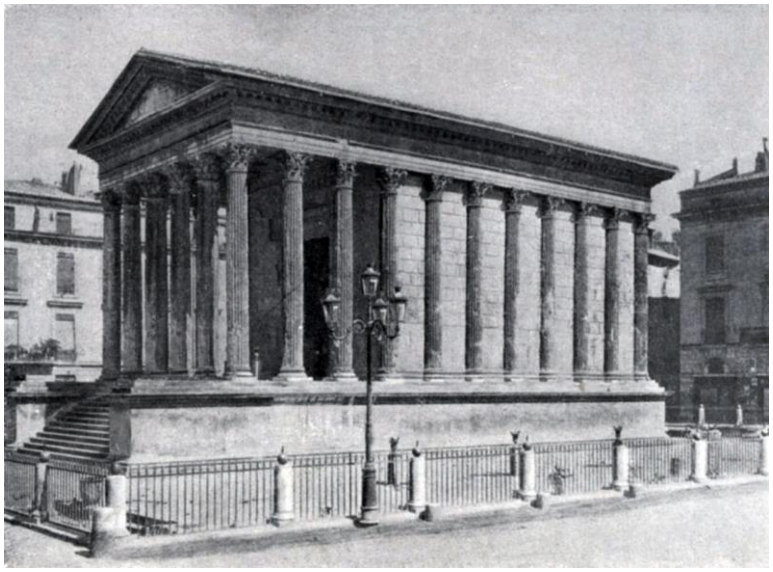


Рисунок 70. Римский храм — так называемый Квадратный дом — в Ниме (южная Франция). Начало I в. н. э.

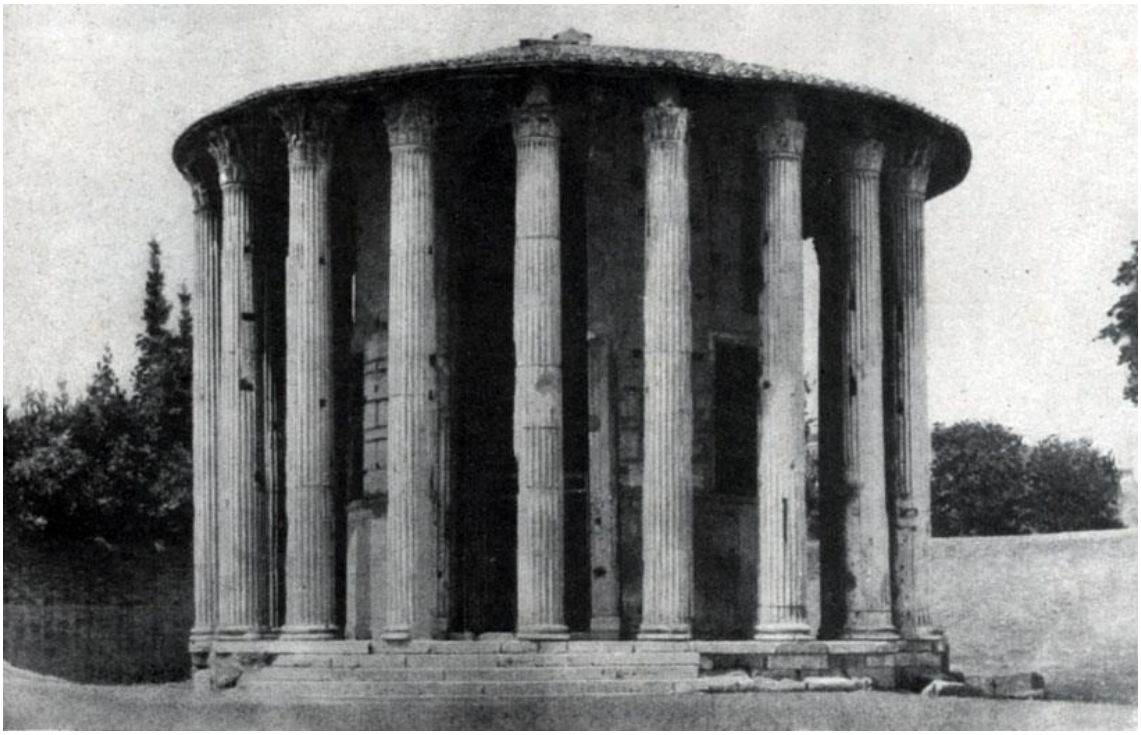


Рисунок 71. Круглый храм на Тибре в Риме. I в. до н. э.

В культовом зодчестве римляне использовали либо греческий периптер, по-этрусски модифицировав его в псевдопериптер на высоком подиуме, либо греческий толос, называемый в Риме ротондой (Круглый храм на Бычьем форуме в Риме I в. до н.э.).

По типу «гипподамовой планировки» строились военные лагеря, а затем и города. На пересечении улиц образовывалась главная площадь города – форум.

Поселение на месте Рима существовало еще с VIII в. до н.э. Главная площадь Рима – форум Романум – располагалась в болотистой низине и была окружена тремя холмами (Капитолий, Палатин, Квиринал). При росте города он уже располагался на семи холмах. В центре города размещались сенат, трибуна для выступления ораторов, архив, суды, тюрьма, главные храмы, в одном из которых хранилась казна.

Люди жили в многоэтажных, многоквартирных домах (инсулах), где иногда жилые помещения сдавались в наем. На первом этаже располагались лавки ремесленников и торговцев (таберны). Хозяева этих лавок жили на антрисолях – полуэтажах над таберной.

Искусство римского скульптурного портрета уходит корнями в обычаи этрусков и римлян оставлять в своих домах портретные изображения предков. Восковые отливки или гипсовые слепки служили основой для портрета. Бронзу как основной скульптурный материал сменяет в I в. до н.э. мрамор («Статуя оратора»).

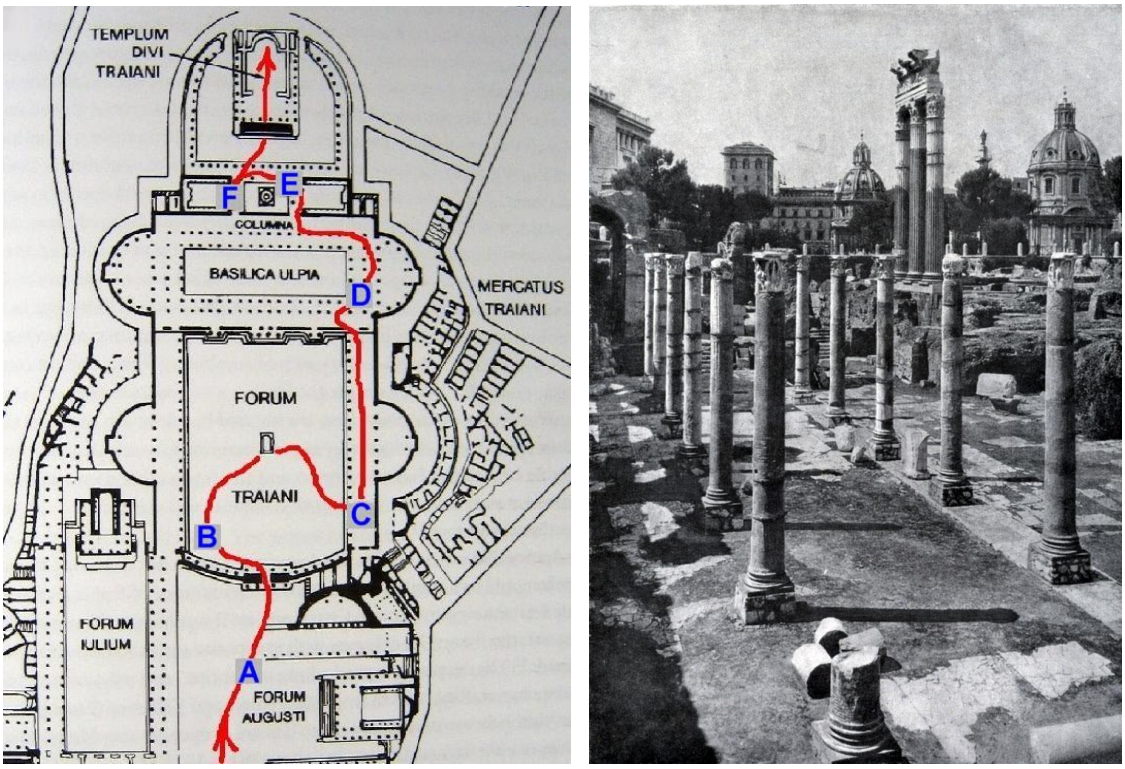


Рисунок 72. Форум Траяна. Очередное творение Аполлодория занимало площадь 185 га и Форум Цезаря в Риме. I в. до н. э.

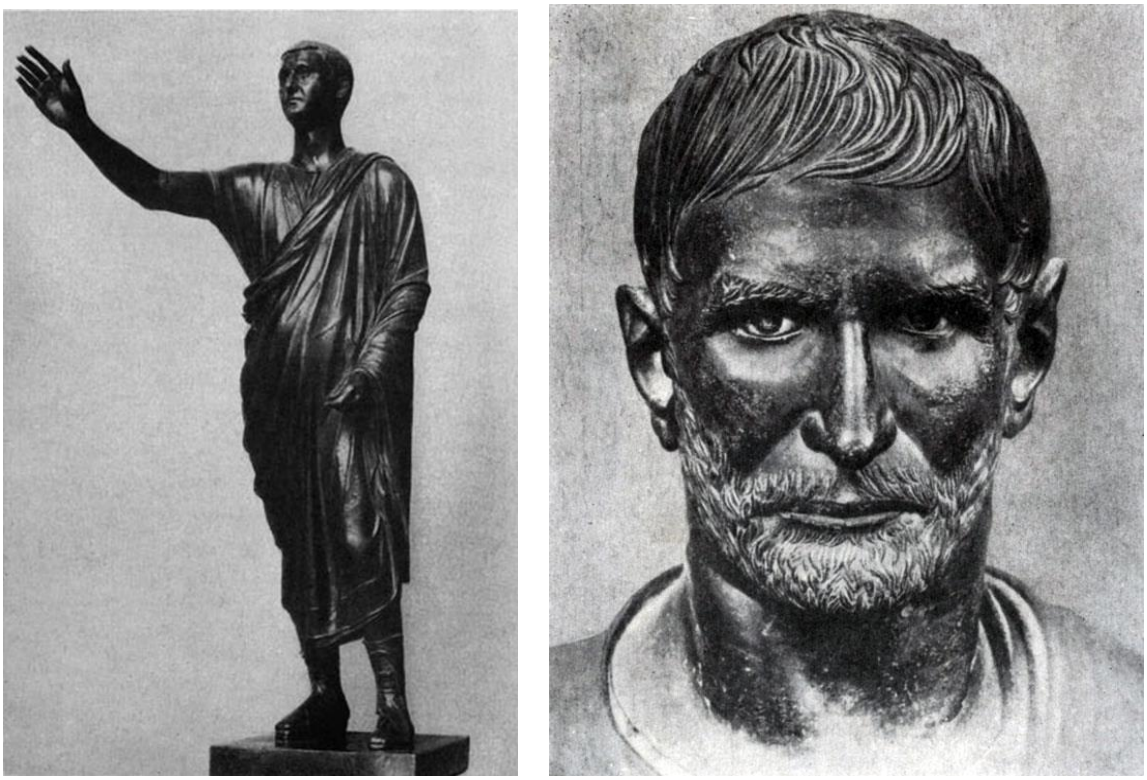


Рисунок 73. Статуя оратора Авла Метелла, III век до н. э и Портрет римлянина (так называемый первый консул Брут). Бронза. Вторая половина IV в. до н. э. Рим. Палаццо Консерватори

Заслуги римлян заключались в совершенствовании и развитии двух типов скульптурных изображений: закрытой статуи и реалистического портрета.

Греческие статуи идеализируют человека, римский портрет дает его реалистическое изображение. Одним из ранних образцов римского портрета можно считать бронзовый бюст Брута. Раскрыт человеческий характер. Образ сурового, неприклонного римлянина эпохи республики. Римский портрет сохраняет свой реализм, который достигается прежде всего изображением индивидуальных черт.

В противоположность греческим обнаженным изображениям, римляне создают «закрытую статую», в связи с представлением о величии и достоинстве римского магистрата, появляющего перед народом, одетым в тогу.

Памятником римской скульптуры является статуя, изображающая римлянина, одетого в тогу. Поднятая рука его обращена к слушателям. Тщательно отделанная тога придает статуе живописность и конкретность.

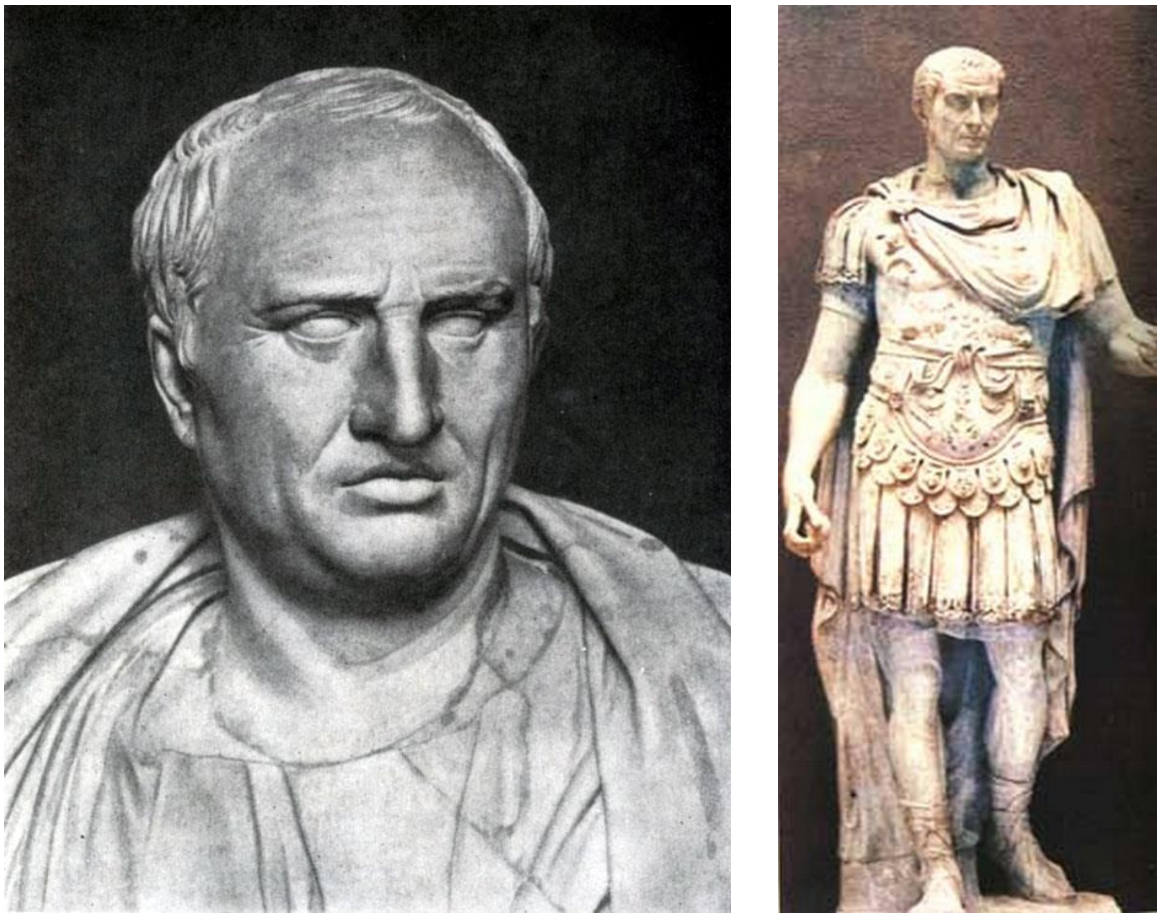


Рисунок 74. Портрет Цицерона. Мрамор. I в. до н. э. Рим. Капитолийский музей и портрет Цезаря

Римская Империя

В конце I в. до н.э. Римское государство приходит к военной диктатуре, превращается из республики в империю. Первым императором Рима был Октавиан, титулованный Августом, то есть «божественным» (27 г. до н.э – 14 г. н.э/). Каждый император в поисках славы сооружал новые площади, административные здания, театры, зрелищные сооружения. II в. н.э. – время расцвета римской империи.

Основными типами зрелищных сооружений являлись театры, амфитеатры, цирки. Главные участники зрелищ – рабы.

Театры первоначально похожи на греческие использованием естественного склона рельефа, затем – искусственные сооружения на опорах (театр Марцелла, 14 г. до н.э.).

Амфитеатры предназначены для гладиаторских боев. Самый известный амфитеатр – Колизей (от слова колоссеум – колоссальный). В основе его плана – эллипс длинной 188м, шириной 156м. Стена имеет длину 50м и образована тремя рядами сводчатых арок с использованием дорического, ионического и коринфского ордеров и четвертым «глухим» рядом с небольшими окнами. Одновременно в Колизее могли сражаться 3000 пар гладиаторов. Арену можно было затапливать водой.

Цирки предназначались для конных боев или для состязаний на колесницах. Большой цирк Рима имел длину 480м.



Рисунок 75. Арка Тита в Риме. 81 г. н. э. и рельеф с арки Тита в Риме. Мрамор. 81 г. н. э.

Триумфальная арка Тита, постронная уже после его смерти в честь победы над иудеями. представляет собой новое и оригинальное сочетание

колонн и сводчатой арки. Эта арка запечатлевает церемонию триумфа, то есть въезд победоносного полководца в Рим.



Рисунок 76. Колонна Трояна. 113 год. Архитектор Аполлодор Дамасский. Рим, Италия и фрагмент рельефа

Колона Траяна увековечила память о Дакийской войне (101-106 гг.). Кака нескончаемой лентой увита она рельефными изображениями различных сцен из дакийского похода.

Перед нами подробнейшее и добросовестное повествование. Именно повествование, а не обоьбщенное изображение. Одним из крупных строителдей был император Адриан (117-138 гг.). По его инициативе строились здания не только в самом Риме, но в провинциях.

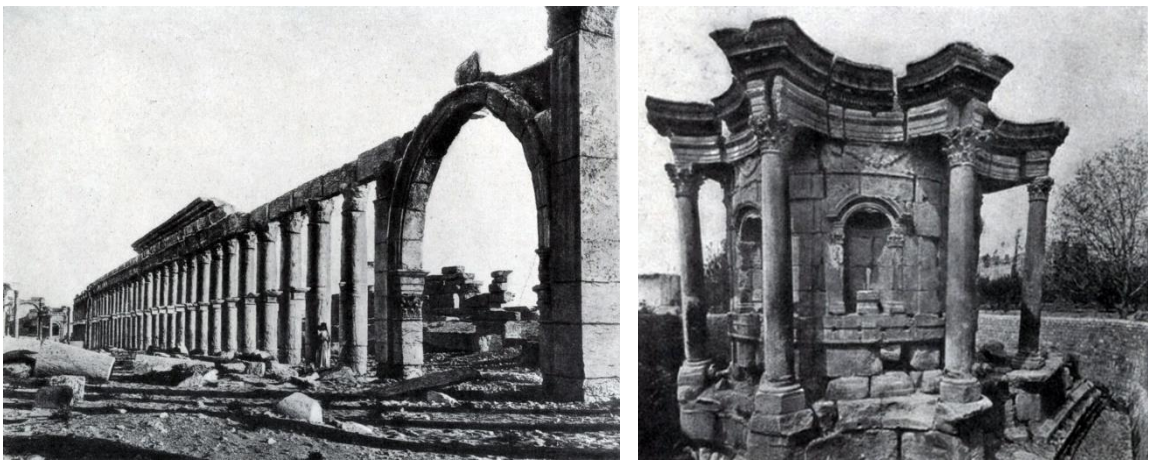


Рисунок 77. Пальмира. Главная улица. I—III вв. и круглый храм в Баальбеке. Середина III в.



Рисунок 78. Тимгад. Основан в 100 г. Общий вид города

В Риме Адриан заново перестроил Пантеон (120 г). От старого здания сохранился лишь портик.

Патеон – это храм всех богов, покровителей имперского дома, прославляющих гордую объединительную мечту империи, включающий под римским главенством столько различных национальностей, верований и культур.

Главный архитектор грек Аполлодор из Дамаска. Пантеон – это новый тип храмовой постройки. Главная часть Пантеона представляет собой ротонду, завершенную огромным куполом, через который проникает свет во внутреннюю часть храма, поражающую простотой и величием отделки, гармоническим распределением частей и спокойствием всей обстановки. Диаметр ротонды почти равен высоте храма, купол изнутри представляет собой точную полусферу. Пропорции интерьера рассчитаны на постепенное облегчение архитектурных форм в верхних частях здания.

Это самый значительный по размерам римский купольный храм. Греция не знала такого сферического обхвата пространства, а Европа позднейших времен узнала благодаря Риму.



Рисунок 79. Пантеон в Риме. Около 118—125 гг.



Рисунок 80. Пантеон. Внутренний вид

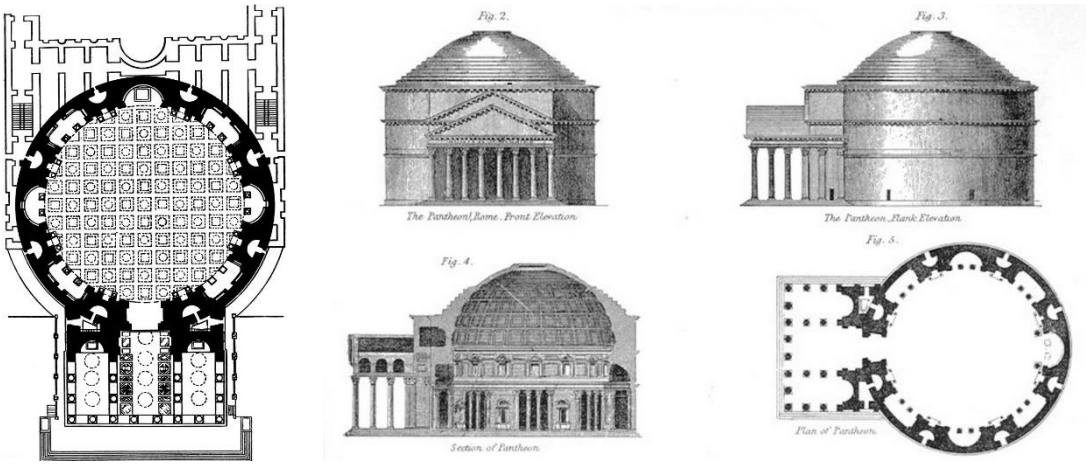


Рисунок 81. План Пантеона

Одной из вершин римской архитектуры является амфмтеатр династии Флавиев или Колизей (75-80 гг.). Это огромное сооружение, вмещавшее около

50000 зрителей, предназначалось для гладиаторских боев. Это огромное четырехэтажное здание, которое закончити Тит и Домециан, начатое Веспасианом. Каждый из трех первых этажей прорезан арками, в промежутках между которыми стояли колонны.



Рисунок 82. Колизей. Вид сверху

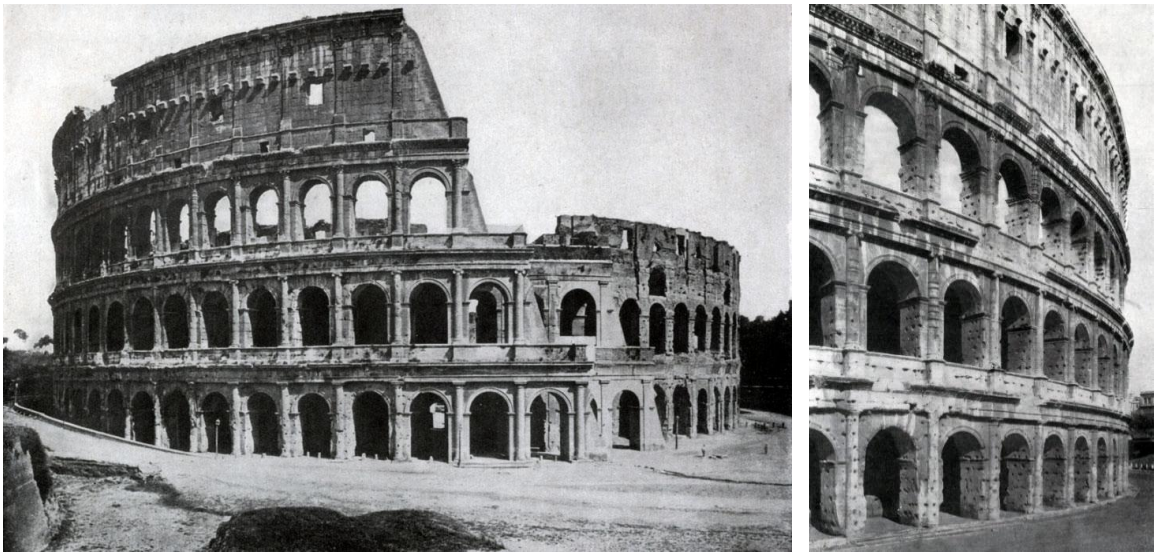


Рисунок 83. Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75—82 гг. н. э. Общий вид

При постройке Колизея широчайшим образом использовались различные сводчатые конструкции, котоые дали возможность перекрытия больших пространств без дополнительных сооружений.

В Колизее нашла свое наибольшее совершенное выражение система объединения в одно органическое целое многоярусной аркады, ставляюще своего рода какркасную конструкцию всго здания и элементов ордера.

Термы (бани) в период республики были небольшими. В середине II в. н.э. их планировка усложняется. Здесь существовали помещения: холодная баня, теплая баня, горячая баня, парилка, помещения для воздушных и солнечных ванн, для массажа, для занятий гимнастикой, игровые помещения. Самые крупные термы построены при императоре Диоклетиане (III в. н.э.), вместимостью 3200 человек. Сохранились остатки терм Каракалы вместимостью 1800 человек, имеющие размеры 350×350м. В термах были места для отдыха – полукруглые или овальные ниши с источником или фонтаном.

В Риме возводились базилики – прямоугольные здания с выделенной по высоте центральной частью. В них размещались биржи, места деловых встреч, суды.

Триумфальные арки (1, 3, 5-ти пролетные) возводилисьв честь императора или памятных событий.

Самый известный круглый храм – Пантеон (118-125гг.) строится при императоре Андриане. Высота здания 42.5м, купол имеет диаметр 43.2м. Интерьер украшен нишами со скульптурой.

Известен форум императора Траяна (109-113гг.), архитектор Аполлодор. Она имеет размеры 116×95м. На площади расположена колонна Траяна высотой более 30м. Внутри колонны – винтовая лестница, наверху изначально располагалась статуя Траяна. В XVIв. она была заменена на статую апостола Петра. По внешней стороне колоны тянется барельеф длинной 200м, изображающий поход Траяна. Всего насчитывается 2500 фигур, 90 из которых – император Траян.

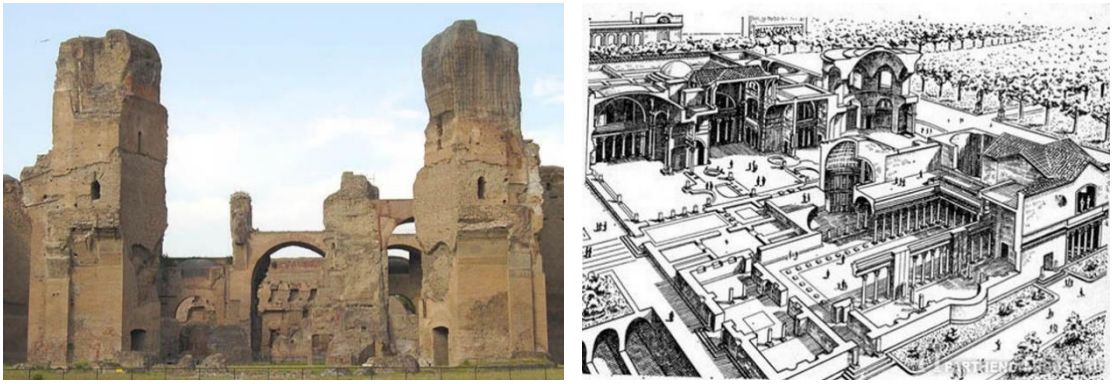


Рисунок 84. Термы Каракаллы и их реконструкция. Их площадь составляла 110 тысяч кв.



Рисунок 85. Арка Септимия Севера в Риме. 203 г. и скульптурный портрет Септимия Севера (193-211 гг.)

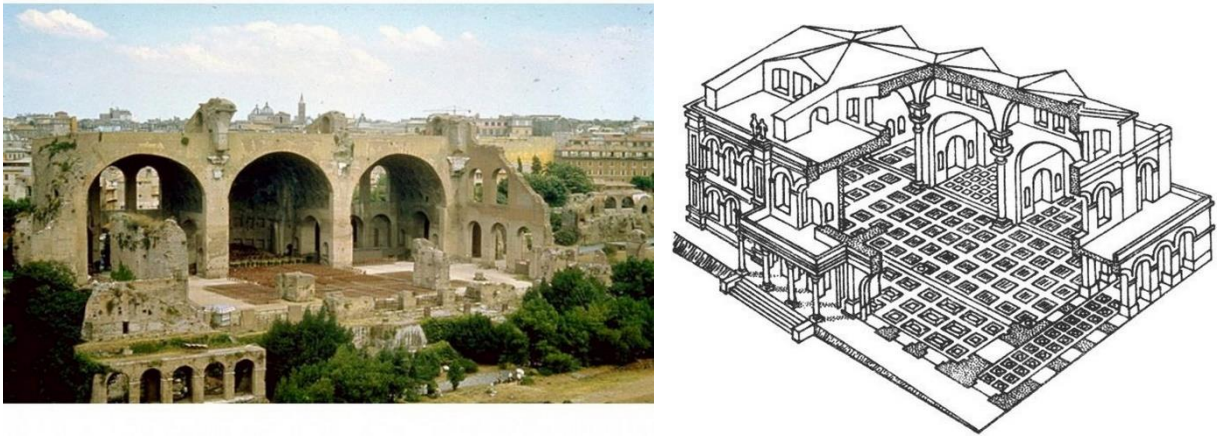


Рисунок 86. Базилика Константина-Максенция. Современный вид. 307-312 гг. и реконструкция

Римляне продолжали оставаться самостоятельными в искусстве реклистиеского портрета. Стиль скульптурного портрета менялся вместе с общим мироощущением эпохи. Документальная правдивость, парадность, доходящая до обожествления, самый острый реализм, глубина психологического проникновения поочередно преобладали в нем, а то и дополняли друг друга.

В 170 г. отлита первая в мире конная статуя Марка Авреля.

О развитии живописи дают представлениепомпеянские фрески, а также фрески из провинций. Живопись можно увидеть благодаря сохранившимся ее остаткам в дворце Нерона (Рим) и росписям в Геркулануме и Помпеях. Росписи включали в себя архитектурные детали (колонны, пилястры, карнизы, гирлянды), многофигурные композиции («Вилла Мистерий» вблизи Помпей),

встречается имитация различных пород камня, небольшие сюжетные изображения из греческих оригиналов.

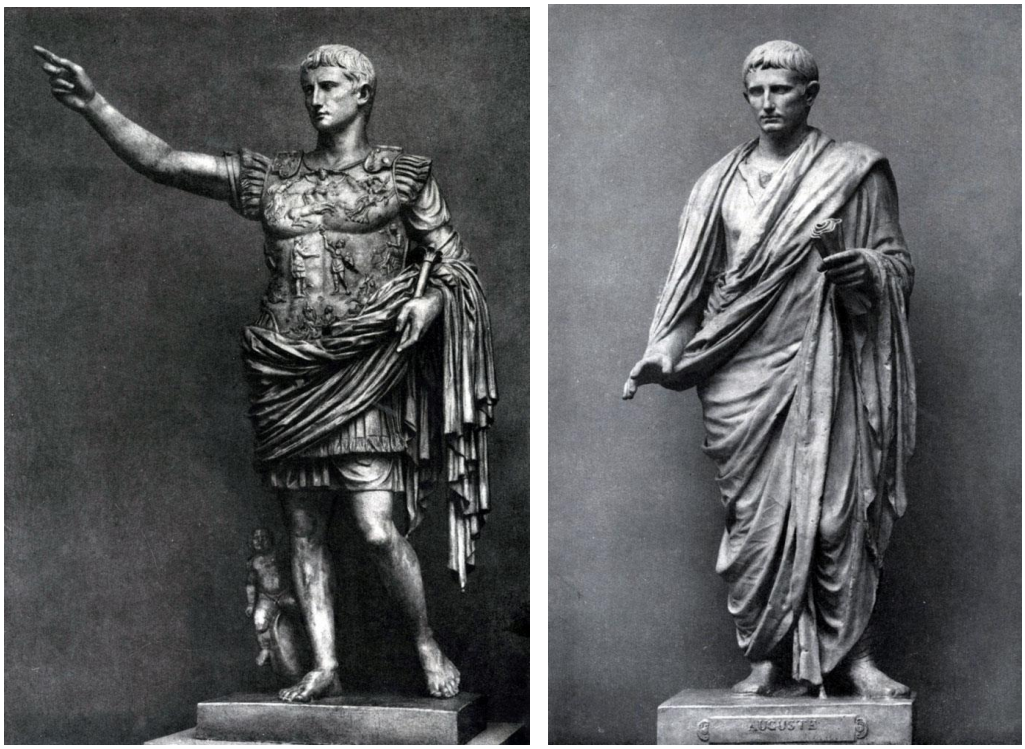


Рисунок 87. Статуя Августа с виллы Ливии в Прима Порта. Мрамор. Начало I в. н. э. Рим. Ватикан и Статуя Августа в тоге. Мрамор. Лувр. Париж

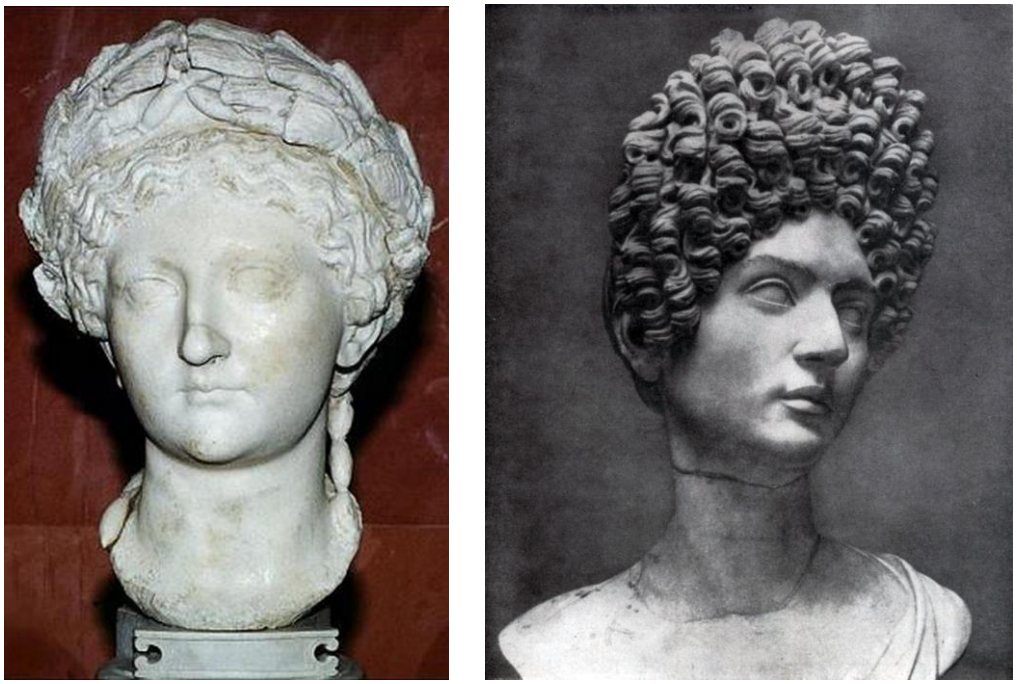


Рисунок 88. Мраморный портрет императрицы Ливии в Эрмитаже (Санкт-Петербург) и Женский портрет времени Флавиев. Мрамор. Конец I в. н. э. Рим. Капитолийский музей





Рисунок 89. Конная статуя Марка Аврелия. Бронза. Около 170 г. Рим. Капитолийская площадь и Портрет сириянки. Мрамор. Время Антонинов. Вторая половина II в. Ленинград. Эрмитаж





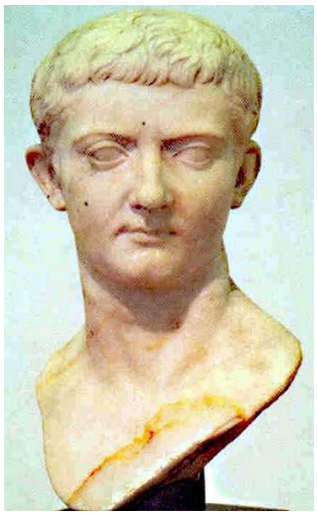


Рисунок 90. Калигула, мрамор. Копенгаген, глиптотека Нью-Карлсберг, Портрет Нерона. I век. Рим. Национальный музей и Бюст императора Тиберия. I в. н.э. Глиптотека Ню Карлсберг, Копенгаген

Со второй половины I в. н.э с помощью живописи расширяется пространство комнат, изображаются сады и парки, долины и реки («Дом в Геркулануме»). Как произведения станковой живописи сохранились портреты. Дома в богатых домах украшали мозаикой – наборной живописью из естественных горных пород или цветных морских камушков – гальки, а также из цветной стеклянной пасты – смальты.

Сюжеты берутся очень часто из мифологии, но мозаичным изображениям западных провинций свойственны ренализм, любовь к жанровым сценам из обыденной жизни.





Рисунок 91. 1-я половина I в. н. э. Фреска из Помпеев. Национальный музей и Поэтесса. Фреска из Помпеев. 1 в. н. э. Неаполь. Национальный музей

Искусство античного мира впервые по-настоящему открыло и воспело человека, сделало его мерой всех вещей, познало его как прекрасное и совершенное явление природы.

Фаюмский портрет

В 1887 году в Египте было сделано замечательное открытие. Местное население случайно обнаружило в погребениях, находившихсяв области Фаюмского оазиса портреты, прекрепленные к лицам мумий. При мумиях были таблички с именами покойников и датами их смерти.

В греко-римскую эпоху египтяне, совершая погребальные обряды, стали класть на лица умерших не маски, как раньше, а портреты, написанные на доске или холсте в традициях эллинистической живописи. Эти портреты представляют собой большую ценность, как редкие образцы станковой живописи.

Эти портреты, созданные на территории Среднего Египта в I - III вв. получили название фаюмских. Фаюмские портреты (обнаружено более 400) превосходно схранились. Написаны они необычно – красками, растертыми на воске (восковая живопись или энкаустика).



Рисунок 92. Портрет юноши в золотом венке из Фаюма. II в. Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва и Портрет пожилого римлянина датируют серединой или концом I века н. э.

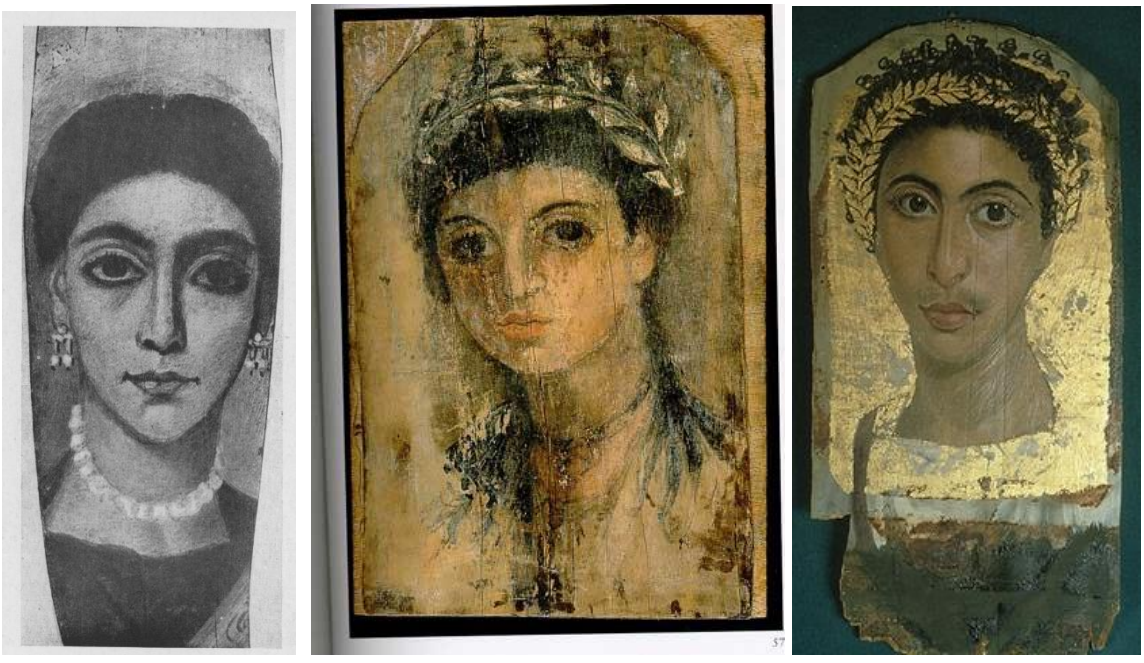


Рисунок 93. Фаюмские портреты

Фаюмские портреты стали самыми первыми самостоятельными станковыми портретами в мировом искусстве. С течением времени портреты более схематизировались, нарастали черты условнсти, манера письма становилась сухой. К III веку местное направление идет к упадку.

Раннехристианское искусство

Мостом между искусством собственно средневековья и античным явилось так называемое искусство раннехристианское, возникшее в период, когда христианство нелегально существовало в языческой Римской империи.Этот период является связующим звеном между античностью и средневековьем.

Раннехристианское искусство возникло и нелегально существовало в языческой Римской империи. В XVI в. обнаружили подземные христианские кладбища. Они являлись также местом сбора христианских общин и находились в местности Катакумб, отсюда их названия – катакомбы (II-IV вв). Катакомбы представляли собой галереи и прямоугольные помещения – кубикулы. В них сохранились фрески и мраморные саркофаги.

Нелегальное существование религии породило условность изображений. Рассматривая такие изображения, язычник едва ли отличил их от персонажей античной мифологии. Христос изображен в них в виде юноши, играющего на флейте, около которого собрались звери, внимающие звукам мелодии. Апостолы изображались рыбаками, извлекающими рыб из морских глубин, или же пастухами, ведущими стада. Такие картины, прославляющие сельскую жизнь, украшали стены дворцов и вилл сельских аристократов. Христос изображался ратоборцем, поражающим огромного змея – эту картину язычник мог принять за один из подвигов Геракла. Иногда Христос изображался в образе Агнца. Эти изображения отличались от языческого искусства, они дышали миром и надеждой. Видя на стене катакомбы рисунок корабля, плывущего по бурному морю, христиане понимали, что это не странствия Одиссея, а Христианская Церковь во время гонений, что за испытаниями их ожидает покой и венец победы. Душа усопшего изображалась в виде Оранты – женщины в молитвенной позе с поднятыми руками. Главное внимание уделяется глазам, в фигуре теряется ощущение весомости. Таким образом, катакомбная иконография имела аллейгорический и отчасти конспиративный характер, и была выражением не внутренних созерцаний, а вынужденной тайнописью и шифром. Епископы Церкви изображались в плащах философов, ангелы в виде юношей, одетых в туники и т.д.

Но о том немногом, что дошло до нас от первохристианского искусства, мы можем судить по фрескам катакомб, в частности римских.

В 315 г. при императоре Константине происходит признание христианства (Эдикт Константина). VI Вселенский Собор указал в одном из своих канонов, что аллейгорические изображения, уместные во времена гонений больше не должны употребляться в Церкви, и в частности запретил изображать Христа на иконах в виде Агнца.

Первые христианские храмы – базилики 3-х, 5-тинефные. Перед западной частью храма иногда размещался атриум – двор с водоемом. Перед основным помещением храма выделялось помещение для «оглашенных»

(Церковь Санта Мария Маджоре в Риме, IV в.). Позднее возникает необходимость строительства баптистерия – здания для крещения. Помимо базилик существовали храмы центрического типа: круглые (ротонды) (церковь Сан Стефана в Риме, конец V в.), многоугольные, крестообразные.

В раннехристианский период развивается книжная миниатюра.



Рисунок 94. Церковь Санта Мария Маджоре в Риме, IV в. и церковь Сан Стефана в Риме, конец V в.

Роль книги в христианском богослужении вызвала к жизни еще один вид живописи —книжную иллюстрацию, книжную миниатюру. Появлению иллюстрации способствовало возникновение сброшюрованного кодекса из телячьей кожи — пергамена, лучше воспринимающего краску, чем древний папирус (II—TV вв.). Главным заказчиком богато иллюстрированной богослужебной книги становится церковь. Книгу украшают изображения евангелистов, сюжетные иллюстрации из Евангелия, золотые и серебряные буквы на пурпурном фоне придают ей великолепие (Венская Книга Бытия, V—VI вв.). Искусство книги и миниатюры было не единственным художественным ремеслом в монастырях — этих главных очагах раннехристианского искусства. Из их стен выходили замечательные образцы резьбы по слоновой кости, разнообразнейшие ювелирные изделия. С падением Западной Римской империи завершается история раннехристианского искусства и начинается новый этап — искусства дороманского.

Символика цвета в иконе.

Когда мы говорим о символике цвета в иконе, то следует отметить один аспект – сгущенный и разреженный цвет. Разреженный цвет указывает на невесомость, воздушность, а иногда на духовность. Сгущеный цвет – на прочность, крепость, иногда – на энергетический центр. Сгущенный цвет, лишенный полутонов, также символ интенсивного переживания. Контрастные цвета подчеркивают структурую четкость, заполненность форм, указывают на ее композиционную завершенность. Полутона предполагают незавершенное движение, переход из одного состояния в другое и объемность.

Живопись лика обычно состояла из трех цветов: красного, коричневого и добавления белил. На одежде вырисовывались складки, не всегда соответствующие линиям тела. Этим также избегали иллюзии объемного изображения. Иконы писали красками на яичной скорлупе или воске, которые более прозрачны, чем масляные краски. Обычно краски накладывались в несколько слоев, при этом один слой проникал сквозь другой, и цвет становился более глубоким. Краски делелись из растений, моллюсков, минералов, кристаллы которых придавали изображению световую насыщенность – краска как бы жила и дышала.

Цвет в иконе условен. Он не принадлежит предмету – его поверхности и форме. Цвета, как и все в иконе, подчинены единой задаче – открыть мир духовных сущностей в физическом пространстве; выразить саму идею человека, начало преображения, интенсивность внутренней жизни, надмирность, озарение Божественным светом.

Древние иконописцы употребляли сравнительно малое колличество цветов. Они не повторялись в одном и том же иконографическом сюжете. Взаимодействие цветов, как и сам рисунок, воспринимается в иконе как единый сплав. В иконе мы имеем дело не с локальным цветом, а с гаммами или комбинациями цветов. Поэтому можно говорить о характере конкретного цвета весьма условно.

Белый цвет изображает святыню, Божественные энергии, возводящие создание к своему Создателю; золотой – вечность, величие, совершенство; зеленый – жизнь; синий – тайну; красный – жертвенность; голубой – чистоту. Желтый цвет – цвет тепла и любви; сиреневый обозначает печаль или далекую перспективу; пурпур – победу; багряный цвет – величие; фиолетовый цвет используют в одеяниях, когда хотят пожчеркнуть особенность служения или индивидуальность святого. Бирюзовый цвет – молодость; розовый – детство; черный цвет означает иногда пустоту, отсутствие благодати, а иногда грех и преступление. Черный цвет, соединенный с синим – глубокую тайну, черный цвет, соединенный с зеленым – старость. Серый цвет – мертвенность. Оранжевый цвет – благодать Божия, преодолевающая материальность. Стальной цвет – человеческие силы и энергии, в которых есть нечто холодное. Лиловый цвет - завершение. Янтарный цвет – гармония и согласие. Но это не таблица цветов, как символических знаков, это скорее определенная тенденция использования цветов. В иконе говорят не цвета, а созвучия цветов.

Белый цвет – это цвет начала, это цвет настоящего, как присутствие Святого Духа, явления Божественной силы, молитвы, безмолвия и соерцания. Это цвет завершения, когда все краски станут изнутри лучистыми, светлыми и прозрачными. Здесь белый цвет – не белая краска, а скорее, единство цветов в цельности и взаимопроникновении, это совершенство и полнота. Это цвет Логоса, пребывания Божества в мире.

Для истинной иконы характерна не дробная, не раздельная на отдельные движения, а единая, целостная линия. При этом возникает соединение сердца

с образом и с импульсом, идущим из духовного мира, когда иконописец становится посредствующим звеном и выявителемэтого импульса.

Сферы и плоскости дают возможность увидеть в иконе ее объединяющий энергетический центр, к которому обращены, как радиусы, все линии иконы.



Рисунок 95. Древнейшее известное изображение Богородицы с Младенцем Иисусом (катакомбы Присциллы) и Римские катакомбы, изображение Христа Спасителя, конец III-IV вв. н. э.



Рисунок 96. Катакомбы святого Каллиста (оранта) и Катакомбы святого Себастьяна

ЛЕКЦИЯ 6
Искусство Средних веков. Искусство Византии

1. *Васильев, А.А. История Византийской империи / А.А. Васильев. – М., 1999.*
2. *Всеобщая история искусств. В 6 т./ Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 2000.*
3. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов (Европейское ис-*
4. *кусство средних веков) / К. Вёрман. – М., 2000.*
5. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
6. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
7. *Колпакова, Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды (Се-*
8. *рия «Новая история искусства») / Г.С. Колпакова. – СПб., 2004.*
9. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

Искусство Византии V-IX вв

В IV в. Римская империя распалась на две самостоятельные части, каждая со своим императором, - Западную и Восточную.

Столицей Восточной части стал Константинополь. Переход от рабовладельческого строя к феодальному происходил в Византии постепенно. Свой международный престиж Византия поддерживала не только военными, но и дипломатическими хитростями.

Византия унаследовала многие традиции греко-римской художественной культуры. Однако в новых исторических условиях эти традиции получили совершенно иное развитие.

В средневековье в Византии складывалось феодальное общество с его сословной иерархией. Общественная и культурная жизнь страны подчинялась деспотической власти императора и церкви. Жизнерадостная мифология античности была вытеснена аскетичевскими идеаламихристианской религии. Религиозная идеология ограичивала кругозорхуджников, сковывала их творческие искания.

Архитектура средневековых церквей существенно отличалась от античных, в которых наружное пластичесоке решение играло значительную роль. Внутри, в полумраке стояла статуя божества, а все обряды си празднества происходили снаружи, на площади. Назначение христианской

церкви иное. Она мыслится не как обиталище божества (христианский бог бестелестен, икона – его символ), но как место, где собирается община верующих для участия в таинстве. Организация внутреннего пространства – главная задача зодчих. Это пространство должно быть вместительным, удобным для совершения ритуала, заключать в себе символический смысл действа.

Существуют два основных типа средневековых храма: базиликальный и крестовокупольный. Первый получил широкое распространение в Европе, второй – в Византии и Древней Руси (окончательно сложился в IX-X вв. в монастырских церквях Афона).



Рисунок 97. Византийская империя



Рисунок 98. Основные типы средневековых храмов: базиликальный и крестовокупольный

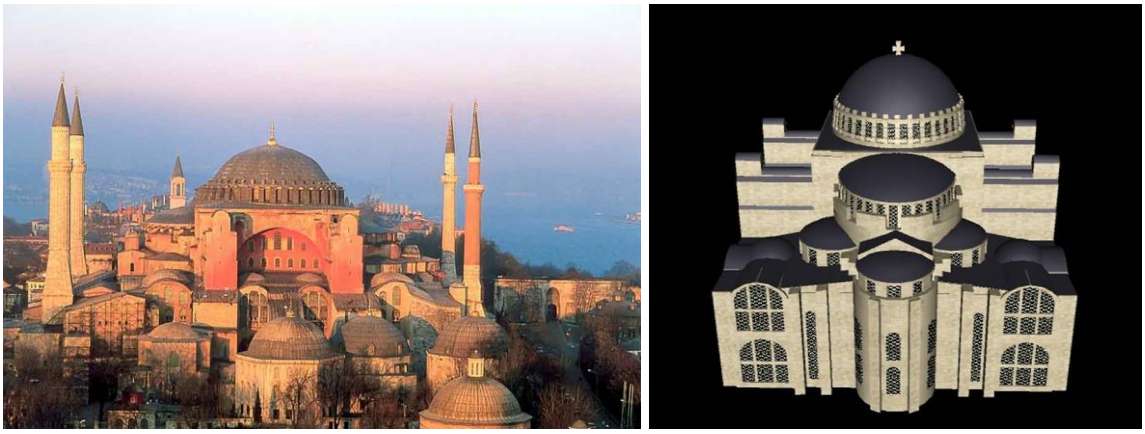


Рисунок 99. Собор Святй Софии в Константинополе. 532-537 гг. Современный вид и первоначальный вид. Реконструкция

В Константинопольской Софии (532-537 гг, арх. Анфимий и Исидор) произошло объединение базилики с купольным покрытием, разделенного внутри колоннами на несколько частей – нефов.

Скульптура в Византии развивалась мало и только в пределах малых декоративных форм.

Развитие получила монументальная храмовая живопись (мозайки, фрезки), иконопись, книжная миниатюра. Византийские мозаики первого тысячелетия христианской эры отличались многоцветием. Они выкладывались из смальты, учитывались угол падения света, эффект отражения, оптическое слияние цветов в глазах зрителя. Равенские художники V-VI веков умели создавать массу разнообразных эффектов с помощью дополнительных цветов. В Мавзолее Галлы Плацидии (V в.), византийской царицы, в Равенне у мозаик еще синий, а не золотой, как будет впоследствии, фон. По - античному задрапированы христианские мученики («Христос – добрых пастырь»). В мозаике «Император Константин со свитой» церкви Сан Витале в Равенне (526-547 гг.) фигуры не стоят,, а предстоят, не живут, а пребывают. Большие глаза отражают внутренний мир. Интересны Мозаики церкви Сант Аполлинаре Нуово в Равенне.

В VIII в. иконоборцы одержали верх и в Византии официальным эдиктом были запрещены иконы и другие антропоморфные изображения божества. Этот период продлился свыше 100 лет. В IX в. иконопочитание восстановлено.

Искусство Византии IX-XV вв

Стиль византийского искусства становится более строгим и каноническим. Выработались иконографические схемы, от которых не предполагалось отступать при изображении священных сюжетов. Эти схемы

перешли в русскую иконопись и западное искусство, хотя там применялись гораздо свободнее и быстро изменялись.



Рисунок 100. Богоматерь (из Собора Святой Софии в Константинополе), мозаика, IX век и Император Константин со стенами Константинополя



Рисунок 101. Мозаики Собора Святой Софии в Стамбуле (Константинополе)

Постепенно складываются основные закономерности росписи храма. Можно выделить три уровня символики:

1. Первый уровень символики отражает представление о церкви как о своего рода космосе. Это обуславливает иерархию изображений. В верхней части здания (купол, барабан, конха апсиды) изображались только те сцены, которые мыслились на Небе. Здесь изображались Христос, Богоматерь, ангелы. На верхней части стен обычно располагались эпизоды жизни Христа. Это монументальный

календарь двунадесятных праздников (Благовещание, Рождество, Сретение, Крещение, Преображение, Воскресение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие Святого Духа на апостолов, Успение Богоматери). Иногда, если позволяло пространство, художники вводили события из жизни Христа, происходившие между основными эпизодами Евангелия.

2. Топологическая символика, согласно которой строение церкви задумывалось как образ земной жизни Христа. Каждая часть храма напоминала о месте в Палестине, христианин как бы совершал путешествие по святой земле. Например, апсида часто символизировала Вифлеемскую пещеру, где родился Христос.
3. Временная символика определяла место росписей согласно датам богослужебного календаря. Так на стенах в хронологическом порядке располагались фигуры апостолов, святителей церкви, пророков, т. е. в соответствии с днями их памяти.

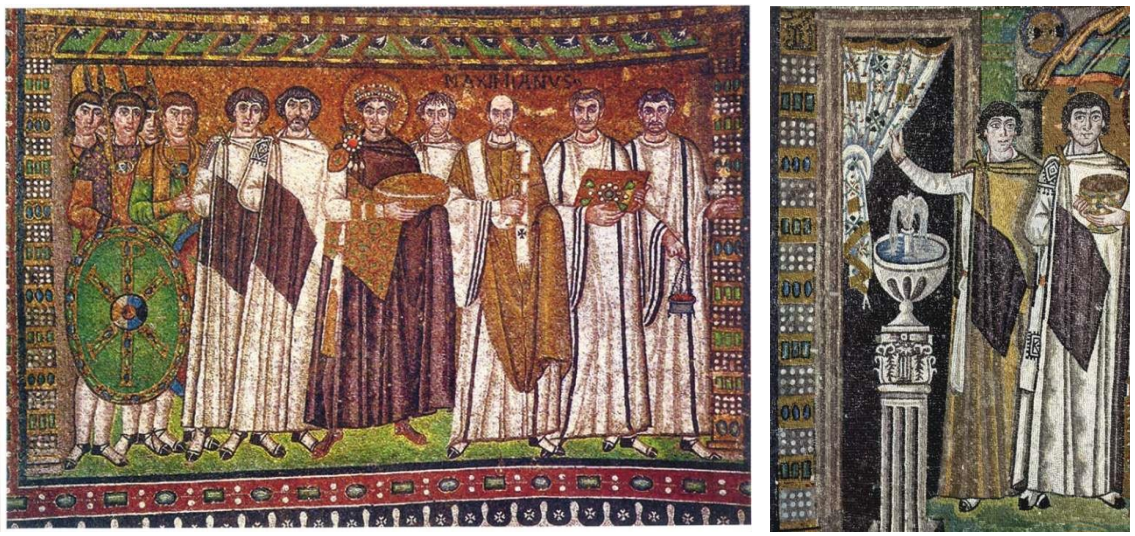


Рисунок 102. Император Юстиниан со свитой. Мозаика из церкви Сан-Витале в Равенее и Императрица Феодора со свитой. Фрагмент. Мозаика храма Сан Витале

На византийских памятниках имя художника почти никогда не фигурирует, зато очень часто встречаются имена заказчиков. Мозаичные циклы XI-XII вв., такие, как в монастыре Дафни (около Афин) или в Чефалу (Сицилия) – примеры зрелого византийского искусства. Причем мозаикам, а затем и фрескам отводились в храме только криволинейные поверхности стен. Прямые части стен облицовывались мраморными плитами разных оттенков (храм монастыря Хосиос Лукас в Фокиде).

В XIV в. при династии Палеологов византийское искусство пережило свой последний подъем. Наблюдается интерес к эллинистическому искусству. В мозаиках церкви Кахрие-Джами в Константинополе встречается

изображение фигур вполоборота. Творчество Феофана Грека соотносится с этим периодом.

В VI веке сложились художественные приемы иконописи, ставшей основной формой станковой живописи в искусстве Византии.

В иконах присутствовали правила изображения святых по канону и иконографии, которая диктовала композицию, тип фигур и ликов, основы цветового решения. Изображения на иконах плоскостны.



Рисунок 103. Византийские иконы. Икона Владимирской Богоматери XII век и икона Собор двенадцати апостолов. XIV век

В XV в. Византия пала под натиском турок. В последствие византийское искусство повлияло на культуру Болгарии, Сербии, южной Италии, Грузии, Древней Руси.

ЛЕКЦИЯ 7

Средневековое искусство Европы. Дороманское искусство VI-X вв. Романское искусство XI-XII вв.

1. *Всеобщая история искусств. В 6 т./ Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 2000.*

2. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов (Европейское искусство средних веков) / К. Вёрман. – М., 2000.*
3. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
4. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
5. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

V в. принято считать началом новой эпохи – феодальной формации, названной в истории средними веками. Она заканчивается во время буржуазной революции в Англии в первой половине XVIIв.

В период позднего средневековья в Италии и некоторых других странах зарождается капитализм и формируется новый класс бюргерства. Появляются зачатки новой гуманистической культуры. Она нашла выражение в искусстве Возрождения, которое развивалось в границах старой феодальной формации.

Следует отметить следующие особенности средневековой культуры:

1. Тесная связь искусства с религиозными догмами, мировоззрение средневековья по преимуществу теологическое (теология – наука о Божественном, изучение Божественного писания);
2. Близость искусства к народному творчеству;
3. Тело – сосуд для души. Искусство не следует реальности, природным формам, оно превращается в символику запредельного. Вырабатывается система символического языка, языка условности и аллегоризма (иносказания);
4. Искусство передает внутренние переживания, состояния души.

Искусство Западноевропейского средневековья делится на **периоды**:

1. Дороманский VI-X вв.;
2. Романский XI-XII вв.;
3. Готический XIII-XIV вв.

Название “романский” происходит от слова Roma, т. е. Рим и возникло условно в XIX в., когда обнаружили связи средневековой культуры с римской.

Дороманское искусство VI-X вв.

После распада Западно-римской империи в 476 году на её территории возник ряд самостоятельных, но недолговечных государств. Основу их населения составляли вторгшиеся в Европу с востока "варварские" племена, по преимуществу германского происхождения - франки, вестготы, остготы,

лангобарды, англы и саксы. Все они имели свои многовековые художественные традиции.

В соприкосновении с классическим наследием античности они не только не утратили своих традиций, но, напротив, обогатились культурными заимствованиями из искусства стран Переднего Востока. Населявшие к тому времени часть современной Франции и Британские острова кельты также создали глубоко самобытное искусство.

Его отличительные черты - доминирование абстрактного орнамента, почти полное отсутствие реалистических изобразительных мотивов. Фантастические мотивы воплощались в сложных сплетениях узоров.

На территории Галии в V в. образовалось государство Франков. В 800 г. король франков Карл Великий короновался в Риме, возникла первая средневековая империя. Из нее затем выделились Франция, Германия и Италия.

Художественые традиции древних греков и римлян в начале средневековья в Западной Европе оказались забытыми, каменная архитектура переживала упадок.

Одно из наиболее значимых произведений раннего средневековья следует считать бронзовую конную статуэтку Карла Великого. Объемная, увесистая и внушительная, несмотря на маленький размер. Могучими выглядят и всадник, и его конь – весь образ напоминает древние конные статуи римских императров. Это Карл I Великий. Эпоху Карла Великого называют «каролингским возрождением»: стремясь возродить в новм облике величие Древнего Рима, империя Карла Великого приобщалась в своем художественном творчестве к достижениям поздней античности. Живописи надлежало обрести более развитый изобразительно-повествовательный характер.

Эта статуя создавалась под влиянием классических образцов статуй всадников. Она составлена из отдельных бронзовых деталей, которые отливали отдельно, а затем соединяли. Непропорциональная для своего наездника лошадь, вероятно, относится к работам периода поздней империи.

Бронзовые голова и тело всадника носят Каролингский стиль. Коронованный суверен несет земной шар. Полным лицом, пышными свисающими усами и простотой одежды он напоминает Карла Великого. Статуя могла быть отлита в Аахенской часовни в начале IX века.

И все же культура эпохи Каролингов не была похожа на римскую. Она всецело находилась под контролем христианской церкви. От VI-VIII вв. сохранились произведения прикладного искусства. Этот период – время орнамента. Динамический узор из лент, спиралей, голов и лап фантастических животных украшал предметы быта, книги, стены архитектурных объектов.

В Равенне, некогда столице Западной Римской империи, высится недалеко от морского берега массивная и суровая гробница остготского короля Теодориха. «Варвары» - строители заимствовали у римлян многие

архитектурные элементы, но техника строительства была у них гораздо ниже. Часто они вносили в конструкцию собственные элементы, как это было в гробнице, плоское перекрытие которой оказалось бы совершено неприемлимо для римской архитектуры.



Рисунок 104. Конная статуэтка Карла Великого IX в. Лувр. Париж

Перекрытие – наиболее оригинальная часть гробницы – один из самых больших монолитов, когда-либо применявшихся в строительстве (диаметр 10,5 м, высота 2,5 м).

Если каролингское монументальное искусство в основном погибло, разрушенное волной норманнских вторжений, искажено позднейшими перестройками и реставрацией, то живопись в книгах, мелкая пластика и ювелирное искусство хранят многочисленные свидетельства широкого разнообразия, высочайшего качества и роскоши этой культуры.

VI - VIII века в искусстве раннехристианского мира - это эпоха господства декоративного искусства, в первую очередь орнаменталистики.

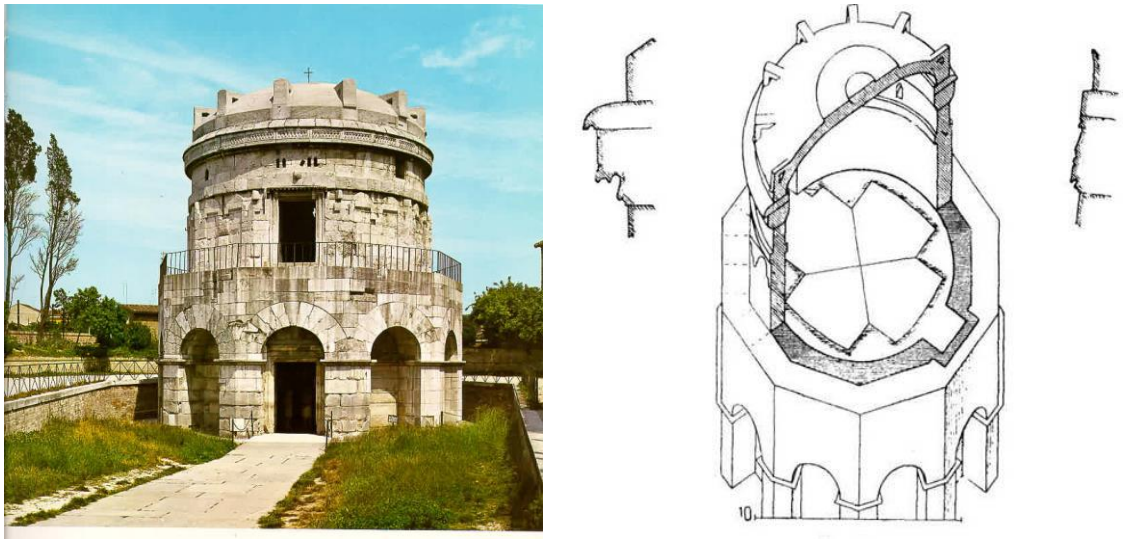


Рисунок 105. Гробница Теодориха в Равенне. 526-530 гг.

Античные традиции изобразительного искусства приходили в упадок, а варварские, наоборот, получали все более широкое распространение.

Известные ювелирные изделия – это Крест Победы. Начало VIII века (золото, жемчуг, драгоценные камни, цветное стекло; перегородчатая эмаль). На пересечении перекладин креста с лицевой стороны находится миниатюрный реликварий и крышка Агатового ларца (золото, жемчуг, драгоценные камни; перегородчатая эмаль). Верхняя часть крышки сделана из золотой пластины, украшенной красной эмалью, гранатами, топазами и жемчугом. Эта пластина франко-каролингской работы изначально служила ременной пряжкой или пекторалью.

С конца V и до конца VIII веков главную роль играли художественные традиции "варварских" народов, где орнаментально-декоративные формы отличались чрезвычайным богатством, динамизмом и особенной экспрессивностью композиций. Художественная обработка металла, украшенного вставками драгоценных камней, цветного стекла или эмалями, достигла очень высокого уровня. Такие изделия "полихромного стиля" находят в погребениях на территориях от берегов Черного моря до Британских островов.

Драгоценные украшения были связаны с древней магией и выполняли функцию знаков отличия королей и вождей, свидетельствующих об их богатстве и могуществе. У германских племен, как и у других народов времен великого переселения, бытовали подвески из благородных металлов, украшенные цветными и резными камнями, эмалью, чернью, филигранью, зернью, рельефными и живописными изображениями.



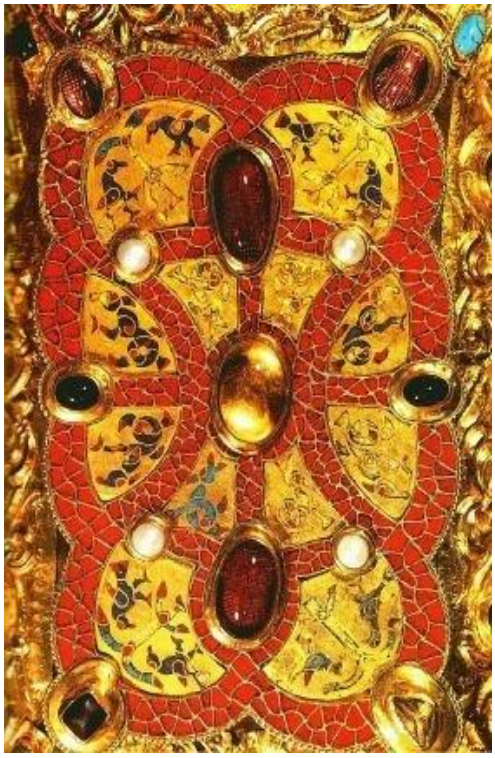


Рисунок 106. Крест Победы. Начало VIII века. Золото, жемчуг, драгоценные камни, цветное стекло; перегородчатая эмаль. Высота 92 см; ширина 72 см. Кафедральный собор. Овьедо и Золотая пластина. Фрагмент украшения крышки Агатового ларца. Золото, жемчуг, драгоценные камни; перегородчатая эмаль. Кафедральный собор (Священная палата). Овьедою





Рисунок 107. Брошь. VI век. Золото, серебро; перегородчатая эмаль. Эшмольский музей. Оксфорд. Великобритания и Наплечная застежка. Около 625 – 630 гг. Золото, гранаты, цветное стекло. Британская библиотека. Лондон. Из лодки-могильника короля Восточной Англии Редвальда или его сына. Саттон-Ху

С установлением христианства драгоценные изделия стали широко использоваться для оформления богослужения (чаши, кресты, оклады церковных книг) и как вотивные предметы. К ним относятся бляшки паломников раннего средневековья, мощевики в форме креста и ларчики - футляры. Среди изделий "полихромного стиля" чаще всего встречаются фибулы - застежки для платья, поясные пряжки, украшенное оружие и утварь. Для их декоративного убранства характерно сочетание золота или бронзы с гранатами и рубиново - красным стеклом. Из многочисленных сохранившихся круглых золотых фибул самыми интересными считаются украшенные филигранью и кабошонами, а также фибулы в виде вписанного в круг орла с распростертыми крыльями.



Рисунок 108. Крест Королевства - большой реликварий Истинного Креста
Золото, драгоценные камни, жемчуг, гравировка, Музей собора и Капитулярная библиотека собора. Монц и Реликварий Святого Иоанна Крестителя. IX век.
Золото, драгоценные камни, жемчуг; филигрань, чеканка, гравировка, резьба
Музей собора и Капитулярная библиотека собора. Монц.
На задней стороне вычеканено распятие, восходящее к каролингским образцам

В раннем средневековье и мужчины, и женщины, и дети с равным удовольствием носили кольца. В этом виде украшений бытовали все виды древних техник золотого и серебряного дела. В декоре колец доминировало восточно-римские орнаментальные традиции - украшенные зернью и филигранью, эмалями или сферическими камнями.

К франко-оттоновскому времени относятся церемониальные кольца - сферический камень в высокой филигранной оправе с зернью. Их носили высокопоставленные светские и духовные лица.

В это время распространены были миниатюры – книги с иллюстрациями. Переписыванием и изготовлением книг занимались монахи, по заказу императора. Создавая миниатюры, художники Карла Великого старались подражать рисункам и живописным произведениям, созданным в Древнем Риме и Византии. Они умело изображали человеческие фигуры, пейзажи, архитектурны есооружения, но пользовались для этого уже установленными церковью правилами. Иллюстрации каролингских книг исполнены пером и золотом.

Среди них, несомненно, шедевры – миниатюры Евангелия архиепископа Эбо, в которых виртуозность и динамичность рисунка, унаследованные от англо-ирландской миниатюры, создают могучую выразительность образов.



Рисунок 109. Евангелист Матфей. Около 800 г. Миниатюра из рукописного Евангелия и Св. Марк. Миниатюра из Евангелия архиепископа Реимского Эбо

Ценнейший памятник изобразительного искусства того времени – знаменитая Утрехтская псалтырь, так названая по месту её хранения со 165 рисунками, выполненные коричневыми чернилами. Тут сцены битв, охоты, пиров, мирного труда крестьян, холмистые пейзажи, всевозможые архитектурные мотивы. Мир средневекового человека отражается в этих рисунках.

В свой недолгий расцвет дороманское искусство много возродило из пепла, многое пдчерпнуло в самых различных культурах, но оно так и не создало новой законенной художественной системы. И все же огромна заслуга этого искусства. Ибо его достижения уже предвещали возможность такой системы.

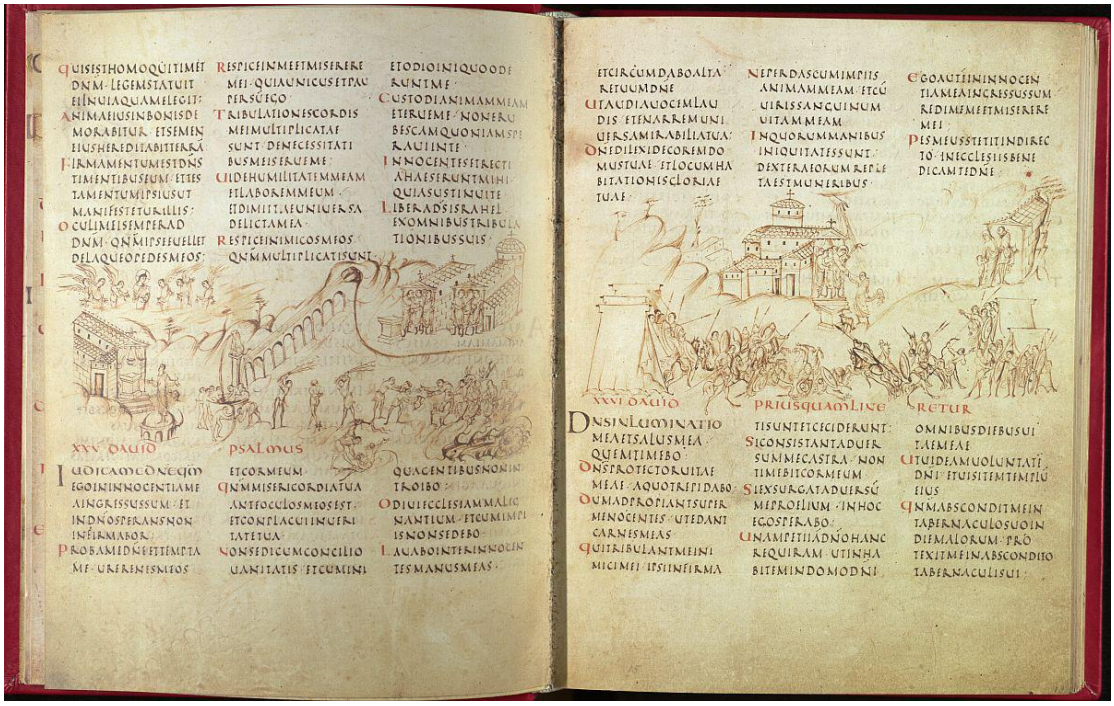


Рисунок 110. Утрехтская псалтырь. Реймс. Около 820 г. Утрехт. Королевский университет

Романское искусство XI-XII вв.

В начале XI века после длительного упадка архитектуры по всей Европе началось строительство каменных зданий. В романском стиле доминирующую (определяющую) роль играла архитектура. Все прочие искусства повиновались зодчеству и подчинялись его требованиям.

Рыцарский замок, монастырский ансамбль и храм – главные типы романских сооружений.

Ярче всего романское искусство проявилось в Германии и Франции. Германию считают родиной романского стиля. Сильнейшими феодальными владениями были монастыри. Дух воинственности и самозащиты пронизывал все искусства. В эпоху феодальных междоусобиц каменные здания служили защитой от нападений. Поэтому романские постройки имеют вид крепостей: у них массивные стены, узкие окна, высокие башни, с которых можно наблюдать за приближающимся врагом. Так замок являлся крепостью феодала, храм – крепостью Бога (городские соборы в Вормсе, Шпейере, Майне).

Основой романского храма служила сама каменная стена – масса. Эта масса с её толстыми, глухими стенами поддерживалась и уравновешивалась подпружными арками, столбами и прочими архитектурными деталями, выполнявшими опорные функции. Для большей устойчивости здания

романский зодчий увеличивал толщину и крепость стены, на которой и сосредоточивал главное внимаие.

Романский стиль подчас наделяли такими эпитетами как «пролстонародный» и даже «мужицкий». В большом городе или городке церковь как-бы служила увенчанием всей средневековой жизни. Это было видное издали единственное крупное каменное строение во всей округе.



Рисунок 111. Замок графов Фландрских в Генте. XII – XIII вв. и замок в Каркассоне. Франция. XIII – XIV вв.

В эпоху романского искусства окончательно складывается тип феодального замка. Основное жилище синьора – стоящая в центре двора главная башня – донжон. В ее нижних этажах располагались кладовые и тюремные помещения, на втором этаже – жилье владельца, на третьем этаже – помещения для слуг и охраны, крыша использовалась для дозора. В комплекс замка входила капелла (часовня), множество других более низких хозяйственных построек. Стены внутри расписывались, покрывались декоративными тканями.

Храм уподобляется кораблю. Это базилика с поперечным нефом – трансептом, который придает зданию форму креста. Базилика (гр) – “корабль”. Неф (гр.) – корабль. На пересечении среднего нефа и трансепта располагалась башня над средокрестьем. С востока храм замыкают выступающие апсиды. Две башни восточного и две башни западного хора имеют шатровое завершение. Архитектурный декор сдержан, используются аркатуры, полуциркульные завершения окон.

Но внутри храма – обилие рельефа на стенах, дверях, на капителях колонн, на окнах. Искусство в средневековье являлось Евангелием для неграмотных.

«Тяжелое молчание» так назвал романскую архитектуру великий фрацузский скульптор О. Роден.



Рисунок 112. Основные элементы романскго храма



Рисунок 113. Церковь Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (Франция) XII в.

Посмотрим на фасад романской церкви Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (Франция) конца XII века. Ясность сияет в симметричном расположении прямоугольников и треугольников с царящими над ними полукружиями. Любое изменение нарушило бы стройность фасада, закономерность его геометрических форм.



Рисунок 114. Церковь св. Магдалины в Везеле

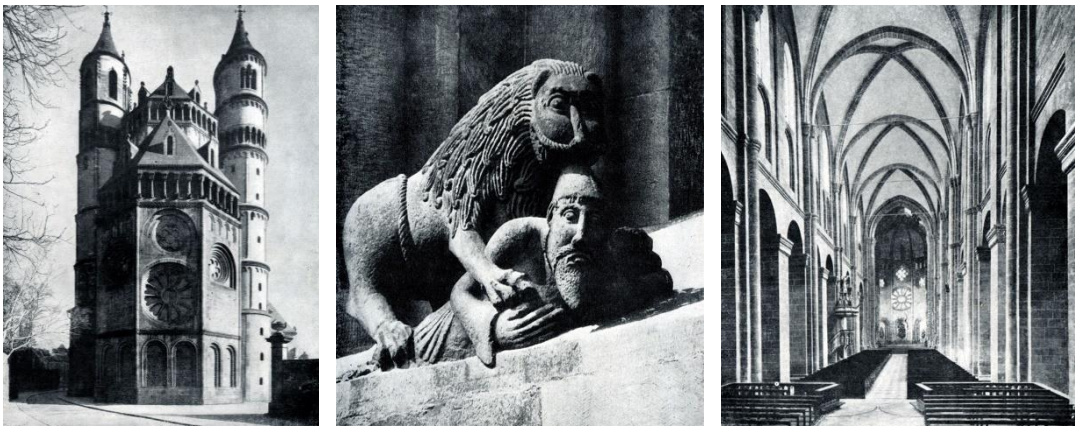


Рисунок 115. Собор в Вормсе (Германия). Западный фасад и внутренний вид. Лев, терзающий человека. Украшение окна собора в Вормсе. Восточный фасад. Конец XII в.

Величественны и многообразны шедевры французской романской скульптуры. Искусство было подчинено религиозному мировоззрению. Отсюда его символический характер, условность приемов, стилизация форм.

В росписях преобладают сцены страданий и мученичеств. Здесь можно увидеть кентавров, львов, фантастических существ сил тьмы – аспидов, полуящеров-полуптиц рядом со святыми. Образы животных пришли из языческих народных культов. Такой тип декорирования получил название “звериного стиля”. Символический характер, аскетизм образов монументальной живописи и скульптуры, предельная условность, разномасштабность, бесплотность фигур, отсутствие перспективы –

удивительно сочетаются с народными чертами сказочности, декоративности, острой наблюдательности и яркого юмора (Собор Нотер-Дам в Пуатье во Франции XI-XII вв.; Собор в Вормсе во Франции XII- первая половина XIII в.; замок в Витре в Бретани во Франции XI-XV вв.; замок Фужере в Бретани во Франции XII-XV вв.)

Технические приемы «мастеров-рисовальщиков», как называли средневековых художников, в каждой мастерской были разными. Все имели свои рецепты и держали их в секрете. Это прежде всего относится к темперным краскам. Основой для картины служили сборные деревянные доски разных сортов дерева: дубовые – на севере Европы, во Франции, Фландрии и Голландии, ореховое – южнее Луары, липовое - в Германии и тополевое – в Италии. Художники романской и ранней готических эпох использовали в своих настенных и станковых картинах цвета в качестве символического языка. С этой целью они стремились создать ясные, ничем не затемненные тона. Они скорее искали простых и ясных символических впечатлений, чем многочисленных оттенков и цветовых вариаций. Формы получали подобную же обработку.

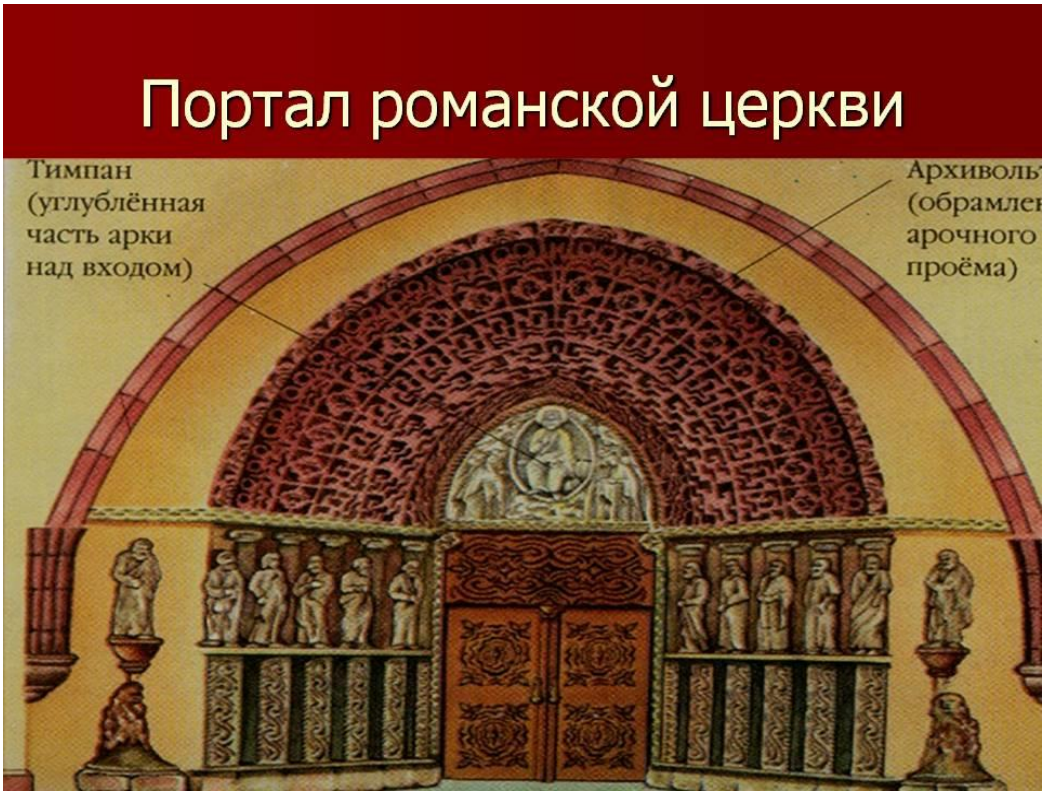


Рисунок 116. Оформление портала романской церкви

В изображении человека пропорции часто нарушались, пространство лишено глубины, оно разномасштабно. Размеры человеческой фигуры зависят от иерархической значимости (фигуры Христа выше других).



Рисунок 117. Тимпан портала «Страшный суд» в соборе в Отёне.
Около 1125 г.



Рисунок 118. Фрагменты тимпана портала «Страшный суд» в соборе в Отёне.
Около 1125 г.



Рисунок 119. Рельефы собора в Отёне, изображающие Еву и бегство в Египет

В первой половине XII века аббат Бугар впервые поставил в соборе в Сен-Дени (близь Парижа) цветные витражи. Он обосновал это следующими словами: «Я сделал это для того, чтобы материальные чувства людей были направлены на то, что находится вне материи». Цветные витражи являлись понятными для народа «сверкающими иероглифами». Чувственно-зрительное переживание являлось непосредственной подготовкой к высокому духовному переживанию.

С развитием торговли и ремесла в XI-XII вв. все большую роль начинают играть города. Они обносятся мощными крепостными стенами, иногда в несколько поясов, укреплялись рвом, у городских ворот стояла охрана. Улицы на ночь перегораживались цепями на огромных замках. Внутри крепостных стен город рос в высоту, верхние этажи зданий нависали над нижними.



Рисунок 120. Видение Апокалипсиса. Тимпан главного портала церкви Сен Пьер в Муассаке. 1-я половина XII в. и Св. Петр. Статуя портала церкви Сен Пьер в Муассаке. 1130-1135 гг.



Рисунок 121. Адам и Ева. Капитель из монастырской церкви Сен Пьер в Клюни. 1109- 1113 гг. Клюни, Музей и Апостол. Статуя с западного фасада церкви аббатства Сен Жиль. Фрагмент. 1160-1170 гг.

Живопись романской эпохи представлала собой яркие повествования из средневековой жизни. До наших дней сохранился огромный ковер из собора в Байе, XI века, который изображал завоевание Англии норманнами. Ковер вышит шерстяными нитками восьми цветов на полосе длиной 70 м и 50 см шириной. Этот ковер служит своего рода художественной энциклопедией жизни XI века, так как на нем изображены сотни персонажей: и земледельцы, и ремесленники, и кораблестроители, и солдаты.



Рисунок 122. Воины на кораблях. Ковер из Байе. Фрагмент. XI в. Байе, собор

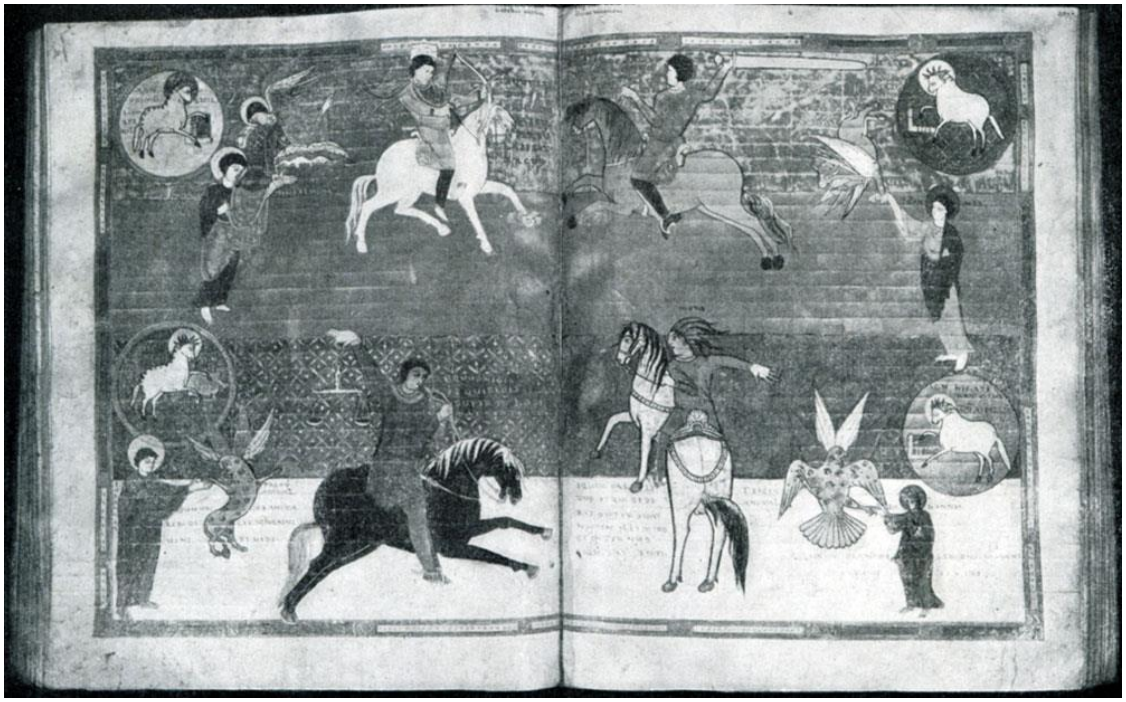


Рисунок 123. Четыре всадника Апокалипсиса. Миниатюра Апокалипсиса из Сен Севера. Между 1028 и 1072 гг. Париж, Национальная библиотека

С XII в. появляется регулярная планировка. На пересечении под прямым углом двух главных магистралей располагается рыночная площадь с собором, позднее – ратуша. Ратуша – здание городского самоуправления. Как правило, город заселялся по профессиям, отсюда и названия районов и улиц – плотницкая, кожевенная, сапожников и т. д.

В произведениях прикладного искусства романского времени на мебели, тканях, бытовой утвари широко применяется орнамент, сложившийся в результате воздействия византийского искусства и местных традиций. Основными элементами орнамента являлись: геометрические мотивы (плетенки, розетки), стилизованные цветы, ленты, извилистые стебли с виноградными лозами, птицы, животные.

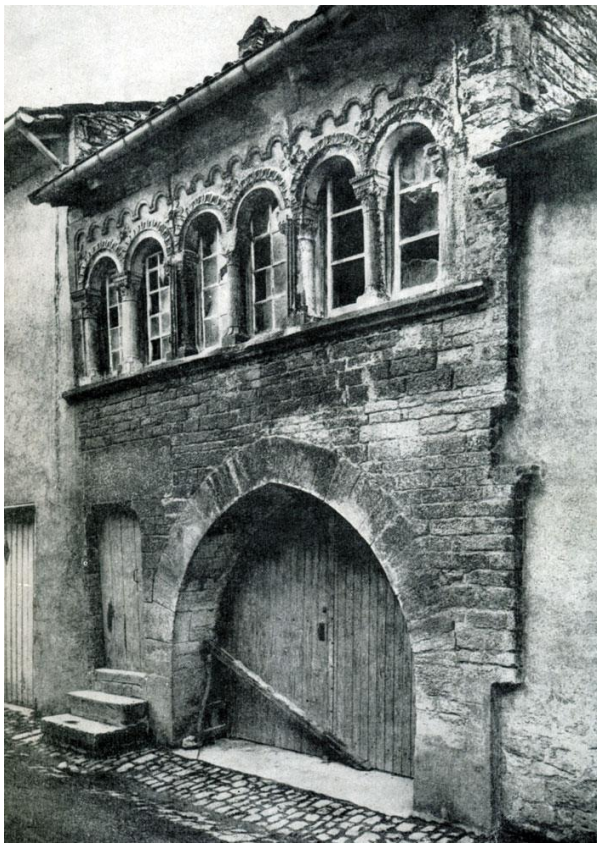


Рисунок 124. Жилой дом в Клюни. Фасад. XII в.

Среди ювелирного искусства романской эпохи можно выделить Имперский меч - Меч святого Маврикия первой половины XI века. Его длина была 110 см, изделие германской работы. Его несли впереди монарха во время церемоний и торжественных процессий.

Интересно изделие потир королевы Урраки. Уррака (Мария) была первой женщиной на троне Кастилии (дата её правления 1109—1126гг). Потир (от др. - греч. ποτήρ, «чаша, кубок») — сосуд для христианского богослужения, применяемый при освящении вина и принятии причастия.





Рисунок 125. Имперский меч - Меч святого Маврикия. Первая половина XI века Оливковое дерево, золото; эмаль, чеканка, гравировка. Художественно-исторический музей. Вена. Австрия и Камея Аоста. Около 1200. Агат, золото, драгоценные камни, жемчуг; скань. Сокровищница собора. Аоста







Рисунок 126. Эмаль, начало XII века, Лувр, Потир королевы Урраки. Испания, XI век и Императорская держава. Германия, конец XII века

В романском стиле нашли свое художественное вополощение тогдашние идеалы, тревоги и устремления всего западного феодального мира, прямо или косвенно уходившего своими корнями в наследие Западной Римской Империи. В едином романском потоке нашли своё выражение рождавшиеся национальные культуры Европы. Самобытные черты, присущие уже в эту эпоху историческому процессу, а, следовательно, и искусству, проявляются затем всё более отчетливо.

ЛЕКЦИЯ 8

Средневековое искусство Европы. Готическое искусство XIII-XIV вв.

1. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов (Европейское искусство средних веков) / К. Вёрман. – М., 2000.*
2. *Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Рольфа Томана.– М., 2000.*
3. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
4. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
5. *Панофский, Э. Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский // Перспектива как символическая форма. – СПб., 2004.*
6. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

В конце XII века на смену романскому стилю пришел новый – готический. Название готическое искусство, готика возникло в Италии в эпоху Возрождения. Так художники Возрождения называли средневековое искусство, считая его порождением варваровского племени готов, которое разрушило Рим. Людям тогда это искусство казалось грубым, варварским. В настоящее время готическим искусством называют искусство Западной Европы конца XII –XIV вв.

Готическое искусство целиком связано с городом. Монастыри утратили былое влияние и власть, нередко соперничившую с королевской. Города боготели, создавались крупные городские общины, росло число и значение ремесленных цехов. Городская жизнь порождает новые типы зданий гражданского назначения, такие как биржа, таможня, суд, больницы, склады, рынки, ратуша. Здание ратуши обычно имеет 2-3 этажа и галерею в нижнем ярусе, парадные залы для заседания городского совета. Башня ратуши – символ независимости города.

В синтезе искусств ведущая роль принадлежит архитектуре. Основа готического храма – крестовый нервюрный свод. Мастера придают диагональной арке (оживе) простую полуциркульную форму. Для того, чтобы щековые арки были той же высоты, их делают стрельчатыми. Оживы и щековые арки (нервюры или гурты) образуют статически напряженную каркасную сетку.



Рисунок 127. Конструкция и основные элементы готического собора

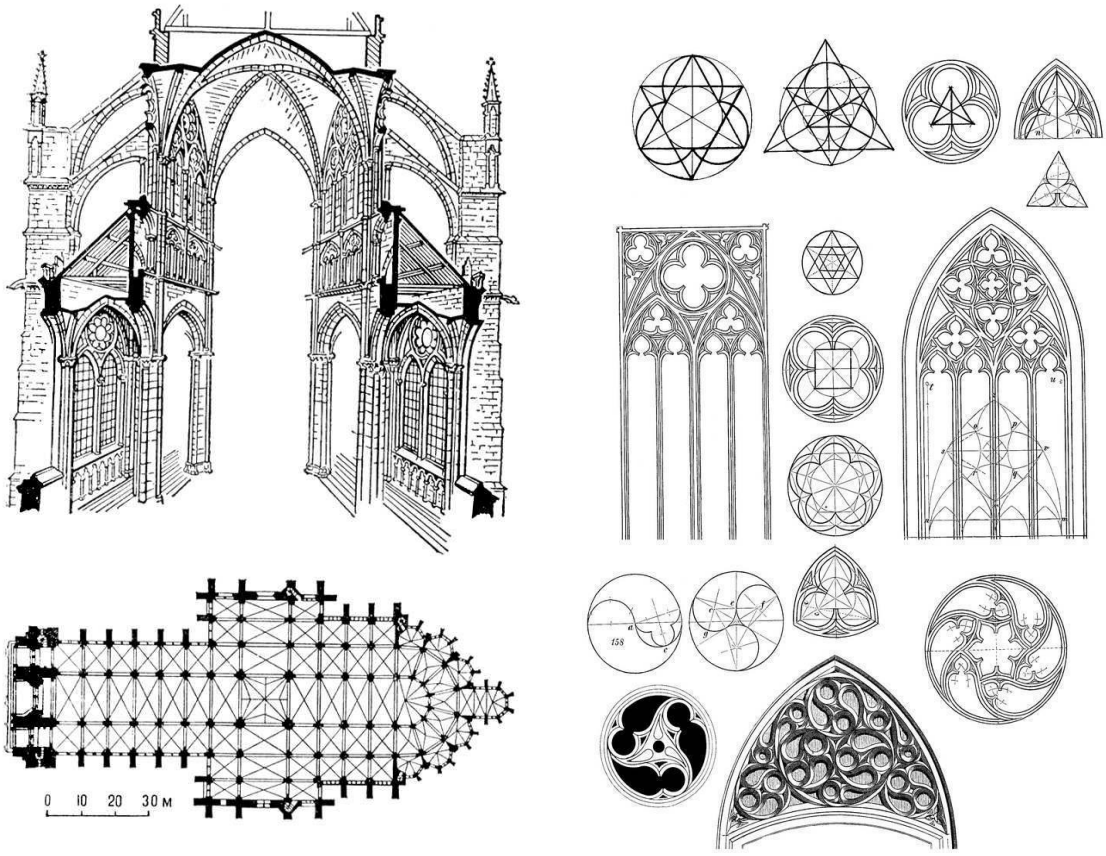


Рисунок 128. Конструкция и основные элементы декора готического собора

Нервюры передают нагрузку на столбы – пилоны. Пилоны часто представляют собой пучки колонн (нервюр). Нервюры выполнялись из камня, сам свод мог быть и кирпичным. В некоторых архитектурных школах, например, в Англии, количество нервюр было очень велико. Строители вводили дополнительные нервюры, так называемые лиэрны, тьерсероны. Стены между пилонами заменяются оконными проемами или витражами. Аркбутаны – противораспорные элементы, наклонные арки или полуарки, одной пятой примыкали к основанию свода центрального нефа, а другой упирались в массивный контрфорс. Таким образом, конструкция готического храма приобретает скелетный, каркасный характер.



Рисунок 129. Витражи Шартского собора. Франция. XII – XIII вв.



Рисунок 130. Готическая роза – неотъемлемый атрибут готическго собора и интерьер собора

Появляются и характерные декоративные элементы: перспективный портал, ползучие цветы или крабы (орнамент из листьев по краям готических архитектурных деталей), вымперг (декоративный фронтон над порталом или

окном), капители колонн с лиственными орнаментами, роза (центральный витраж фасада), ряд капелл, обрамляющих апсиду.

При украшении храма реже используются фрески, ведущая роль переходит к витражам. XIII в. – век витража во Франции. В средние века в начале при изготовлении цветного стекла использовали ограниченное число цветов, вследствие чего оно производило несколько примитивное впечатление. Это объясняется несовершенством технологии. Но каждый, кто изучал окна Шартского собора при меняющемся освещении и видел, как заходящее Солнце зажигает мозаику каменной розы, превращая ее в великолепный заключительный аккорд, тот никогда не забудет божественной красоты этого момента. В середине. XIII в. использовали совмещение стекол, получая сложные оттенки цветов (красный и синий давали лиловый). XIV в. – время угасания искусства витража во Франции.



Рисунок 131. Примеры готической скульптуры

В период готики наблюдается расцвет монументальной скульптуры и горельефа (высокого рельефа). Вырабатывается канон скульптурных композиций (расположение их в определенной части здания). Так в алтарной части располагаются сцены из жизни Христа, на южном фасаде трансепта – Новый Завет, на северном фасаде трансепта – Ветхозаветные сцены (скульптура Шартского собора, собора Парижской Богоматери). Со второй половины XIIIв. Пластика фасадов более динамична, фигуры подвижнее

(скульптура Амьенского и Реймского соборов). В позднеготической скульптуре наблюдается измельченность форм и дробность композиций.

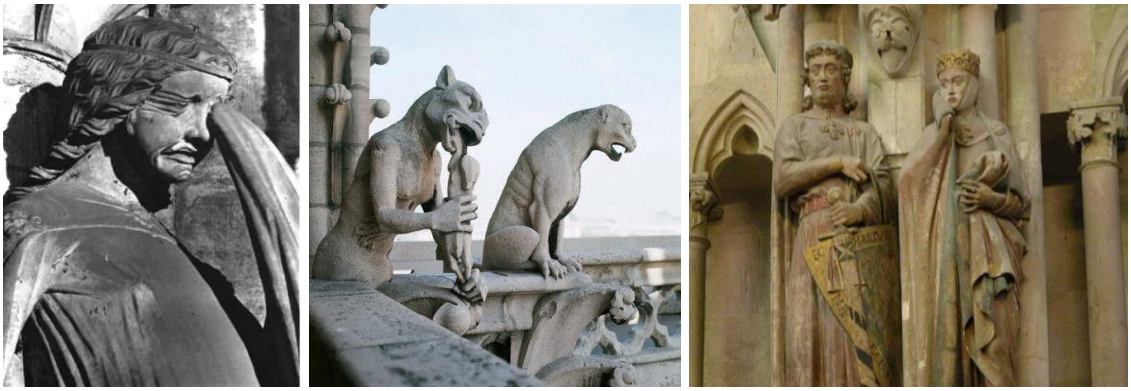


Рисунок 132. Готическая скульптура Магдебургского собора, собора Парижской Богоматери и Наумбургского собора

Национальные художественные школы в это время имеют свои особенности.

Франция

Во Франции готика делится на периоды:

1. ранняя - конец XII-XIII вв.;
2. зрелая или “лучистая” – вторая половина XIIIв.;
3. поздняя или “пламенеющая” - XIV-XV вв.

К первому периоду относится трехнефный Собор в Лане (1174-1226) и Собор Парижской Богоматери (архитектторы Жан де Шелль, Пьер де Монтро, 1163-1208) – пятинефное здание, вмещающее до 9000 человек. Здесь присутствуют романские черты: полуциркульные арки, невысокие окна, скупость декора.

Это только начало готики, потому горизонталь соперничает с вертикалью. Но именно это соперническтво создает здесь такую несравненную четкость. Стена еще не исчезла, но не она уже определяет облик этого собора. По всей ширине фасада проходит «галерея королей». Украшенный резьбой карниз и изящные тонкие колонки придают легкость и стройность верхней части здания.

Скульптурный декор собора сохранился лишь на тимпанах, на вогнутых поверхностях портала, в цокольном ярусе.

Шартский собор (1194-1260) знаменует переход к зрелой готике.

Собор в Реймсе (1212-1311 гг.) создан архитекторами Жаном д’Орбе, Жаном ле Лупом, Гоше де Реймсом, Бернаром де Суассоном, Робером де Куси. Амьенский собор (архитекторы Роберо де Люзаршен, Тома де Кормоне, Рено де Кормон, 1218-1258 гг.) – самый большой и высокий во Франции. Его длина 145 м, высота центрального нефа – 42.5м, 80-метровые башни – это одно из

самых цельных созданий готики, замечательное воплощение синтеза архитектуры и скульптуры. Собор называют «готическим Парфеноном». Вместе со столь же прославленным Шартским собором, Реймский собор вершина французской зрелой готики и, значит, всей французской готической архитектуры.



Рисунок 133. Собор Парижской Богоматери. Заложен в 1163 г., завершен в XIV в.



Рисунок 134. Знаменитые химеры собора Парижской Богоматери

Как и в Нотр-Дам, главный фасад – в три яруса, с ажурной розой посередине и двумя мощными башнями. Но здесь вертикаль легко и в то же время торжественно главенствует над горизонталью, ярусы почти стушевываются, и стена безоговорочно «исчезает» перед архитектурой, которая устремляется ввысь стройно, ясно, без всякого напряжения. Все

формы Западного фасада стройнее, стрельчатые арки заострены. Неудержимый поток линий и масс, устремленных вверх, лишь слегка задерживается горизонтальными членениями.

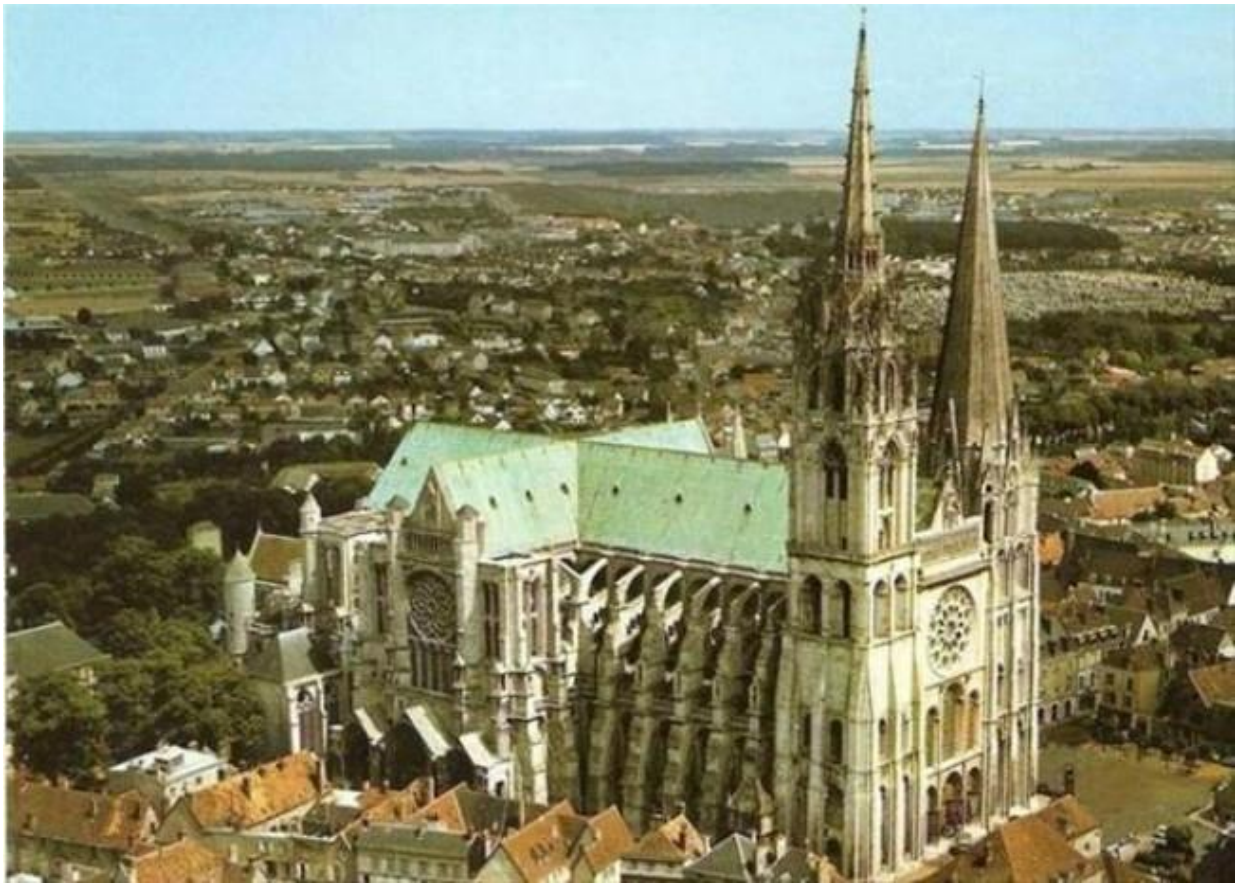


Рисунок 135. Шартский собор (1194-1260 гг.)



Рисунок 136. Собор в Реймсе (XIII –нач. XIV вв.)

Многочисленные скульптуры собора придают неповторимый облик. Фигуры святых то выступают стройными рядами, образуя фризы, то

собираются в группы, то стоят в одиночку на фоне порталов или в нишах, как бы встречая посетителей.



Рисунок 137. Скульптуры Реймского собора

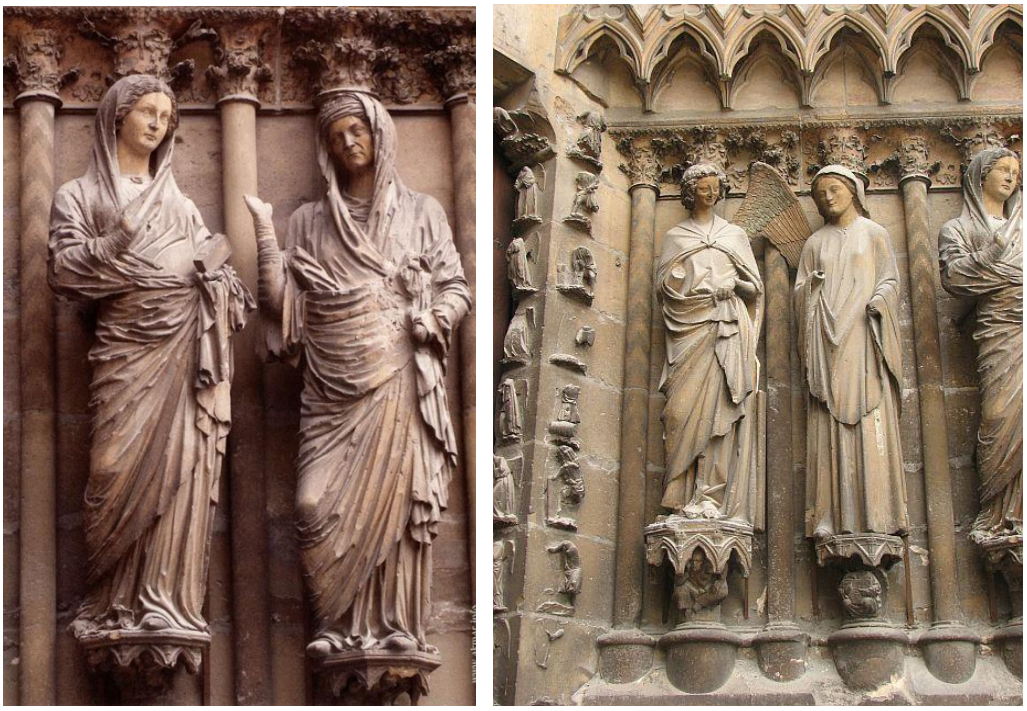


Рисунок 138. Реймский собор. Западный портал. Встреча Марии с Елизаветой. 1225-1245. Реймс. Франция и скульптура ангела. Западный портал

Статуи сплетаются в орнаментальные ряды, подчиняются основным архитектурным линям. Среди реймских статуй особой силой пластического выражения отмечена скульптурная группа Марии и Елизаветы на центральных вратах западного портала. Статуи стоят на разных консолях, но они нахдятся друг с другом как бы в вечном общении. Поворт их голов, сдержанные жесты и складки их облачений настолько гармоничны, что создается впечатление чего-то действительно исключительного по своему возвышенному смыслу.

Скульптуры отличаются мягкой обработкой поверхности камня, необычайной гармоничной ритмикой одеяний и основных композиционных линий.



Рисунок 139. Христос-странник. Статуя собора в Реймсе. Фрагмент и статуя ангела. Фрагмент

Задумчиво печален прекрасный Христос-странник в простой широкополой шляпе. И эта деталь сразу же делает его образ понятным и близким народу.

Крупнейший из готических соборов Франции является Амьенкский собор: его площадь сосоавляет 7700 кв. м. В Амьенском соборе проявляются черты пламенеющей готики. Классическое равновесие пропорций нарушается, утрачивается соразмерность частей.

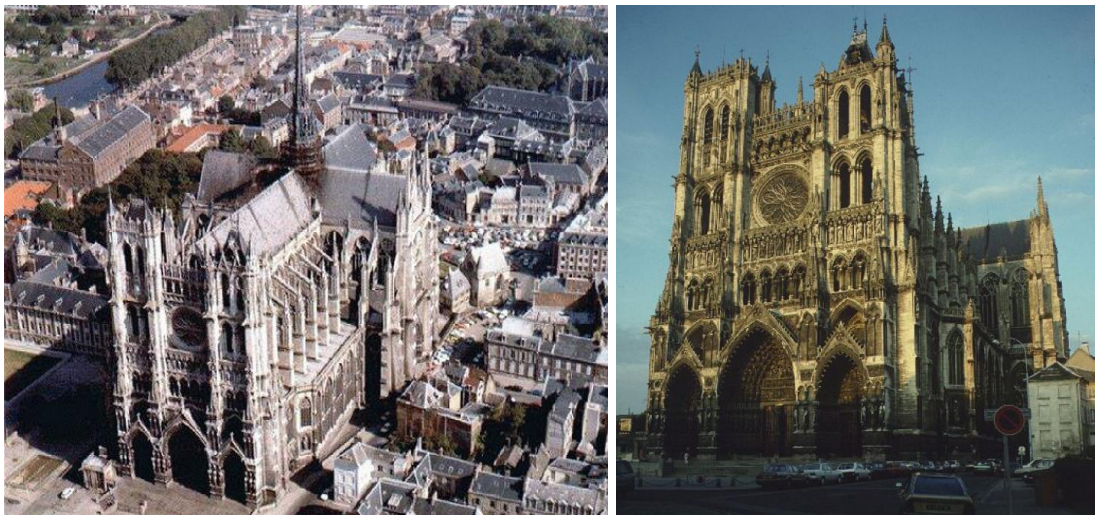


Рисунок 140. Амьенский собор. 1220-1228 гг.



Рисунок 141. «Благославляющий Христос» - фрагмент статуи западного фасада Амьенского собора и Благовещение, и скульптура на южном крыле западного фасада собора в Амьене

Германия

Немецкая готическая архитектура сложилась позже французской. Период высокой готики здесь приходится на конец XIII – начало XIV вв., поздней – конец XV- начало XVI вв. Немцы утверждают, что только в их зодчестве полностью выявлена сущность готического стиля и использованы все его возможности: только в их готике порыв действительно неудержим, действительно подымает к небу всю массу здания, создает и во внешнем его облике, и под его сводами впечатление чего-то необъятного и непостижимого. Недаром немецеие зодчие заменили французскую розу стрельчатым окном над главным входом и нарушили боковые горизонтали контрфорсами.

Немецкие соборы проще в плане, венец капел в них, как правило, отсутствует. Аркбутаны редки, своды выше (собор во Фрейбурге XIII – XIV вв., собор в Ульме 1377- XVI в.). На севере Германии основной строительный материал – кирпич. Кирпичная готика вообще характерна для Северной Европы. Кельнский собор – яркий пример пламенеющей готики, гордость Германии, был закончен лишь в конце XIX в. по обнаруженным подлинным планам и рабочим чертежам. Длина – 144 м, 83 м – ширина и высота составляет 157 м.

Французские и немецкие традиции издавна переплетались. Страсбургский собор отражает в некотрых своих частях это переплетение.



Рисунок 142. Собор св. Петра в Кёльне



Рисунок 143. Собор св. Петра в Кёльне. Интерьер и Страсбургский собор (1176-1439 гг.)

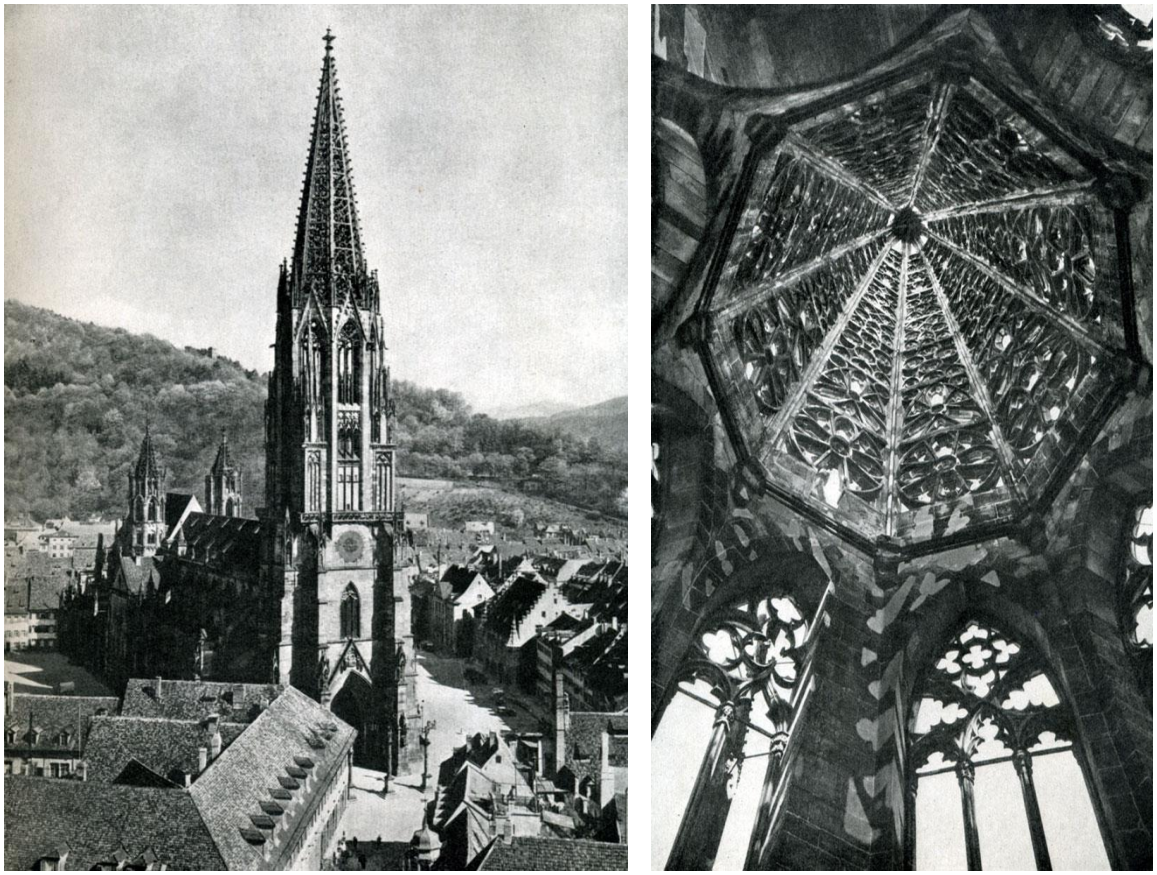


Рисунок 144. Собор во Фрейбурге (1260-1350 гг.)

Англия

Готика в Англии проявилась рано – в XII в. и просуществовала до конца XVI в. Развите промышленности и торговли Англии определялось в первую очередь не городом, а деревней, где производилось и перерабатывалось сырье. Но строительство соборов в Англии связано не с городом, а с монастырями. Собор врздвигался не в центре города как символ его богатства и славы, а за городом, как раз где были монастыри. Вот почему храмовое строительство оставалось преимущественно монастырским, как и в
романское время. Здесь отсутствует венец капелл. Наблюдается распластанность главного фасада в ширину. Башня над средокрестьем является доминантой собора (трехнефный собор в Солсбери, 1220-1270 имеет длину 145м; собор в Линкольне имеет длину 155м).

Английский готический стиль примечателен не столько своими конструктивными, сколько декоративными особенностями. Растянутость храмового здания, узаконенное место среди ровного живописного пейзажа с упором на вертикальность не архитектурного целого, а архитектурно-декоративных деталей фасада и интерьера – таковы отличительные черты английского готического мастерства.



Рисунок 145. Собор в Солсбери (1220-1270 гг.) и собор в Линкольне (XIII –XIV вв.)

Италия

В XIII-XIV вв. готика распространяется по всей Европе. Ранее других стран, где феодальная система была крепче, Италия вступила на новый путь экономического и социального развития. В Италии в XIII в. Проторенессанс, поэтому здесь нашли воплощения лишь отдельные элементы готики (Миланский собор, Дворец Дожей).

Великолепными дворцами – палаццо, открытыми галереями – лоджиями с аркадами и капителями и живописными фонтанами, в которых мы ясно распознаем элементы готического стиля, украсились города Италии.

Собор в Милане рассчитаныый на 40000 тыс. молящихся - самый большой из всех готических соборов. Близость Франции и Германии сказалась наМиланском соборе: строили его и французские, и немецкие, и итальянские зодчие. В результате получился собор с преобладанием северных влияний.

Заимствуя некоторые элементы готического стиля, итальянские мастера оставались чужды самой его основе. Каркасная система, при которой как бы исчезала стена, не была взята за основу, и стена сохраняла для них свое конкретное значение.

Фронтоны, горизонтальные полосы разноцветного мрамора, богатейшие инкрустации придают итальянским фасадам той поры радужную нарядность.

Во Дворце Дожей обычные архитектурные принципы решительно нарушены. Массивный блок огромной стены покоится на чудесных в своей стройности и легкости аркадах и лоджиях.

За исключением Италии, где его вытесняли освежающие ренессансные веяния, готический стиль был, как правило, обязательным в зодчестве, поощеряемой католической церковью.



Рисунок 146. Собор в Милане (кон. XIV - нач. XV вв.) и Дворец Дожей (XIV - XV вв.) в Венеции

В готический период были распространены шпалеры. История европейской шпалеры началась в эпоху Крестовых походов, когда произведения восточных мастеров в качестве трофеев были завезены крестоносцами. Самая ранняя европейская шпалера из церкви св. Гереона в Кёльне выполнена рейнскими мастерами в XI веке. Отдельные её мотивы (изображения фантастических животных) схожи с мотивами византийских тканей IX — X веков. Для шпалер этой эпохи, создававшихся по церковным заказам, характерна монументальность, плоскостное изображение, ограниченная и яркая цветовая гамма. Стилистически шпалеры романского периода связаны с книжной миниатюрой и росписями стен. Фон был гладким, изображение — простым: геометрические узоры, геральдические знаки, растительный орнамент. Плотность основы не превышала 5 нитей на сантиметр. Были популярны библейские и исторические сюжеты.

Тогда, в Средние века, на юге Европы стены украшала фресковая живопись, на севере шпалеры не только украшали стены кафедральных соборов, а затем замков и дворцов, но и позволяли сохранить тепло, защититься от сквозняков. Первые европейские шпалеры ткали в Германии, чуть позднее в Скандинавии, затем производство распространилось во Фландрии и Франции. Цикл шпалер с символическим изображением двенадцати месяцев (сохранились только две из них) из Бальдисхольмской церкви (Норвегия) по мнению исследователей, могли быть созданы около 1088 года немецкими ткачами. Но в орнаментах, обрамляющих изображения, прослеживается связь с традициями народного норвежского ткачества. Книжная миниатюра послужила образцом для грандиозного цикла шпалер «Анжерский Апокалипсис» (ок. 1380 года) — памятника готического декоративно-прикладного искусства. Картоны для шпалер, заказанных парижским ткачам Людовиком I Анжуйским, были созданы по иллюстрациям испанской рукописи X века «Комментарий к Апокалипсису».



Рисунок 147. Средневековые шпалеры



Рисунок 148. Кувшины в виде грифонов. Германия. 1120 г.

Для готического стиля, характерны обильный декор с использованием "растительных" орнаментов. На этой фибуле обруч увит миниатюрными виноградными лозами.

Фибула украшена сапфирами и рубинами, как пишут авторы музейного сайта, тогда это были самые дорогие самоцветы, поэтому такое изделие могли носить очень знатные люди, даже королевской крови.



Рисунок 149. Золотая фибула, 1225-1275 гг. Из собрания английского музея Victoria&Albert



Рисунок 150. Футляр для зеркала: игра в шахматы. Париж. Около 1300. Слоновая кость и Реликварий Томаса Бекета. Лимож, XII век

Работы из слоновой кости изображали не только религиозные, но и мирские сюжеты, как данный футляр для зеркала. Две стороны, скрепленные шнурком или скобками, защищали маленькое металлическое зеркало. На футляре представлена куртуазная сцена, иллюстрирующая эпизод из рыцарской жизни. Показанная здесь игра в шахматы, возможно, основана на сюжете одного из отрывков истории о Тристане и Изольде.

Изящная округлость линий и гармоничные, облаченные в струящиеся одежды, фигуры с улыбающимися лицами характерны для искусства двора Филиппа Красивого.

Стенки реликвария украшены эмалями, повествующими о мученической смерти архиепископа Кентерберийского, канцлера Англии.

Искусство романской и готической эпох был создано трудом многих поколений безвестных художников. Церковь ограничивало их творчество, сковывало развитие их мастерства. Хронологически разграничить готику и Ренессанс часто весьма затруднительно. Готические храмы продолжали строить в некоторых странах даже в XVI веке. В поисках новых путей живописцы и скульптуры часто опережали зодчих. В целом искусство Нидерландов, Франции, Испании перешагнуло в XV веке грань средневековья. Но именно в Италии эта грань была перейдена не только значительно раньше, но и наиболее решительно, и именно Италии суждено было возглавить великий переворот в мироощущении людей, знаменующий новую эру в истории европейской культуры.

ЛЕКЦИЯ 9

Искусство эпохи Возрождения. Возрождение в Италии.

1. *Арган, Д. К. История итальянского искусства в 2-х томах. Пер. с ит. - М.: «Радуга», 1990.*
2. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов (Европейское искусство средних веков) / К. Вёрман. – М., 2000.*
3. *Дворжак, М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. - М.: «Искусство», 1978.*
4. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
5. *История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения (Под. ред. Брагиной Л.М.). - М.: Высшая школа, 1999.*
6. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
7. *Популярная история живописи. Западная Европа / Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина и др.– М. : Вече, 2001.– 477 с.*
8. *Степанов, А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века. – М.: Азбука, 2005.*
9. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

Возрожде́ние (или Ренессáнс) (фр. *Renaissance*, итал. *Rinascimento*) — эпоха в истории культуры Европы, пришедшая на смену культуре Средних веков и предшествующая культуре нового времени. Примерные хронологические рамки эпохи — начало XIV— последняя четверть XVI века.

Отличительная черта эпохи Возрождения — светский характер культуры, интерес, в первую очередь, к человеку и его деятельности появляется интерес к античной культуре, происходит как бы её «возрождение» — так и появился термин.

Термин «Возрождение» был введен в XVI в. архитектором и теоретиком искусства Дж. Варари. Во второй половине XIII в. возрождается античный идеал прекрасного, гармоничного человека. Человек, его способность к творчеству и самосовершенствованию становятся основной темой искусства, поэзии, философских размышлений. Гуманистическая культура Возрождения пронизана мечтой о новом человеке и его новом духовном развитии. Хронологические рамки итальянского Возрождения охватывают время со второй половины XIII по первую половину XVI столетия. Внутри этого периода Возрождение подразделяется на несколько этапов:

- Проторенессанс (предвозрождение или «треченто», т. е. 300-е годы) - вторая половина XIII – XIV вв. (Семья Пизано, Пьетро Каваллини, Джотто, Симоне Мартини, Данте, Франческо Петрарка (1304-1374), Джованни Боккачо). Ведущие художественные школы сиенская и флорентийская.
- Раннее Возрождение – XV в. (или «кватроченто», т.е. 400-годы). Это период освоения нового стиля. Центр художественной жизни Италии этого столетия – Флоренция. («Отцы Возрождения» - Брунеллески, Донателло, Мазаччо, Паоло Учелло, Андреа дель Кастаньо, Беноццо Гоцолли, Доменико Гирландайо). Ведущие художественные школы флорентийская, умбрийская, падуанская, венецианская.
- Конец кватроченто знаменует переход от Раннего Возрождения к Высокому Возрождению. Рубеж XV –XVI вв. (Дворец некоронованного правителя Флоренции Лоренцо Медичи, Сандро Боттичелли, Антонио Поллайоло, Андреа Верроккьо, Пьеро дела Франческа – в Умбрии, Андреа Мантенья – в Падуе).
- Высокое Возрождение (или «чинквенченто» (т.е. 500 -е годы) – XV - XVI вв. (Браманте, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль Санти, Тициан, Корреджо, Андреа дель Сарто). Венецианские живописцы (Джорджоне, Тициан, Веронезе, Джованни Беллини, Якопо Тинторетто). Ведущие художественные школы римская и венецианская.

Италия оставалась очагом ренессансной культуры до середины XVI века, а некотрые художественные школы, например, венецианская, до конца столетия. В XVI веке назревает кризис идей Возрождения, следствием чего является возникновение маньеризма и барокко.

Во Франции, Германии и других странах это движение началось значительно позже. К концу XV века оно достигло своего наивысшего расцвета.

Рост городов-республик привёл к росту влияния сословий, не участвовавших в феодальных отношениях: мастеровых и ремесленников, торговцев, банкиров.

Всем им была чужда иерархическая система ценностей, созданная средневековой, во многом церковной культурой и её аскетичный, смиренный дух.

Это привело к появлению гуманизма — общественно-философского движения, рассматривавшего человека, его личность, его свободу, его активную, созидающую деятельность как высшую ценность и критерий оценки общественных институтов.

В городах стали возникать светские центры науки и искусства, деятельность которых находилась вне контроля церкви. Изобретение в середине XV века книгопечатания сыграло огромную роль в распространении античного наследия и новых взглядов по всей Европе.

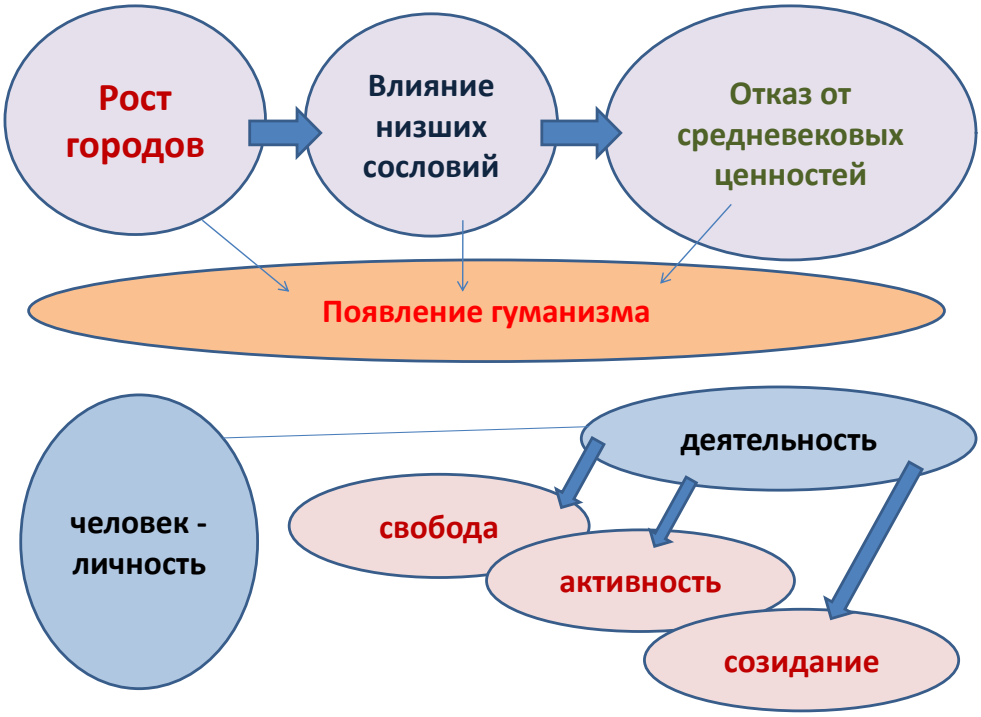


Рисунок 151. Философская основа эпохи Возрождения

В городах стали возникать светские центры науки и искусства, деятельность которых находилась вне контроля церкви.

Новое мировоззрение обратилось к античности, видя в ней пример гуманистических, неаскетичных отношений.

Проторенессанс (предвозрождение «треченто», т. е. 300-е годы) - вторая половина XIII – XIV вв.

Начало новой эпохи связано с именем живописца **Джотто ди Бондоне (1266? -1337)** (фрески капеллы дель Арена в городе Падуя, росписи церкви Санта Кроче во Флоренции). Джотто, первый по времени среди титанов великой эпохи итальянского искусства. Отличительные черты его живописи: связанность сюжета, введение пейзажа вместо условного золотистого фона средневековой живописи, фигуры, хотя малоподвижны и массивны, обретают объем и естественность, появляется трехмерное пространство, которое решается не перспективным сокращением, а определенным расположением фигур в отдалении друг от друга. Джотто и художники Сиенской школы были первыми, пытавшимися индивидуализировать человеческую фигуру по форме и цвету. В первой половине XV века братья Губерт и Ян ван Эйки начали создавать картины, в которой в качестве композиционной оси устанавливались локальные цвета персонажей и предметов. Гентский алтарь был закончен в 1432 году, а в 1434 году Ян ван Эйк написал первый в эпоху Готики портрет – двойной портрет четы Арнольфини.



Рисунок 152. Джотто. Фреска «Поцелуй Иуды» Капелла дель Арена в Падуе. 1303-1306 гг.

Каждая фигура Джотто – монумент: монумент человеку, утверждающему себя в мире.

В одной из сцен фрескового цикла капеллы дель Арена в Падуе, в «Оплакивании Христа», богоматерь склонилась к мертвому сыну. У неё скорбное и суровое лицо человека, не сломленного горем. Мужеством в испытаниях, сдержанностью отличаются герои этого художника.

Во Флоренции работали мастера Дуччо ди Буонисенья, Симоне Мартини, Амброджо Лоренцетти и др.



Рисунок 153. Джотто. Фреска «Оплакивание Христа» Капелла дель Арена в Падуе. 1303-1306 гг.



Рисунок 154. Джотто. Фреска «Благовещение» Капелла дель Арена в Падуе. 1303-1306 гг.

Джотто опередил свое время и ещё долго после него флорентийские художники подражали его искусству. В Тоскане, в Сиене забила ключом иная живописная струя. Симоне Мартини - яркий представитель сиенской живописи.

Самое известное произведение Мадонна из сцены «Благовещение», 1333 г. (Эрмитаж, Санкт-Петербург).



Рисунок 155. Симоне Мартини. Мадонна из сцены «Благовещение», 1333 Г. Эрмитаж. Санкт-Петербург

Раннее Возрождение– XV в. («кватроченто», т.е. 400-годы).

С конца XIV в. власть во Флоренции переходи к дому банкиров Медичи.

Скульптура.

Донателло (1386-1466) – скульптор, который решил многие проблемы европейской пластики – круглой скульптуры, монумента, конного монумента. Как и Брунеллески, Донателло сыграл решающую роль в становлении нового искусства. Уравнивая пластику с архитектурой, он первый по примеру древних создает статуи, свободно стоящие, со всех сторон обозримые, сами по себе полноценные, что, однако не исключало их гармонического сочетания с архитектурой. Донателло первый добивается в рельефе истинного впечатления прстранства. В его первых работах ощущается влияние готики. Статуя Святого Георгия (высота мраморной фигуры 2 м 09 см) – идеал раннего Возрождения. Здесь выражено чувство самосознания. Донателло занимался

выполнением портретных бюстов (бюст Николо Удзано – политического деятеля). В 1432 г. Донателло вместе с Брунеллески едет в Рим. Его бронзовый «Давид» – влияние поздней классики. Скульптор создает первый конный монумент – статуя кондотьера Гаттамелата (прозвище «Пестрая кошка»). Донателло называют одним из трех отцов Возрождения вместе с Брунеллески и Мазаччо.



Рисунок 156. Донателло. Пир Ирода. Рельеф купели баптистерия в Сиене. 1423-1427 гг.

Одна из известных скульптур донателло – Давид. Давид – хрупкий юноша, почти мальчик. В одной руке у него огромный меч, в другой –камень, которым был пораженииН Голиаф. Это первая скульптура эпохи Возрождения, освобожденная от тесноты ниши, не связанная с архитектурой и доступная обозрению со всех сторон. Ещё ни один скульптор эпохи Возрождения не брал на себя смелость показать юиблейский персонаж в обнаженном виде. Создвая образ юноши-победителя, Донателло стремился приблизиться к великим образцам античной пластики. Это сказалось в точной, убедительной передаче пропорций тела Давида, а также в характере постановки фигуры и размещении её в пространстве.

Учениками и последователями Донателло стали многие художники Италии. Из его мастерской вышли скульптуры Бартоломео Белано, Бертольдо ди Джовании, ставший впоследствии учителем Микеладжело.

Самый известный ученик Донателло – **Андреа Вероккио (1436-1488)**, являющийся также живописцем, который воспринял и развил все лучшее и новое в творческом наследии своего учителя.



Рисунок 157. Святой Георгий в нише собора Ор Сан Микеле во Флоренции. Мрамор. Около 1416 г. Флоренция, Национальный музей



Рисунок 158. Донателло. Давид. Брона. Около 1430-1433 гг. Флоренция, Национальный музей

Сам Анреа Веррокио был учителем у Леонардо, в его доме собирались видные ученые и писатели того времени. Мастерская Вероккио стала подлинной школой теории и практики реалистического направления в итальянском искусстве во второй половине XV века. Бронзовый «Давид» Вероккио более утончен, изящен, менее монументален.

Одну из работ – «Крещение Христа» II половина 1470-х годов Веррокио написал совместно с Леонардо да Винчи. Веррокио был не только скульптуром и живописцем, но и гравером, и ювелиром.



Рисунок 159. А. Веррокио. Давид. Бронза. 1476 г. Флоренция, Национальный музей и Конная статуя кондотьера Коллеони на площади Сан Джованни Э Паоло в Венеции. Бронза. 1479-1488 гг.



Рисунок 160. А. Веррокио. Крещение Христа 1470 г и фрагмент «Голова Ангела», написанный Леонардо да Винчи

Живопись Раннего Возрождения.

Эволюция живописи в первой половине XV в. в своей основе близка к эволюции скульптуры, хотя в отдельных моментах здесь имеются некоторые различия. Живопись, например, не выдвинула мастера, которого можно было бы сопоставить с Донателло как по длительности творческого пути, так и по широте охвата многообразной художественной проблематики своего времени.

Томмазо ди Симоне Гвиди известный как **Мазаччо (1401-1428)**, живописец флорентийской школы, решает проблемы воздушной и линейной перспективы. Умер очень рано, и в дальнейшем его ученики и последователи более детально разрабатывали отдельные художественные проблемы, у самого Мазаччо выступавшие в слитной форме. Фрески Мазаччо с момента их появления способствовали тому, что церковь Санта Мария дель Кармине превратилась в своеобразную академию, где учились поколения художников.



Рисунок 161. Мазаччо. Изгнание из рая. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Фрагмент. Между 1426 и 1428 гг.

Главной монументальной работой Мазаччо явились его фрески в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Правда, пока что не представляется возможным с полной достоверностью выделить в росписи капеллы произведения самого Мазаччо: источники сообщают, что здесь работали разные мастера.

Мазаччо сделал следующий после Джотто решающий шаг в создании собирательного образа человека, освободившегося отныне от религиозно-этической подосновы и проникнутого новым, подлинно светским мироощущением. В такой же мере Мазаччо продвинулся вперед в показе окружающей человека среды. Поставив своей задачей изобразить на плоскости стены объемную и реальную человеческую фигуру в реально построенном трехмерном пространстве, Мазаччо достиг огромных успехов в разрешении этих проблем. Он по-новому использовал возможности светотени, моделирующей пластическую форму. Вводя в свои композиции пейзаж, придавая ему монументальный, обобщенно-реалистический характер, он раздвигает при его посредстве границы изображаемых сцен, сообщая им широкий пространственный характер.



Рисунок 162. Мазаччо. Чудо со статиром. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Между 1426 и 1428 гг.

В «Изгнании из рая», написанном на выступающей пилястре, Мазаччо передает в движении обнаженные фигуры Адама и Евы. Сильно освещая их с одной стороны, подчеркивая этим объемность их трактовки, он располагает их в разных планах, отчего создается впечатление пространственности. Преследуемые грозным жестом ангела с красными крыльями, Адам и Ева в страхе и смятении покидают рай. Подобной трактовки религиозной темы итальянская живопись до тех пор не знала.

Мягкость и живописность светотеневых переходов, простые и безыскусственные красочные соотношения служат в первую очередь усилению пластической выразительности образов.

Мазаччо с полным правом можно назвать основоположником ренессансного реализма в живописи. Выразив новые гуманистические идеи о достоинстве и значении человеческой личности, обладающей высокой моральной силой и стойкостью, расширив рамки художественной тематики,

насытив ее жизненным содержанием, Мазаччо открыл итальянским мастерам широкий путь для дальнейшего развития реалистического искусства.



Рисунок 163. Мазаччо. Апостол Петр крестит новообращенного. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Фрагмент и Голова апостола Петра. Фрагмент фрески «Чудо со статиром». Между 1426 и 1428 гг.

Годы учения Мазаччо, так же как первое время самостоятельной работы, падают на время искусства готизирующих мастеров. Сам Мазаччо отдал этой традиции неизбежную дань в своих ранних работах, например, в «Распятии» (Неаполь, музей Каподимонте), где образы отличаются повышенной эмоциональной экспрессивностью и преобладают по-готически выразительные сильные цветовые звучания.

Но вскоре он переходит на новые позиции. Значительное воздействие на него, по-видимому, оказала скульптура, ранее живописи начавшая отходить от готики. Особенно важное значение имело знакомство Мазаччо с разработанной Брунеллески теорией линейной перспективы. Вслед за Мазаччо вопросами перспективы, движения, анатомии занимались Паоло Учелло, Андреа Кастаньо и умбрийский живописец Доминико Венециано.

Сандро Боттичелли (1444? -1510) ученик Филиппо Липпи, в своих ранних произведениях и особенно портретах Боттичелли следовал выработанным во флорентийском искусстве традициям, то оставаясь близким к манере своего учителя, то приближаясь к стилю Верроккьо и Поллайоло («Св. Себастьян», 1473—1474; Берлин). В «Поклонении волхвов» (ок. 1475—1477; Уффици), картине, открывающей средний период его творчества, в

облике действующих лиц художник, подобно многим другим мастерам того времени, дал портретные изображения членов семьи Медичи и свой автопортрет. Но, в противовес спокойному бытописательству Гирландайо, в образах Боттичелли сильнее проступает лирическое начало, оттенок утонченного изящества, так же как в живописи его обращает на себя внимание редкий для флорентийца колористический дар.



Рисунок 164. Боттичелли. Весна. Ок.1478 г. Флоренция, Уффици и фрагмент «Флора»

В конце 1470-х гг. была создана одна из самых прославленных картин Боттичелли «Весна» (Уффици). Тема ее навеяна одним из стихотворений Полициано. Композиция эта дает пример чрезвычайно характерного для Боттичелли свободного истолкования аллегорического мотива, когда собственно аллегорический момент отступает перед захватывающей поэзией, переполняющей каждый образ. Фигуры действующих лиц помещены среди прекрасного лесного пейзажа, где чуть тронутые золотом деревья, плоды и цветы носят почти сказочный характер. В центре изображена Венера, справа от нее — увенчанная венком Флора в затканном цветами светлом платье; она рассыпает цветы; слева — сплетенные в хороводе фигуры трех граций. На всем отпечаток мечты и легкой грусти, казалось бы, не вяжущейся с радостным чувством, которое приносит весна. Фигуры у Боттичелли легкие, почти невесомые; о присущем ему необычайно тонком чувстве ритма дают представление фигуры танцующих граций в прозрачных одеяниях: их движения, линии тела, складки одеяний полны утонченной красоты.

В 1481 г. Боттичелли работал в Риме над росписями боковых стен Сикстинской капеллы (через 50 лет эту же работу закажут выполнить Микеланджело), где ему принадлежит фреска «Жизнь Моисея» и ряд других. Последние работы («Оплакивание») навеяны трагической судьбой Савонаролы, философа, под влиянием которого художник оказался в 80-90-х

гг. После казни Савонаролы, выступавшего с критикой эпохи Ренессанса и дома Медичи, последние 10 лет жизни Боттичелли практически ничего не писал.

Возвращение во Флоренцию (в 1482 г.) открывает время расцвета его дарования и создания его известнейших работ, к которым в первую очередь принадлежит «Рождение Венеры» (Уффици). Мечтательно-одухотворенный образ обнаженной богини, рожденной из волн и приближающейся к берегу под дуновением зефиров на огромной раковине, снова воплощен Боттичелли в формах своего глубоко индивидуального искусства. И хотя Венера изображена обнаженной, ее образ далек от чувственного полнокровия. Ее словно овеянное тенью печали лицо окружено длинными прядями прекрасных золотых волос, развеваемых ветром, и их беспокойные извивы словно передают ее внутреннее волнение.



Рисунок 165. Боттичелли. Рождение Венеры. Ок.1485 г. Флоренция, Уффици

Хотя искусство Боттичелли, будучи одним из характерных порождений своего времени, имело в определенных кругах современников большой успех и оказало свое воздействие на многих живописцев, оно несло на себе все же отпечаток особой индивидуальной неповторимости. И если черты его творчества 1480-х гг. нашли многих последователей, то в период своего решительного поворота к новым образам и формам в 1490-х—начале 1500-х гг. он оказался в одиночестве.

К умбрийской школе живописи принадлежат мастера Перунджино (учитель Рафаэля), Джентиле де Фабриано, Пинтуриккио, Мелоццо да Форли и известный мастер – Пьеро делла Франческа.

Падуанская школа испытывала большое влияние флорентийской школы. Здесь работали Джотто, Учелло, Донателло, Ф. Липпи, Андреа Мантенья и др.

Андреа Мантенья (1431-1506) был по преимуществу монументалистом (роспись капеллы Овентари). Ему свойственна смелость пространственных решений. Фигуры предстают перед нами в сложных ракурсах («Парнас», «Распятье»). У Мантеньи четкий рисунок, жесткий контур, анатомически выверенные пропорции, смелая перспектива, холодный колорит, суровость и сдержанность картин.



Рисунок 166. Мантенья. Шествие св. Иакова на казнь. Фреска капеллы Оветари в церкви Эремитани в Падуе. Конец 1440-х- 1450-е гг.

Суровая и строгая живопись Мантеньи была замечательным вкладом в искусство раннего Возрождения. Найдя в образах античного мира свое идеальное представление о человеке, он создал обобщенно-героизированный образ человека Возрождения, наделенного высокими внутренними достоинствами. Разрешив новые и смелые задачи построения пространства в монументально-декоративной живописи, Мантенья занял одно из первых мест среди художников XV в., и его замечательные фрески в церкви Эремитани в Падуе сыграли такую же решающую роль для запоздавшей в своем развитии монументальной живописи Северной Италии, как фрески, созданные Мазаччо в капелле Бранкаччи, для всего искусства Тосканы.



Рисунок 167. Мантенья. Мантенья. Мертвый Христос. После 1474 г. Милан, галлерея Брера и Св. Георгий. Фрагмент. Ок. 1468 г. Венеция, галлерея Академии

К поздним станковым работам Мантеньи относится «Мертвый Христос» (Милан, Брера) — композиция необычайно оригинальная как по своему глубокому драматическому замыслу, так и по пластическому воплощению. О замечательном колористическом даре этого мастера может свидетельствовать его «Св. Георгий» в Венецианской Академии.

Пьеро дела Франческа (1410-1492) писал людей, резко очерчивая фигуры, используя ясные, экспрессивные цвета, дополнительные цвета к которым придавали картине уравновешенность.

С 1439 г. он работал во Флоренции, где близко ознакомился с произведениями Мазаччо, Учелло, Брунеллески и Альберти, пробудившими в нем глубокий интерес к теоретическим проблемам живописи. Он изучал также творчество Джотто и его последователей. Постоянно работая над теоретическими вопросами, Пьеро делла Франческа в последние годы своей долгой жизни, когда, потеряв зрение, не мог заниматься живописью, изложил результаты своих изысканий в двух трактатах — «О живописной перспективе» и «О правильных телах».

Ученик замечательного колориста Доменико Венециано, Пьеро делла Франческа соединил в своем искусстве совершенную перспективу и строгую пропорциональность форм с тонкой и гармонической красочностью. Его чистые и звучные красочные сочетания отличаются особой воздушностью, достигаемой благодаря господству световой среды, которая объединяет отдельные цвета. Этим же объясняется характерная для его произведений почти пленэрная прозрачность тона. Цвета Франчески редки, но для него характерны. Он учился у Доминико Венециано, был знаком с Брунеллески и Гиберти. Вплоть до Тициана считался одним из самых великих колористов.

Художник тончайшим образом разрабатывал цветосветовые соотношения, пользовался техникой валеров, объединял цвета световоздушной средой. Он был мастером по преимуществу монументальной живописи. Среди станковых работ сохранились портреты герцога Урбинского и его жены Баттисты Сфорца (галерея Уффици).

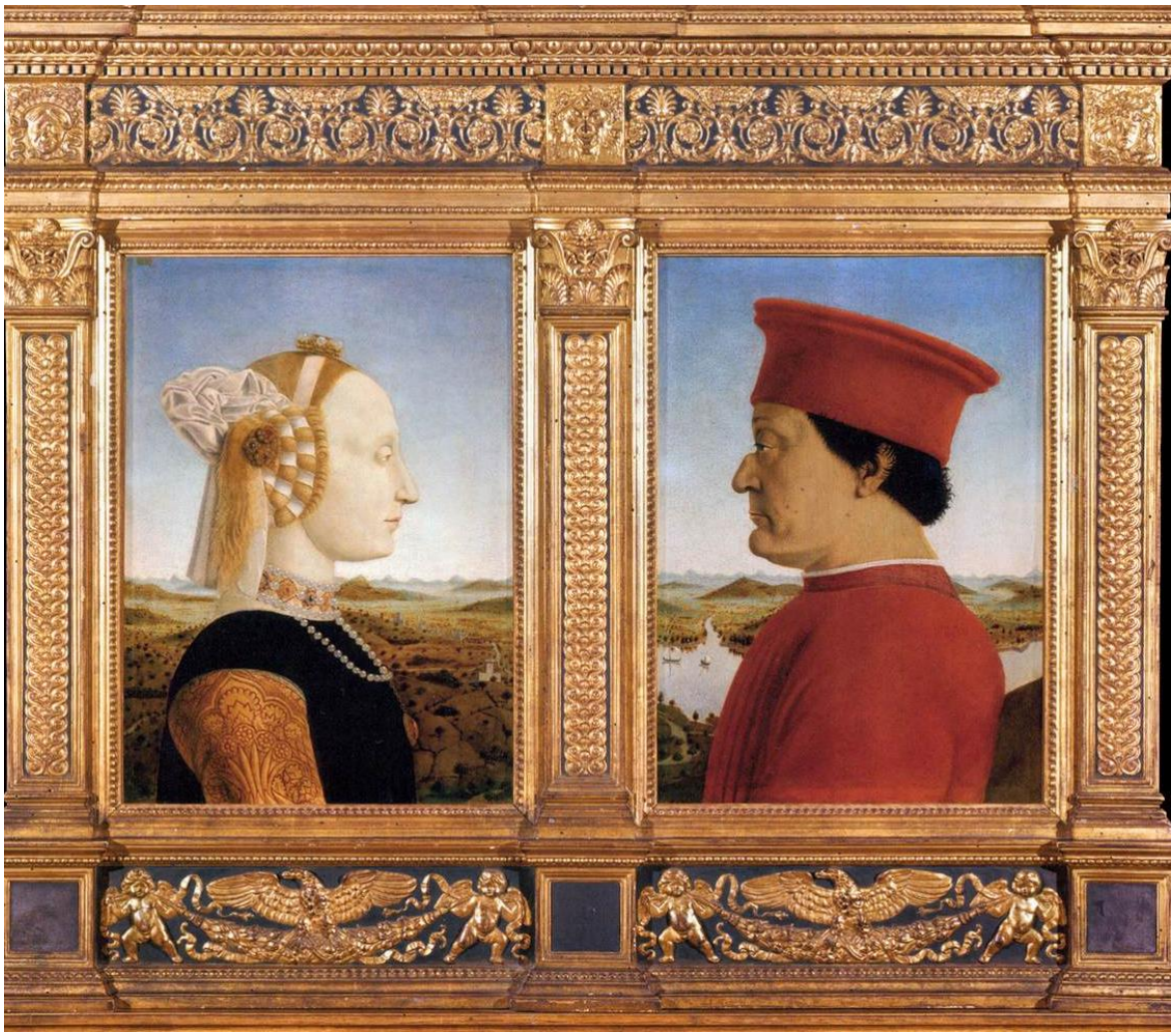


Рисунок 168. Пьеро делла Франческа. Портрет Федериго да Монтефельтро (Герцого Урбинского) и его жены Баттисты Сфорца 1465 г. Флоренция, Уффици

Образам Пьеро делла Франческа присуща своеобразная имперсональность, придающая им внутреннюю значительность и классическое спокойствие. Но при всей их типической обобщенности и бесстрастности они отнюдь не абстрактны — они полны человечности и проникнуты глубоким внутренним благородством. Взгляды передовых гуманистов о высокой миссии человека ярко отражены в его искусстве.

Живопись Высокого Возрождения («чинквенченто» (т.е. 500 -е годы) – XV - XVI вв.

Если Раннее Возрождение отражает стремление к анализу, раскрывает находки и соотносится с юношеским мироощущением, то Высокое Возрождение синтезирует полученный опыт и подводит итог работе. Мировоззрение этого времени соотносится с умудренной зрелостью. Присутствует сосредоточенность на главном. Появляются обобщенные образы.

От предшествующего периода — искусства кватроченто — образы их отличаются прежде всего своим более крупным масштабом. Внешне это проявляется в том, что наряду с несравненно большим, нежели в 15 в., распространением в архитектуре, живописи и скульптуре произведений крупных форм появляются также образы сверхобычных масштабов, примерами которых могут служить «Давид» Микеланджело и его же огромные фигуры пророков и сивилл в росписи плафона Сикстинской капеллы. Укрупняются и масштабы самих архитектурных и художественных ансамблей (наиболее известные среди них — Бельведер Браманте, ватиканские станцы Рафаэля, сикстинский плафон Микеланджело) и размеры отдельных живописных композиций, фресковых и станковых, в особенности алтарных образов. Но новое понимание масштабности связано не только с размерами — даже небольшие полотна Леонардо и Рафаэля отличаются иным, более «крупным» видением, когда каждый образ несет на себе отпечаток особого величия. Это качество неразрывно связано с другой важной особенностью искусства Высокого Возрождения — обобщенностью художественного языка. Умение увидеть во всем главное, основное, не подчиняясь при этом частностям, сказывается и в выборе темы, и в сюжетном построении, и в четкой и ясной группировке фигур, в обобщенной внешней и внутренней обрисовке героев. Добросовестный эмпиризм, свойственный многим кватрочентистам, был окончательно преодолен; их пафос аналитического исследования натуры во всех ее подробностях уступил место мощному синтетическому порыву, извлекающему из явлений действительности самое их существо.

Стремление к синтезу, к обобщению сказывается уже в том, что в произведениях мастеров Высокого Возрождения, в отличие от кватроченто, основное место занимает собирательный образ идеально прекрасного человека, совершенного физически и духовно. Но ренессансные мастера менее всего были склонны к отвлеченной нормативности, к противопоставлению своих созданий реальной действительности. Напротив, идеальность образов в их понимании означала максимально концентрированное выражение качеств самой действительности. Не говоря уже о героях ярко драматического склада, — даже в образах, исполненных гармонической ясности, ощущается огромная внутренняя сила человека, спокойное сознание своей значительности. В

сочетании с крупным масштабом эти качества сообщают образам Высокого Возрождения подлинно титанический характер, ту степень героической действенности, которой никогда не достигало искусство ни раннего, ни позднего Ренессанса.

В Высоком Возрождении особенно отчетливо проявлялся ренессансный антропоцентризм. Если художники XV в. уделяли окружающей человека бытовой и природной среде подчас не меньшее внимание, чем самому человеку, то в 16 в., особенно во флорентийско-римской живописи, человеческий образ занял безусловно преобладающее положение, нередко исчерпывая собой содержание и идею произведения. Большее внимание уделяется реальному окружению человека в венецианской живописи 16 в., но и здесь человеческий образ несет в себе все качества универсального охвата действительности. В данном смысле ренессансные гуманистические идеи достигают своего предельно наглядного выражения именно в искусстве рассматриваемого этапа. При этом основным объектом художественного воплощения для мастеров Высокого Возрождения оказывается образ отдельной человеческой личности. Образ коллектива, человеческих масс остается вне поля их зрения. Поэтому в преобладающей части живописных произведений число действующих лиц очень невелико, и даже в композициях с большим количеством участников действующие лица воспринимаются не как единый коллектив, а как совокупность отдельных индивидов.



Рисунок 169. Леонардо да Винчи. Мадонна с цветком («Мадонна Бенуа»). 1470-е гг. Санкт-Петербург, Эрмитаж и Мадонна в гроте. 1483 г. -1490/94 г. Париж, Лувр

Столь ярко выраженная повышенная значительность каждого из действующих лиц содействует их своеобразной монументализации, которая у флорентийско-римских живописцев приобретает черты самодовлеющего пластического совершенства каждой фигуры.

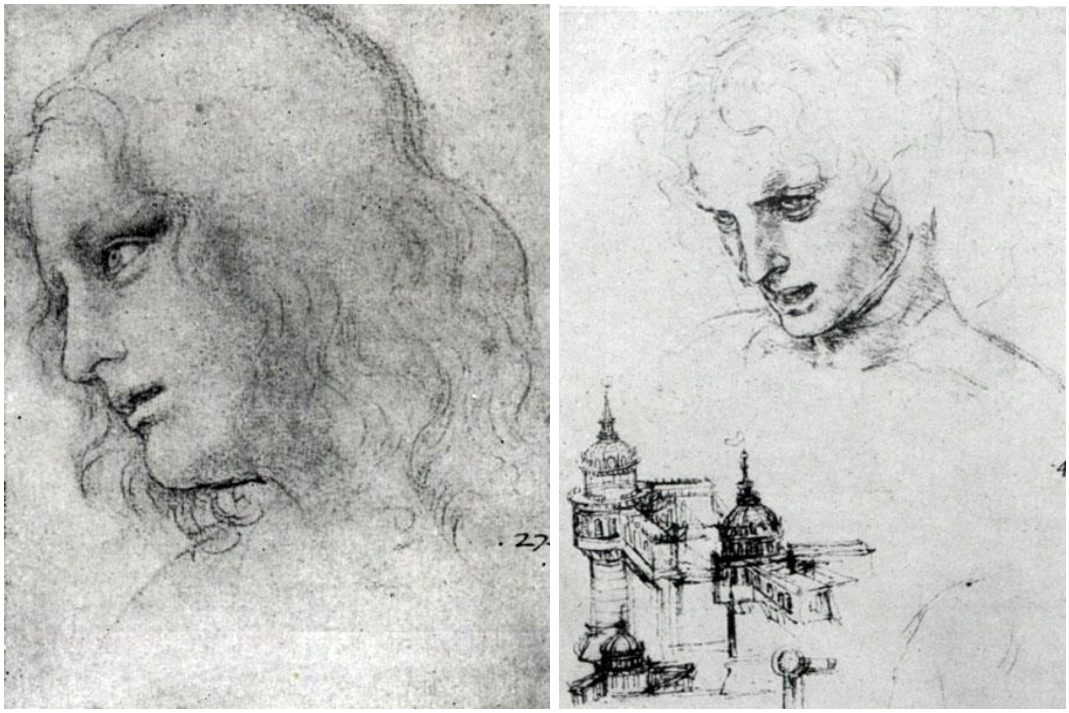


Рисунок 170. Леонардо да Винчи. Голова апостола Филиппа. Рисунок для фрески «Тайная вечеря». Металлический штифт на грунтованной бумаге. 1495-1497 гг. Виндзор, Королевская библиотека и Рисунок головы апостола Иакова Старшего для фрески «Тайная вечеря» и архитектурный мотив. Сангина, перо. 1495-1497 гг. Виндзор, Королевская библиотека

Главные фигуры Возрождения – Леонардо, Рафаэль и Микеланджело – сформировались в лоне флорентийской школы, а потом работали при дворах меценатов, главным образом, пап, терпя милости и капризы заказчиков. Их пути часто пересекались, и они выступали как соперники. По прошествии веков в сознании потомков их творчество соединилось, олицетворяя главные ценности итальянского Возрождения: Интеллект, Гармонию и Мощь.

Леонардо да Винчи (1452-1519) был живописцем, скульптором, архитектором, писателем, музыкантом, теоретиком искусства, военным инженером, изобретателем, математиком, анатомом, физиологом, ботаником. Известно мало произведений Леонардо не столько потому, что они погибли, сколько потому, что он их не завершал. Переполненный замыслами, мастер ограничивался тем, что намечал в эскизе, в наброске, в записи примерных путей решения той или иной задачи. Он был великий экспериментатор, его больше интересовал принцип, чем само осуществление. Если он задавался целью осуществить замысел до конца, ему хотелось добиться такого

совершенства, что конец отодвигался все дальше и дальше. Он работал над одним произведением долгие годы.

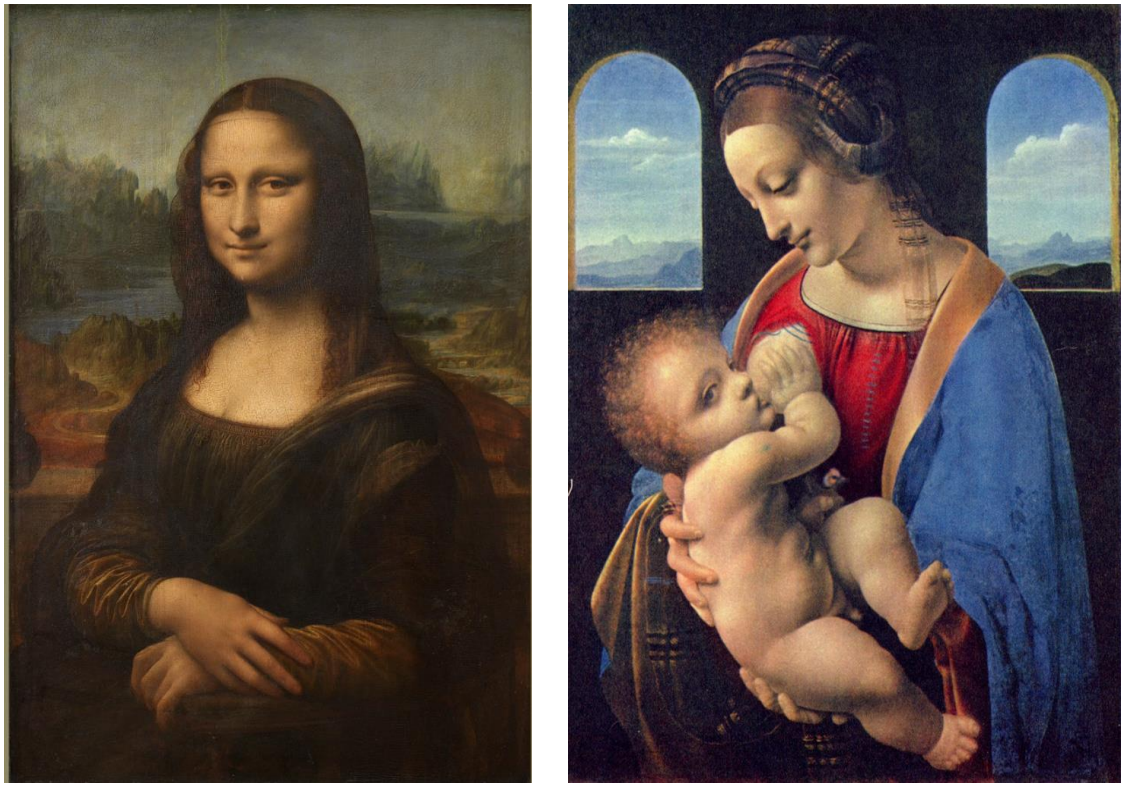


Рисунок 171. Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы («Джоконда»). Ок. 1503 г. Париж, Лувр и Мадонна Литта 1482 г. Санкт-Петербург. Эрмитаж

Как ученика Вероккио, Леонардо не сразу признали. В то время большой популярностью пользовался Боттичелли. Мастер работал в Риме, Милане, Флоренции, в конце жизни переселился во Францию. Он считал себя гражданином мира, был чужд политическим интригам и ехал туда, где предоставляли возможность творить. Леонардо отбросил яркую окраску. Он писал бесконечно тонкими тональными переходами. Леонардо да Винчи умел писать туманность и влажность воздуха, тонко передавать эффект воздушной дымки, мягко вводить свет и тени и сглаживать контуры предметов, чтобы соединить их с окружающим пейзажем. На рисунках Леонардо да Винчи сохранились исследования в области гидравлики, военных машин, крепостных укреплений, поворотных кранов, здесь встречаются предложения об устройстве пешеходного движения в разных уровнях. В 1513-1514 гг. при папе Льве X он составил проект осушения Понтийских болот, расположенных к югу от Рима. Его известные работы: «Портрет Моны Лизы» («Джоконда»), «Мадонна в гроте», «Тайная вечеря» и другие.

Новое внес Леонардо и в приемы объемной моделировки фигур и лиц. Флорентийские мастера, у которых линейно-объемные элементы играли ведущую роль в их изобразительном языке, издавна славились четкой, подчас

даже резкой пластикой своих образов. Леонардо же не любил сильного прямого освещения, дающего слишком резкие тени и блики. Более всего, как мы узнаем из его «Трактата о живописи», его увлекал свет в сумерках в пасмурные дни, когда лица приобретают особую мягкость. Нечто от подобного освещения есть и в луврской картине, где свет, как бы смягченный многократным отражением в скалистом гроте, не только содействует мягкой нюансированной моделировке лиц и фигур, но и сообщает образам ореол своеобразной поэзии.

Эта светотень подчиняет себе и цветовое решение, ибо как истый флорентиец Леонардо в своих высказываниях ставил колорит на последнее место среди других средств живописного искусства. Правда, его собственная живописная практика опровергала такие утверждения — в отличие от многих флорентийских мастеров он обладал более развитым чувством цвета. Оно сказывается и в «Мадонне в гроте» — в объединяющем ее цветовом тоне, проблески которого улавливались еще в «Мадонне с цветком», но который еще не встречался в крупных монументальных произведениях. Тон этот далек от богатых хроматическими оттенками великолепных тональных гармоний венецианских мастеров, но в колорите «Мадонны в гроте» -хотя картина эта потемнела от времени — есть ощущение того внутреннего единства, которое отличает все это произведение в целом.

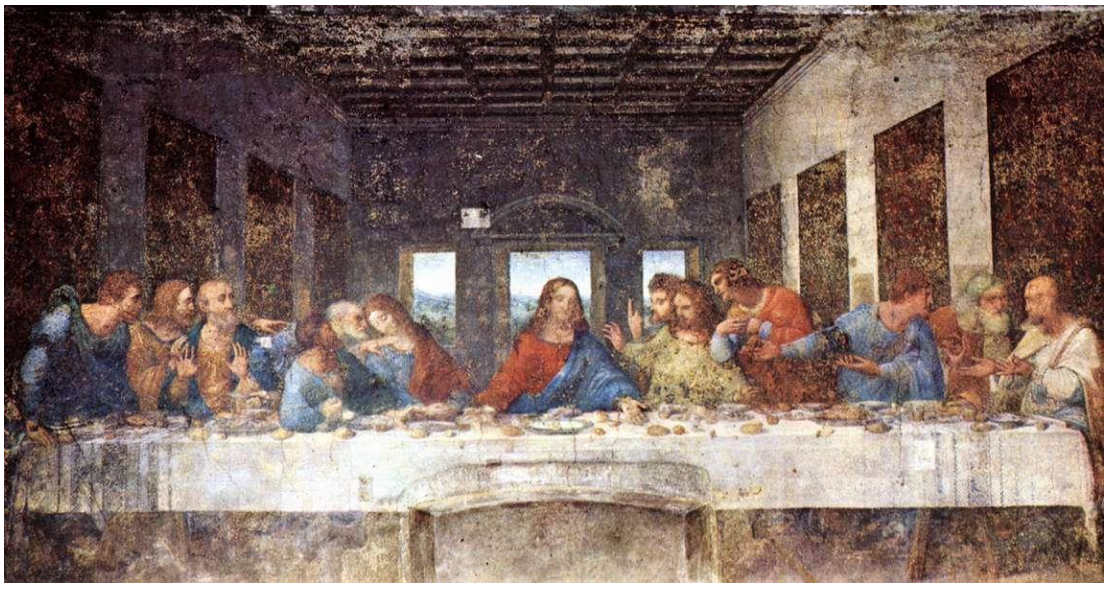


Рисунок 172. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. 1495-1497 гг.

Фреска «Тайная вечеря» Леонардо — это огромных размеров композиция, занимающая целиком поперечную стену большого зала монастырской трапезной.

Как и его предшественники, Леонардо изобразил Христа и апостолов за накрытым к трапезе столом. Действие происходит в представленном во

фронтальной перспективе обширном помещении, стены которого увешаны коврами. Христос помещен в центре; его фигура рисуется на фоне дверного проема в глубине композиции, сквозь который открывается вид на пейзаж с пологими гористыми склонами.

Леонардо выбрал для изображения момент, который наступил после того, как Христос произнес роковые слова: «Один из вас предаст меня». Слова эти, столь неожиданные для его учеников, поражают каждого в самое сердце. Предвещая скорую гибель их учителя, они одновременно наносят удар по их чувству доверия и взаимной солидарности, ибо в рядах их оказался предатель. Так вместо религиозного таинства Леонардо воплотил в своей фреске драму человеческих чувств.

Особая глубина, эмоциональная многозначность содержания фрески связаны с внутренней динамикой ее драматического построения. Изображение это не представляет застылой фиксации какого-то одного мгновения, вырванного из общего временного потока. Напротив, кажется, что действие развертывается у нас на глазах, ибо в этой трагедии одновременно содержится и кульминация (то есть момент высшего драматического порыва), выраженная в образах апостолов, и ее разрешение, которое представляет образ Христа, исполненного спокойного сознания неизбежности ожидающей его судьбы.

Около 1503 г. Леонардо выполнил портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо Джокондо. Произведение это, известное под наименованием «Джоконда» (Лувр), получило восторженную оценку уже у современников. Слава картины была настолько велика, что впоследствии вокруг нее складывались легенды. Ей посвящена огромная литература, большая часть которой далека от объективной оценки леонардовского создания. Нельзя не признать, что это произведение, как одно из немногих памятников мирового искусства, действительно обладает огромной притягательной силой. Но эта особенность его связана не с воплощением некоего таинственного начала или с другими подобными же измышлениями, а рождена его поразительной художественной глубиной.

Портрет Моны Лизы — это решающий шаг на пути развития ренессансного портретного искусства. Хотя живописцы кватроченто оставили ряд значительных произведений этого жанра, все же их достижения в портрете были, так сказать, непропорциональны достижениям в основных живописных жанрах — в композициях на религиозную и мифологическую тематику. Неравноправие портретного жанра сказывалось уже в самой «иконографии» портретных изображений. Собственно, портретные работы 15 в. при всем их бесспорном физиономическом сходстве и излучаемом ими ощущении внутренней силы отличались еще внешней и внутренней скованностью. Все то богатство человеческих чувств и переживаний, которое характеризует библейские и мифологические образы живописцев XV в., обычно не являлось достоянием их портретных работ.



Рисунок 173. Портрет дамы с горностаем. Ок. 1483 г. Краков, Музей и Мадонна с гранатом. Ок. 1480 г. Мюнхен. Пинакотека

Отголоски этого можно видеть в более ранних портретах самого Леонардо, созданных им в первые годы пребывания в Милане. Это «Портрет дамы с горностаем» (ок. 1483 г.; Краков, Музей), изображающий, по-видимому, Цецилию Галлерани, возлюбленную Лодовико Моро, и портрет музыканта (ок. 1485 г.; Милан, Амброзианская библиотека). В сравнении с ними портрет Моны Лизы воспринимается как результат гигантского качественного сдвига. Впервые портретный образ по своей значимости стал на один уровень с самыми яркими образами других живописных жанров.

Рафаэль Санти (1483-1520) на 30 лет моложе Леонардо, прожил 37 лет. Ушедший из жизни молодым, он почти все свои произведения завершил, начинания осуществил. Незавершенность не вяжется с характером его искусства – воплощением ясной соразмерности, строгой уравновешенности, чистоты стиля. Он развивался последовательно, плавно. В его жизни не было жестоких кризисов. Учился художник у Перунджино. Он также был очень разносторонним человеком: архитектором, монументалистом, мастером портрета и декора. Его знают, как создателя дивных мадонн. «Мадонна Конестабиле» (1504) была написана в юности. Круглый формат – «тондо» – Рафаэль любил и к нему не раз обращался. Мастер обобщает дробность форм натуры, у мадонн всегда гладкие волосы, ниспадающее покрывало охватывает фигуру единым контуром. «Сикстинская мадонна» (1515-1519) - небесная странница, закутанная в плащ. Одухотворенность и покоряющая глубина

исходят от этой картины. Его известные работы: «Автопортрет», «Мадонна со щегленком», «Афинская школа» и другие.

«Мадонна Коннестабиле» (около 1504 г.; Эрмитаж), очень небольшая картина в форме тондо. Здесь перед нами первое у Рафаэля замечательное воплощение образа мадонны, занимавшего в его искусстве исключительно важное место. Образ молодой прекрасной матери, вообще столь популярный в ренессансном искусстве, особенно близок Рафаэлю, в даровании которого было много мягкости и лиризма. В эрмитажной картине он представил Марию с младенцем за чтением книги на фоне прозрачного умбрийского пейзажа с пологими холмами вокруг озера и тонкими безлиственными деревьями. Исполненные серьезности лица отличаются нежной-, бережной моделировкой. Синий плащ Марии тонко согласован по цвету с голубым небом, с холодными оттенками зеленых холмов, озера и далеких снежных гор, и в целом цветовой строй картины рождает впечатление светлой чистоты. Образная концентрация здесь усилена как в самом действии — Мария и младенец взаимно объединены тем, что взоры их обоих устремлены на книгу, — так и в композиции — в плавном обобщенном силуэте мадонны, в линиях фигуры младенца, следующих очертаниям картины, и, наконец, в том, что сама форма картины с круглым обрамлением придает образному Замыслу характер особой завершенности.



Рисунок 174. Рафаэль. Мадонна Коннестабиле. Около 1504 г. Эрмитаж Санкт-Петербург и Обручение Марии. 1504 г. Милан, галлерея Брера

Рафаэлю были поручены росписи апартаментов папы — так называемых станц (то есть комнат), которые включают три помещения во втором этаже Ватиканского дворца и смежный с ними зал. Росписи станц выполнялись

Рафаэлем совместно с учениками с 1509 по 1517 г. (роспись зала произведена после смерти мастера). Лучшие из ватиканских фресок Рафаэля принадлежат к величайшим созданиям ренессансного искусства. Они дают также возможность проследить основные закономерности эволюции творчества Рафаэля и искусства этого периода в целом.



Рисунок 175. Рафаэль. Афинская школа. Фреска Станцы делла Сеньятура. 1509-1511 гг. Рим, Ватиканский дворец и фрагмент «Платон и Аристотель»

Ватиканские станцы — это сравнительно некрупные помещения, перекрытые парусными сводами; длина их по продольной стороне составляет около 9 м, по поперечной — около 6 м. Каждая стена, очерченная полуциркульной аркой, образует подобие полукруглого люнета, который целиком — если не считать декоративной панели, отделяющей его от пола, заполнен фресковой композицией.

Лучшей фреской станц и величайшим произведением Рафаэля вообще следует признать «Афинскую школу». Композиция эта — одно из самых ярких свидетельств торжества в ренессансном искусстве гуманистических идей и их глубоких связей с античной культурой. В грандиозной анфиладе величественных арочных пролетов Рафаэль представил собрание античных мыслителей и ученых. В центре, среди персонажей, группирующихся у мощных арочных устоев, в нишах которых помещены статуи Аполлона и Минервы, изображены Платон и Аристотель. Их жесты — первый указывает на небо, второй простирает руку к земле — дают представление о характере их учения. Слева от Платона — Сократ, беседующий со слушателями, среди которых выделяется молодой Алкивиад в панцире и шлеме. Прямо на ступенях, словно нищий у лестницы храма, непринужденно расположился основатель школы циников Диоген. Внизу на первом плане — две симметрично размещенные группы: слева — склонившийся на колено с книгой в руках Пифагор с учениками; справа, тоже в окружении учеников, гибких прекрасных юношей, —Эвклид (или Архимед); низко нагнувшись, он

чертит циркулем на лежащей на полу грифельной доске. Правее этой группы — Зороастр и Птолемей (в короне), каждый из них держит в руке сферу. У самого края фрески Рафаэль изобразил самого себя и живописца Содому, начавшего до него работу в этой станце. На первом плане, чуть смещенным от центра влево представлен сидящим в глубокой задумчивости Гераклит Эфесский.





Рисунок 176. Рафаэль. Мадонна в кресле. Ок. 1516 г. Флоренция, галлерея Питти

В 1510-х гг. Рафаэль много работает в области алтарной композиции. Ряд его произведений этого рода, в числе которых следует назвать «Мадонну ди Фолиньо» (1511; Ватиканская пинакотека), подводят нас к величайшему созданию его станковой живописи— «Сикстинской мадонне». Картина эта была создана в 1515—1519 гг. для церкви св. Сикста в Пьяченце и ныне находится в Дрезденской Картинной галлерее.

«Сикстинская мадонна» принадлежит к числу наиболее прославленных произведений мирового искусства. В ренессансной живописи это, быть может, самое глубокое и самое прекрасное воплощение темы материнства. Для Рафаэля оно явилось также своеобразным итогом и синтезом многолетних исканий в наиболее близкой ему теме.

Рафаэль мудро использовал здесь возможности монументальной алтарной композиции, вид на которую открывается в далекой перспективе церковного интерьера сразу, с момента вступления посетителя в храм. Издали мотив раскрывающегося занавеса, за которым, словно видение, предстает ступающая по облакам мадонна с младенцем на руках, должен производить впечатление захватывающей силы. Жесты святых Сикста и Варвары,

направленный вверх взгляд ангелов, общая ритмика фигур — все служит тому, чтобы приковать внимание зрителя к самой мадонне.



Рисунок 177. Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515 - 1519 гг. Дрезден, Картинная галлерея

Рафаэль скончался в 1520 г. Его преждевременная смерть была неожиданной и произвела глубокое впечатление на современников. Ему были оказаны высшие почести; прах его погребен в римском Пантеоне.

Быть может, ни один художник не пользовался такой славой в последующие столетия, как Рафаэль. Само имя его стало синонимом классического искусства, его произведения были окружены ореолом непогрешимого совершенства. Но приверженность к его искусству (притом искусству не лучшего периода) художников и критиков академического лагеря была одной из причин того, что некоторые прогрессивные художники в своей борьбе и полемике против академизма выступали и против Рафаэля. Разумеется, в его искусстве — как и в творчестве всякого художника — можно найти отдельные ограниченные стороны; одни из них объясняются особенностями его времени, другие — субъективными качествами его дарования. Но и при всех эгих условиях Рафаэль по достоинству занимает место в ряду величайших мастеров эпохи Возрождения.

Итальянское Возрождение дало миру немало прославленных мастеров, но исполинская мощь творческого гения Микеланджело Буонарроти выделяет его даже среди величайших художников этой эпохи. Мало сказать, что

Микеланджело был в одинаковой степени одарен как скульптор, живописец и архитектор, ибо Леонардо и Рафаэль были также разносторонними мастерами, —и все же именно Микеланджело было суждено создать во всех этих видах искусства произведения наиболее грандиозные по своим масштабам, с исключительной силой и яркостью выразившие содержание эпохи Ренессанса. Искусство Микеланджело знаменует не только кульминацию эпохи Возрождения, но и ее завершение.



Рисунок 178. Микеланджело. Пьета. Мрамор. 1498-1501 гг. Рим, собор св. Петра

Микеланджело Буонаротти (1475-1564) – ваятель, архитектор, живописец, поэт. Он прожил 89 лет. К 15-ти годам Микеланджело – отличный рисовальщик у учителя Доменико Гирландайо. Медичи просят прислать несколько талантливых учеников, среди них оказывается Микеланджело.

Во Флоренции он мастерски вылепил «Спящего Амура», умело загрязнил его и продал в Риме посреднику за 30 дукатов. Посредник перепродал фигурку кардиналу Риарио уже за 200 дукатов, выдав ее за античную редкость. Но кардинал отправил своего агента во Флоренцию, нашел Микеланджело и предложил получить причитающуюся ему разницу в

цене. Молодой 24-х летний скульптор по протекции банкира выполняет несколько статуй. Мастер изваял из единой мраморной глыбы, ранее уже испорченной Леонардо, прекрасного в своем сдержанном гневе молодого гиганта «Давида».



Рисунок 179. Микеланджело. Давид. Мрамор. 1501-1504 гг. Флоренция, Академия изящных искусств

Гениальная скульптура давно уже стала неотъемлимой частью процесса художественного образования.

Согласно мифу, пастух Давид победил великана Голиафа. Достаточно вспомнить прославленные статуи юного Давида работы Донателло и Верроккио, чтобы убедиться, как далеко ушла от скульптуры 15 в. монументальная пластика Высокого Возрождения. В отличие от своих предшественников Микеланджело изобразил Давида перед совершением подвига. Прекрасное лицо юноши полно гнева, взор грозно устремлен на врага, рука сжимает пращу. Гигантские размеры статуи (ее высота — около 5,5 м), невиданное еще в ренессансной скульптуре, неразрывно связаны с одним из главных качеств героического образа в искусстве Высокого Возрождения, впервые с такой наглядностью выраженным в этом произведении, — образ человека приобретает здесь подлинно титанический характер.

Поставленный в центре Флоренции, «Давид» стал восприниматься как патриотический симаол-образ защитника города. Микеланджело высвобождал образ, отсекая все лишнее. Ваятель говорил, что хороша та скульптура, которую можно скатить с горы и у нее не отвалится ни одной части. Отсюда – монолитность его работ. Движения созданных им образов сильны, страстны.



Рисунок 180. Сикстинская капелла в Ватикане. Общий вид

Микеланджело много лет работает над гробницей папы Юлия II. В 1508 г. Юлий II предложил Микеланджело расписать потолок Сикстинской капеллы. Хотя сам Микеланджело согласился на это предложение с большой неохотой, считая себя в первую очередь скульптором, а не живописцем, роспись эта стала самым грандиозным из его творений. Осуществленная на протяжении четырех лет, в труднейших условиях, так как Микеланджело работал один, без помощников, она была поистине титаническим подвигом, под стать деяниям самих микеланджеловских героев. Достаточно сказать, что общая площадь росписей плафона составляет более 600 кв. м, а число фигур достигает нескольких сот.

Эта роспись является энциклопедией пластики. Могучие телом и духом пророки, сивиллы, другие библейские персонажи предстают в сложных ракурсах и поворотах («Сотворение Адама»). После окончания росписи

Сикстинской капеллы, папа отметил: «Что-то бедновато». На что художник ответил: «Так ведь все святые люди презирали богатство».

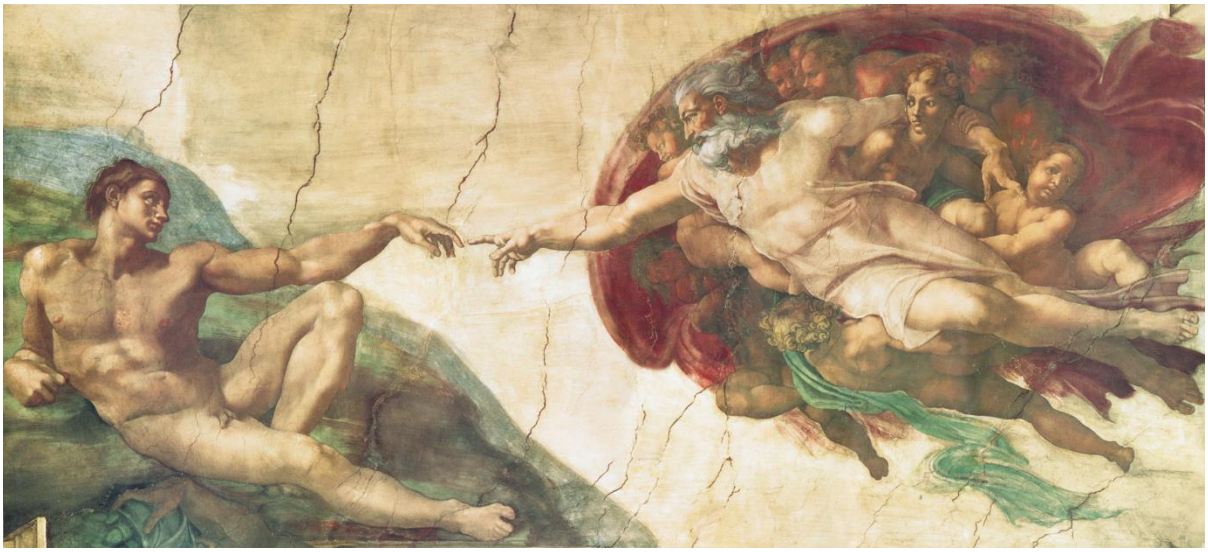


Рисунок 181. Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508-1512 гг.



Рисунок 182. Микеланджело. Фрески плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508-1512 гг.



Рисунок 183. Микеланджело. Отделение неба от земли. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент. 1508-1512 гг.

Сикстинская капелла представляет собой высокое длинное помещение 48 м длиной, 13 м шириной и 18 м высотой, перекрытое плоским сводом. Наличие окон в боковых стенах определило характер произведенного Микеланджело членения потолка. С помощью иллюзорно переданных живописью элементов архитектуры плафон разделен на ряд частей. Среднюю часть занимают девять сцен библейской легенды о сотворении мира и жизни первых людей на земле; по углам каждой из этих композиций расположены фигуры обнаженных юношей. По боковым сторонам свода изображены семь пророков и пять сивилл (прорицательниц). В остальных частях росписи — в парусах свода, распалубках и люнетах над окнами — изображены отдельные эпизоды из Библии и так называемые предки Христа. Наделяя главные фигуры, в частности пророков и сивилл, большими размерами, Микеланджело добился с помощью такой разномасштабности наилучшего выявления отдельных сцен и фигур.

Общий замысел сикстинского плафона для нас в некоторых отношениях остается неясным. Мы не знаем, какой общей идейной программой связано содержание композиций, расположенных посредине свода; до сих пор убедительно не объяснено, почему Микеланджело ориентировал эти композиции таким образом, что осмотр их должен начинаться с «Опьянения

Ноя», а завершаться «Отделением света от тьмы», то есть в порядке, обратном последовательности событий в Библии; темным остается смысл сцен и образов в композициях распалубок и люнетов. Но было бы ошибкой, исходя из того, считать, что содержание плафона нам остается неведомым. При всей неясности отдельных сюжетных мотивов и нерасшифрованности возможных символических сопоставлений подлинная основа содержания росписи совершенно очевидна — она с исключительной яркостью выражена не только в сюжетных композициях, но и в «бессюжетных» образах и даже в фигурах, имеющих чисто декоративное назначение, — это апофеоз творческой мощи человека, прославление его телесной и духовной красоты.

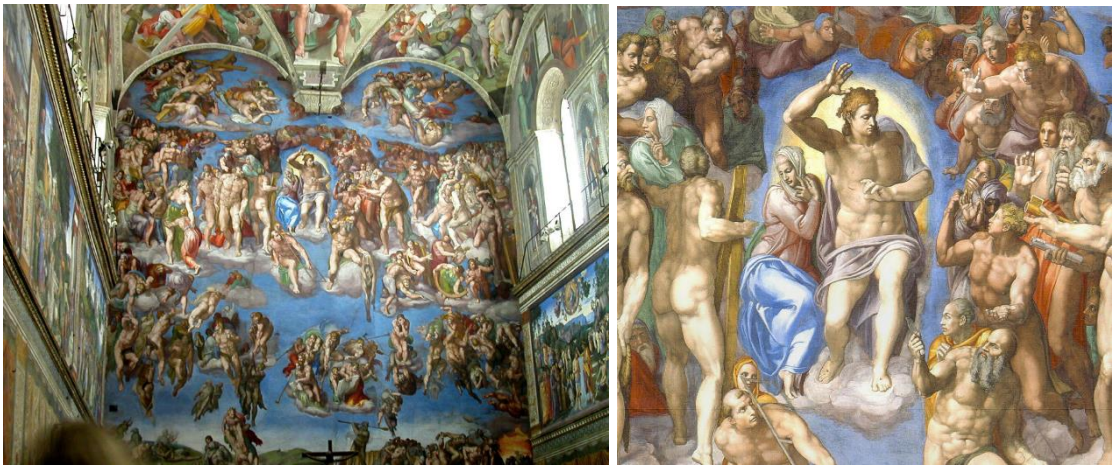


Рисунок 184. Микеланджело. Алтарная композиция «Страшный Суд». 1535-1541 гг. Фреска Сикстинской капеллы в Ватикане

Почти через 30 лет Микеланджело вновь вступил под своды Сиксинской капеллы с тем, чтобв по просьбе Павла III написать евангельскую сцену «Страшного Суда». Над этой фреской почти в 200 кв. м. Микеланджело работал с некоторыми перерывами 6 лет.

Все происходящее захватывает зрителя силой своего внутреннего движения, которое поворачивается вокруг фигуры Христа как его главной оси. По-прежнему он изображает мощные фигуры с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорошо развитыми торсом, с мускулистыми конечностями. Христос выдвинут совсем наверх, что действует удивительно сильно. Он готов вскочить, и, когда на него смотришь, кажется, что он растет. Вокруг него в ужасающей давке толпятся мученики, требующие мщения. Во фреске частное полностью подчинено целому, личность, какая-бы она не была значительна, - людскому потоку.

Образы луврских «Пленников» — ярчайшее свидетельство того, что Микеланджело, быть может, первым из художников Возрождения осознал трагедию ренессансной Италии. Основной темой в его искусстве данного периода становится тема неразрешимого конфликта человека и враждебных

ему сил. Образ победителя, сметающего на своем пути все преграды, сменяется образом героя, гибнущего в борьбе с противодействующими ему силами.

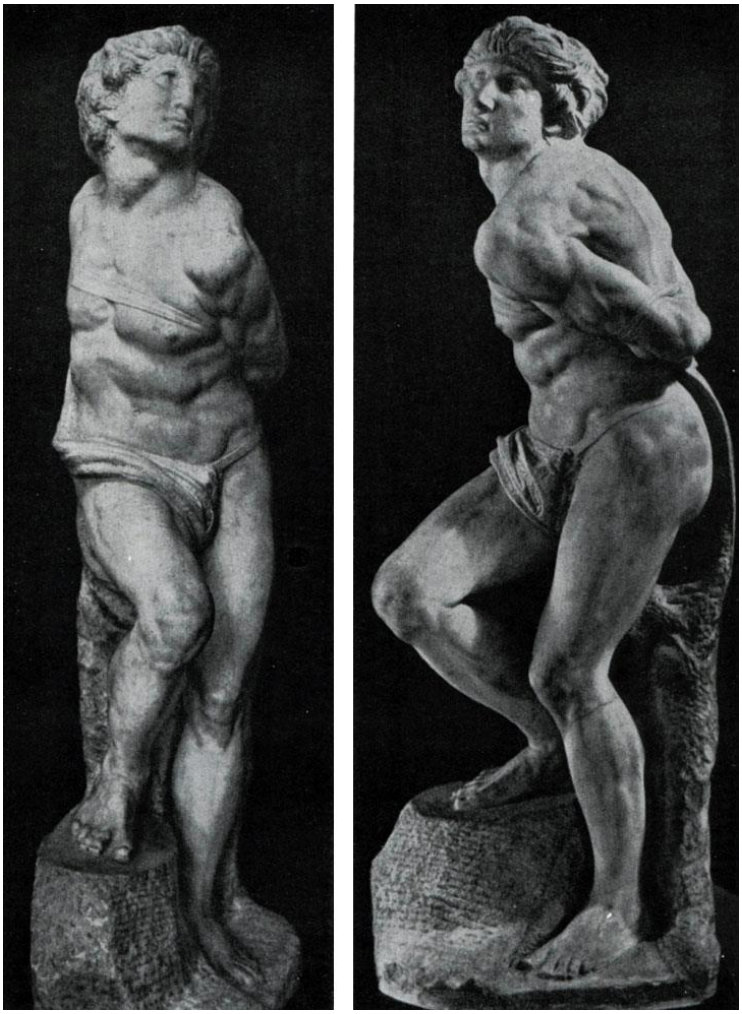


Рисунок 185. Микеланджело. Скованный пленник. Статуя для гробницы папы Юлия II в Риме. Мрамор. Ок. 1513 г. Париж, Лувр

Настроения Микеланджело, вынужденного в условиях полного порабощения Флоренции и режима жесточайшего террора продолжать прерванную работу над усыпальницей Медичи, не могли не сказаться на характере замысла и образного решения этого комплекса.

Усыпальница Медичи — это капелла при церкви Сан Лоренцо, построенная и украшенная целиком по проекту Микеланджело. Она представляет небольшое, но очень высокое помещение, перекрытое куполом; белые стены расчленены пилястрами темно-серого мрамора. В капелле две гробницы — герцогов Джулиано Немурского и Лоренцо Урбинского; они размещены друг против друга, у противоположных стен. Третья стена — против алтаря — занята статуей мадонны, по сторонам от нее — статуи святых Косьмы и Дамиана, выполненные учениками Микеланджело. Проект

Микеланджело не был осуществлен полностью; им подготовлялись для капеллы еще некоторые скульптуры, в число которых, по-видимому, входили так называемый «Аполлон» (или «Давид»; Флоренция, Национальный музей) и «Скорчившийся мальчик» (Ленинград, Эрмитаж).



Рисунок 186. Микеланджело. Гробница Лоренцо Медичи. Мрамор. Капелла Медичи церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520-1534 гг.



Рисунок 187. Микеланджело. Вечер. Мрамор. Капелла Медичи церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520-1534 гг. и Мадонна с младенцем. Мрамор. Капелла Медичи церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520-1534 гг.

Но позднее творчество Микеланджело не исчерпывается образами, полными безысходного трагизма. В архитектуре, которой мастер уделял в этот период свое основное внимание, он создал произведения, которые в новых условиях продолжают и развивают героическую ренессансную тему. В противовес его скульптурным и графическим работам в главных архитектурных созданиях Микеланджело — соборе св. Петра и Капитолийской площади в Риме — драматическое столкновение сил разрешается торжеством высоких гуманистических представлений.

Микеланджело скончался в Риме в 1564 г. Тело его было тайно вывезено родственниками во Флоренцию и погребено в церкви Санта Кроче.

Историческое значение искусства Микеланджело колоссально. Его влияние на современников было огромно — начиная с таких величайших мастеров, как Рафаэль, и кончая множеством подражателей маньеристического склада, для которых обращение к его произведениям означало чаще всего только внешнее заимствование отдельных мотивов.

Маньеризм.

Острый социальный и политический кризис, охвативший Италию в 20—30-х годах 16 в., определил глубокий перелом в судьбах итальянской культуры эпохи Возрождения. Она оказывается пронизанной глубокими противоречиями, характерными для этой кризисной эпохи. Однако, как мы видели, в течение всего 16 в. в итальянском обществе продолжает существовать сильнейшее противодействие реакции, ренессансные традиции продолжают развиваться и видоизменяются, питая наиболее прогрессивные устремления и философской мысли (Телезио, Кардано, Джордано Бруно), литературы (Тассо) и изобразительного искусства (поздний Микеланджело, художники Высокого и позднего Возрождения в Венеции).

Но принципы ренессансного гуманизма теперь не определяют всю духовную жизнь Италии, ибо параллельно им в 1520-е гг. в центрах, на которые реакция обрушилась с наибольшей силой, культура Возрождения переживает тяжелый кризис, а в 1540—1550-е гг. здесь складывается новая, придворная культура, подчиненная требованиям церковно-аристократических кругов.

В этих условиях в изобразительном искусстве уже в 20-е гг. 16 в. начинает формироваться новое направление, которое обычно определяют понятием «маньеризм». Этот термин происходит от итальянского слова «maniera» (манера). Историки 17 в., начавшие широко пользоваться понятием «манера», чаще всего применяли его к творчеству эпигонов Рафаэля и Микеланджело и вкладывали в него отрицательный смысл. Но в зарубежном искусствознании 20 в., в котором «проблема маньеризма» заняла одно из центральных мест, этот термин получил весьма произвольное толкование. Многие исследователи попытались сузить понятие «Возрождение»,

противопоставив ему все итальянское искусство после 1520 г., поставить знак равенства между творчеством позднего Микеланджело, Тициана, мастеров террафермы, Тинторетто и кризисными, упадочными направлениями, объединив их понятием «антиклассический стиль» или «маньеризм».

Главным очагом формирования маньеристического направления является Флоренция, в которой социально-экономические сдвиги, потрясшие жизнь Италии, приняли наиболее катастрофический характер. В 1520-е гг. флорентийское искусство переживает тяжелый кризис, самым ярким выразителем которого является **Якопо Каруччи да Понтормо (1494—1557).**



Рисунок 188. Понтормо. Вертумн и Помона. Фреска виллы Медичи в Поджо-а-Кайяно. 1520-1521 гг.





Рисунок 189. Понтормо. Портрет юноши (возможно, Алессандро Медичи). Ок. 1525-1526 гг. Лукка, Музей и Положение во гроб. Фрагмент. 1525-1528 гг. Флоренция, церковь Санта Феличита

Такое толкование термина является антиисторическим, маскирующим борьбу различных устремлений в искусстве Италии 16 в. — собственно позднего Возрождения и различных антиренессансных по своей сущности направлений. Сложную совокупность этих кризисных течений, проявившихся во всех видах искусства, но наиболее отчетливо выразившихся в изобразительном искусстве, и следует определять термином «маньеризм». Художники второй половины XVI в. продолжали чтить своих предшественников – великие фигуры Высокого Возрождения. Они считали, что следуют их традициям. На самом деле они усваивали обрывки внешних форм, доводя их до карикатуры. Школа маньеристов культивировала «змеевидные повороты», якобы заимствованные у Микеланджело. Они заимствовали у Леонардо указующие жесты, таинственные улыбки, превратив их в двухсмысленность и жеманность. Пустая изысканность, нарочитые позы свойственны Пармиджанино («Мадонна с длинной шеей», «Мадонна с розой»). Среди маньеристов были сильные мастера многого достигшие в портрете: Понтормо, Брунзино. Известность пришла к чеканщику и скульптору Б. Челлини.

Созданная в противовес маньеризму Болонская Академия оказалась еще более плодотворной в своих попытках создать «большой стиль», следуя Рафаэлю. Один из основателей этой школы живописи - Аннибале Каррачино. Картины, созданные Гвидо Рени, безжизненные и слащавые, отражают состояние болонского направления.



Рисунок 190. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. 1534-1540 гг. Флоренция, Уффици и «Антея». Фрагмент. Ок. 1534-1535 г. Неаполь, музей Каподимонте

Первый этап маньеризма завершает творчество пармского мастера Франческо Маццола, прозванного Пармиджанино (1503 — 1540).

Формирование творческого облика Пармиджанино тесно связано с искусством Корреджо, который приехал в Парму в 1518 г. и оказал большое воздействие на юного мастера. Близость к Корреджо сказывается и в первом монументальном цикле Пармиджанино — фресках церкви Сан Джованни Эванджелиста (1519/22), и в замечательных росписях одной из комнат замка в Фонтанеллато близ Пармы, которые обычно датируют 1530-ми гг., хотя часть исследователей убедительно доказывают, что они написаны в 1523 г. В росписях в Фонтанеллато Пармиджанино, используя мотивы фресок Корреджо в монастыре Сан Паоло, как бы раздвигает стены помещения, превращая зеркало плафона в покрытое облаками небо, распалубки свода — в зеленый шатер, а люнеты — в своеобразные лоджии, где на фоне неба, воды, деревьев изображены нимфы, охотники с собаками, испуганные олени, развертываются эпизоды легенды о Диане и Актеоне. Вся эта сложная композиция пронизана легким, скользящим ритмом движущихся фигур, развевающихся одежд, колеблемых ветром цветов и ветвей, что сообщает ей особую поэтическую непосредственность.

Бенвенуто Челлини (1500—1571), скульптор и ювелир, теоретик искусства и талантливейший писатель, является одной из самых ярких и необычных личностей этой эпохи. Его знаменитая автобиография рисует образ человека, наделенного неукротимым темпераментом и сохранившего в своем мировосприятии очень многое от ренессансного индивидуализма. Подобно другим мастерам той Эпохи, добиваясь признания при дворах римских пап, флорентийского герцога, французского короля, он в то же время задыхается в атмосфере придворной жизни, иногда вступает в бурные столкновения с высокопоставленными заказчиками, доходя— если верить автобиографии — до вооруженных стычек с ними, находится в постоянном конфликте с окружающим обществом. Это накладывает отпечаток и на его творчество. С одной стороны, Челлини выступает как представитель декоративного направления в маньеристической скульптуре, а с другой, — он является единственным флорентийским мастером середины 16 в., который пытается вернуть скульптуре героическую значительность.

В 1520—1530-е годы Челлини работает при папском дворе, выступая преимущественно как ювелир и медальер, блестяще усвоивший традиции ренессансной пластики малых форм, о чем свидетельствует великолепная по лаконической выразительности портретная медаль Пьетро Бембо (ок. 1539 г.; Флоренция, Национальный музей). Маньеристические тенденции выступают на первый план в его творчестве в 1540-е гг., когда Челлини, переехав в 1540 г. по приглашению. Франциска I во Францию, тесно соприкасается с блестящей рафинированной культурой французского двора и искусством школы Фонтенбло. Так, типичным образцом маньеризма в прикладном искусстве является знаменитая золотая солонка Франциска I (1540—1543;

Вена, Музей), где дробность форм круглого постамента, несущего солонку в виде кораблика и перечницу в виде храмика, иллюзорность покрытых яркими смальтами изображений животных моря и суши, рыб, цветов подчеркивают холодно-утонченную красоту и некоторую отвлеченность золотых статуэток Земли и Нептуна, преувеличенную легкость их пропорций, изысканность силуэтов. Зависимость от эстетических идеалов маньеризма сказывается и в первом из дошедших до нас произведений Челлини-скульптора — рельефном люнете—так называемой «Нимфе Фонтенбло» (ок. 1543—1544; Лувр).



Рисунок 191. Бенвенуто Челлини. Солонка Франциска I. Золото, эмаль. 1540- 1543 гг. Вена, Художественно-исторический музей

Представители маньеризма не сумели проложить в искусстве новые пути. Жившие в эпоху огромных социально-экономических потрясений, они, естественно, должны были решать в своем творчестве новые проблемы, не стоявшие с такой остротой перед мастерами XV—начала XVI в.

Возрождение в Венеции (Позднее Возрождение) XVI в.

В XV-XVI вв. Венеция, город-республика, была символом силы, богатства, роскоши, воплощением особого вида искусства превращать жизнь в праздник. Венецианское правительство, «отцы города», всегда давали людям кусок хлеба, т. е. работу, и заботились о их развлечениях. Народ занимался на строительстве прекрасных зданий, и хотя официально здесь только один дворец – Палаццо дожей, а остальные – дома, Венеция – город дворцов. Красоту и сложность кружев, созданных на острове Бурано в эпоху Ренессанса, сравнивали с хитросплетениями венецианских дипломатов. «Плести венецианские кружева» означало тонкую политическую интригу. Венеция мало интересовалась учеными изысканиями и раскопками древности – ее Ренессанс имел другие истоки. Она поддерживала тесные торговые отношения с Византией, арабским Востоком, Индией. Отсюда византийская красочность и золотой блеск. Каменное кружево архитектуры (собор святого Марка, Дворец Дожей) напоминают мавританскую Альгамбру. Дворец Дожей

– объект венецианской готики – сочетание стрельчатой аркады с арабским узором стен.

Раннее Возрождение в Венеции связано с именами Джентиле Беллини, Чим да Конельяно, В. Карпаччо, Антонелло да Мессина. С именем Джованни Беллини соотносится переход от Раннего к Высокому Возрождению.

Джованни Беллини (ок. 1430—1516) не только развивает и совершенствует накопленные его непосредственными предшественниками достижения, но и поднимает венецианское искусство на более высокую ступень. В его картинах зарождается связь настроения, создаваемого пейзажем, с душевным состоянием героев композиции, что является одним из замечательных завоеваний живописи нового времени вообще. Вместе с тем в искусстве Джованни Беллини, и это самое важное, с необычайной силой раскрывается значительность нравственного мира человека. Правда, рисунок в его ранних произведениях иногда несколько жестковат, сочетания красок почти резки. Но ощущение внутренней значительности духовного состояния человека, раскрытие красоты его внутренних переживаний достигают в творчестве этого мастера уже и в этот период огромной впечатляющей силы.

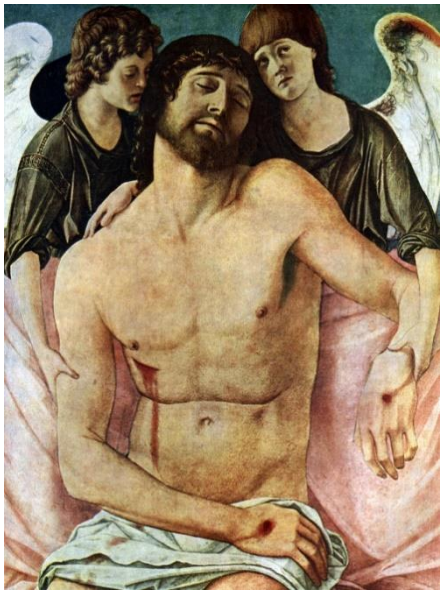




Рисунок 192. Джованни Беллини. Мертвый Христос и ангелы. После 1475 г. Берлин и Джованни Беллини. Пиршество богов. 1514 г. Вашингтон, Национальная галлерея

Джорджоне (1477-1510) – ученик Беллини, считается первым мастером Высокого Возрождения в Венеции. Произведения Джорджоне ясны, уравновешенны. Здесь проявлена любовь венецианцев к чувственной красоте цвета. Материальность изображения достигается не градацией света и тени, а цветом («Спящая Венера»). Мужественная величавость и тонкая поэтичность видна в картине «Юдифь».

Масляная живопись получила особенно широкое и богатое развитие в Венеции не только потому, что это была самая удобная для замены фрески

живописная техника, но и потому, что стремление к передаче образа человека в тесной связи с окружающей его природной средой, интерес к реалистическому воплощению тонального и колористического богатства зримого мира можно было раскрывать с особой полнотой и гибкостью именно в технике масляной живописи. В этом отношении драгоценная своей большой цветосилой, ясно сияющей звучностью, но более декоративная по характеру темперная живопись на досках для станковых композиций должна была неизбежно уступить место маслу, более гибко передающему светоцветовые и пространственные оттенки среды, более мягко и звучно лепящему форму человеческого тела. Для Джорджоне, сравнительно мало работавшего в области больших монументальных композиций, эти возможности, заложенные в масляной живописи, были особенно ценны.



Рисунок 193. Джорджоне. Юдифь. До 1504 г. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

«Юдифь» — формально композиция на библейскую тему. Причем, в отличие от картин многих кватрочентистов, именно композиция на тему, а не ее иллюстрация. Характерно, что мастер изображает не какой-нибудь кульминационный с точки зрения развития события момент, как это обычно делали мастера кватроченто (Юдифь поражает мечом опьяненного Олоферна или несет вместе со служанкой его отрубленную голову).

На фоне спокойного предзакатного ясного пейзажа под сенью дуба стоит, задумчиво облокотись на балюстраду, стройная Юдифь. Плавная нежность ее фигуры по контрасту оттеняется массивом ствола могучего дерева. Мягко алые одежды пронизаны беспокойно ломаным ритмом

складок, как бы далеким отзвуком пронесшегося вихря. В руке она держит опертый острым концом в землю большой обоюдоострый меч, холодный блеск и прямизна которого контрастно подчеркивает гибкость полуобнаженной ноги, попирающей голову Олоферна. По лицу Юдифи скользит неуловимая полуулыбка. Эта композиция, казалось бы, передает все очарование образа юной женщины, холодно прекрасной и ясной, которой вторит, как своеобразный музыкальный аккомпанемент, мягкая ясность мирной природы. Вместе с тем холодное режущее лезвие меча, неожиданная жестокость мотива — нежной нагой ступни, попирающей мертвую голову, — вносит ощущение какой-то смутной тревоги и беспокойства в эту, казалось бы, гармоническую, почти идиллическую по настроению картину.

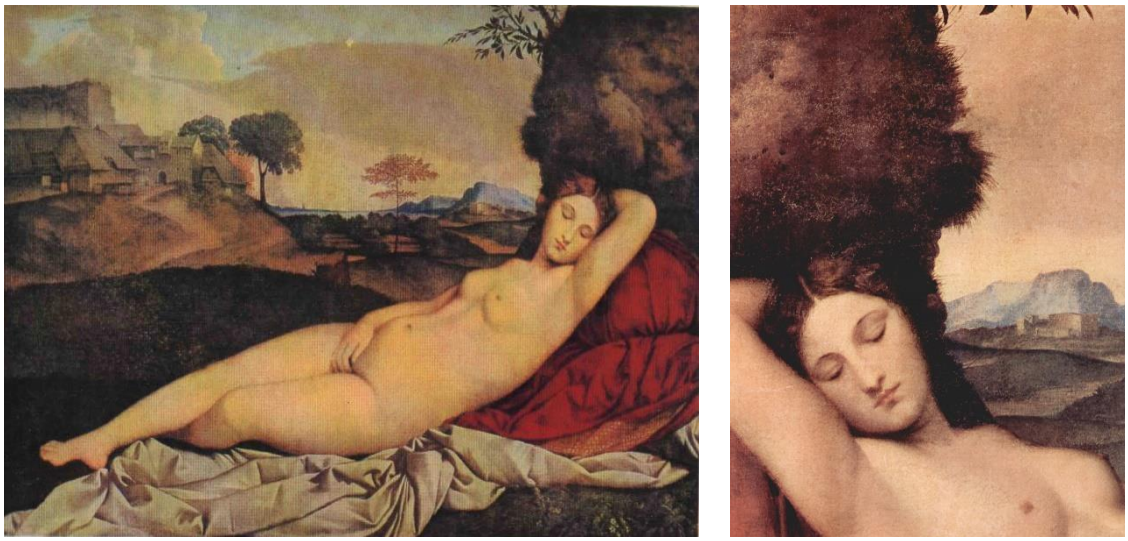


Рисунок 194. Джорджоне. Спящая Венера. Ок. 1508 г.- 1510 г. Дрезден, Картинная галлерея

«Спящая Венера», кроме того, утратила некоторые свои живописные качества вследствие ряда повреждений и неудачных реставраций. Но как бы то ни было, именно в этом произведении с большой гуманистической полнотой и почти античной ясностью раскрылся идеал единства физической и духовной красоты человека.

Погруженная в спокойную дрему нагая Венера изображена на фоне сельского пейзажа, спокойный пологий ритм холмов которого так гармонирует с ее образом. Облачная атмосфера смягчает все контуры и сохраняет вместе с тем пластическую выразительность форм.

Как и иные творения Высокого Возрождения, джорджоневская Венера замкнута в своей совершенной красоте и как бы отчуждена и от зрителя, и от созвучной ее красоты музыки окружающей ее природы. Не случайно она погружена в ясные грезы тихого сна. Закинутая за голову правая рука создает единую ритмическую кривую, охватывающую тело и замыкающую все формы в единый плавный контур.

Безмятежно светлый лоб, спокойно изогнутые брови, мягко опущенные вежды и прекрасный строгий рот создают образ непередаваемой словами прозрачной чистоты. Все полно той кристальной прозрачности, которая достижима только тогда, когда ясный, незамутненный дух живет в совершенном теле.

Тициан (1477? -1576) родился в семье военного, учился, как и Джорджоне у Джанбеллино. Слава к нему пришла в 1516 г. и не оставляла до конца жизни. Дух античности был постигнут им после поездки в Рим в 1545 г. Пишутся картины «Венера Урбинская», «Введение Марии во храм», первый вариант полотна. «Даная». На протяжении всей жизни художник занимается портретом, в котором передает напряжение внутреннего состояния человека («Портрет молодого человека с перчаткой»). В его более зрелых работах меняется техника живописи и колорит. Светлый золотистый колорит и мягкие лессировки уступают место пастозной, бурной, мощной живописи. Здесь часто используется темный, теплый колорит с обилием оттенков коричневого цвета, переходящего в глубоко черные оттенки («Бичевание Христа», «Кающаяся Мария Магдалина», «Святой Себастьян», «Оплакивание»).



Рисунок 195. Тициан. Любовь земная и небесная. 1510-е гг. Рим, галлерея Боргезе

«Любовь земная и небесная» (1510-е гг.; Рим, галлерея Боргезе) — одно из первых произведений Тициана, в котором ярко раскрывается своеобразие художника. Сюжет картины до сих пор представляется загадочным. Вне зависимости от того, изображают ли одетая и обнаженная женщины встречу Медеи и Венеры (эпизод из литературной аллегории «Сон Полифема», написанной в 1467г.) или, что менее вероятно, символизируют любовь земную и небесную — ключ к пониманию содержания этого произведения лежит не в расшифровке сюжета. Цель Тициана — передать определенное душевное состояние. Мягкие и спокойные тона пейзажа, свежесть обнаженного тела, ясная звучность цвета красивых и несколько холодных в тоне одежд (золотистая желтизна колорита — результат времени) создают впечатление спокойной радости. Движения обеих фигур величаво прекрасны и вместе с тем

полны жизненного обаяния. Спокойные ритмы расстилающегося позади пейзажа как бы оттеняют естественность и благородство движения прекрасных человеческих тел.

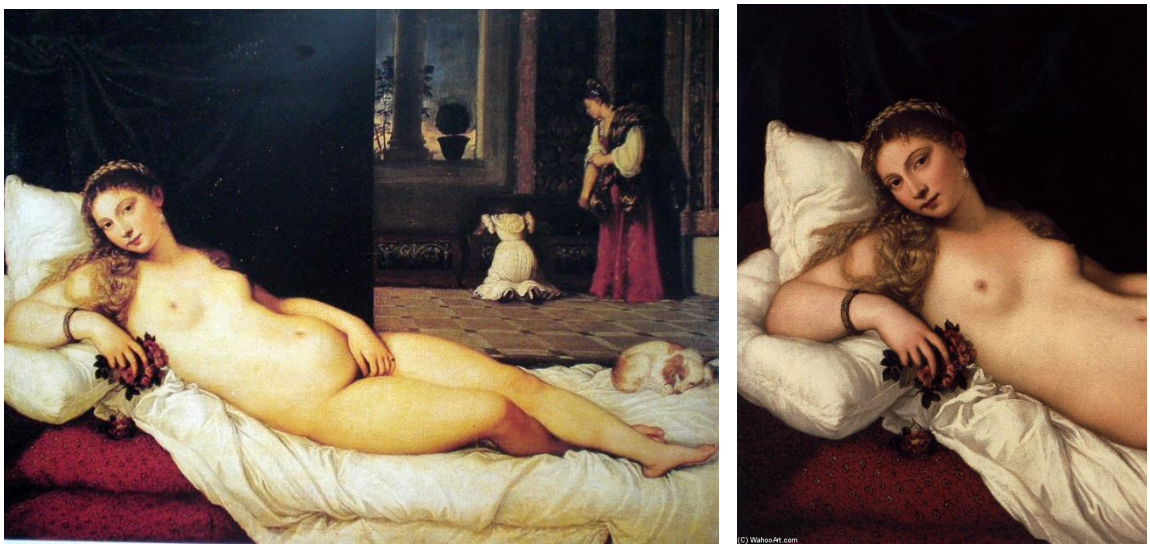


Рисунок 196. Тициан. Венера Урбинская. Ок. 1538 г. Флоренция, Уффици

Утверждение радости бытия находит свое яркое выражение в тициановской «Венере» (ок. 1538 г.; Уффици). Она, может быть, менее возвышенно благородна, чем «Венера» Джорджоне, но этой ценой достигается более непосредственная жизненность образа. Конкретная, почти жанровая трактовка сюжетного мотива, усиливая непосредственную жизненность впечатления, не снижает поэтического обаяния образа прекрасной женщины.

«Даная» (ок. 1554 г.; Мадрид, Прадо) несет в себе новые черты по сравнению с предшествующим периодом. Действительно, «Даная», в отличие от «Венеры Урбинской» поражает нас своеобразным драматизмом, который пронизывает всю картину. Конечно, художник влюблен в реальную красоту земной жизни, и Даная прекрасна, притом откровенно чувственной красотой. Но характерно, что Тициан вводит теперь мотив драматического переживания, мотив развития страсти. Изменяется сам художественный язык мастера. Тициан смело берет цветовые и тональные соотношения, сочетая их с как бы светящимися тенями. Благодаря этому он передает подвижное единство формы и цвета, четкого контура и мягкой моделировки объема, которые помогают воспроизвести натуру, полную движения и сложных изменчивых соотношений.

В «Данае» мастер еще утверждает красоту счастья человека, но образ уже лишен былой устойчивости и спокойствия. Счастье — уже не постоянное состояние человека, оно обретается лишь в минуты яркого порыва чувств. Недаром ясной величавости «Любви земной и небесной» и спокойной неге

«Венеры Урбинской» здесь противостоит ощущение взволнованного порыва сильных чувств.

Исключительно выразительно сопоставление Данаи с грубой старой служанкой, которая жадно ловит в протянутый фартук монеты золотого дождя, алчно следя за его потоком. Циничная корысть грубо вторгается в картину: в произведении драматически сплетаются прекрасное и уродливое, возвышенное и низменное. Красоте человечески яркого и свободного порыва чувства Данаи противопоставляются цинизм и грубое корыстолюбие. Это столкновение характеров подчеркивается контрастом грубой, узловатой руки старухи и нежного колена Данаи, почти соприкасающихся друг с другом.

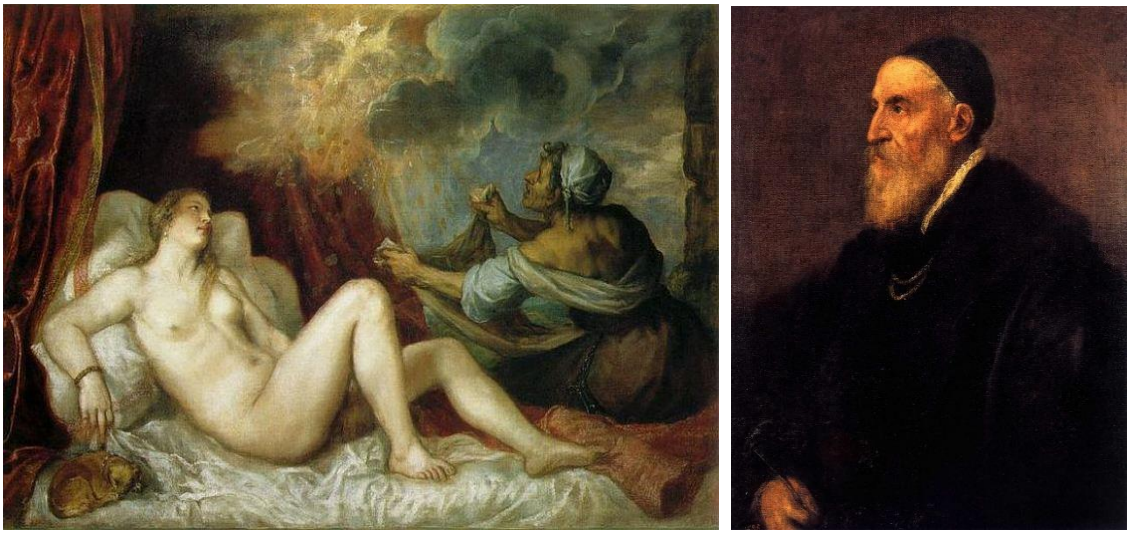


Рисунок 197. Тициан. Даная. Ок. 1554 г. Мадрид, Прадо и Тициан. Автопортрет. 1560-е гг. Мадрид, Прадо

В позднейших картинах Тициан показывает жестокий конфликт человека с окружающей средой, с враждебным гуманизмом, свободному разуму силами реакции. Особенно - знаменателен «Святой Себастьян» (ок. 1570 г.; Ленинград, Эрмитаж). В «Себастьяне» изображен подлинно ренессансный титан по силе и величию характера, но он скован и одинок. Гаснут последние отблески света, ночь спускается на землю. Мрачные тяжелые тучи бегут по смятенному небу. Вся природа, весь огромный мир полны стихийно грозного движения. Пейзаж раннего Тициана, послушно созвучный душевному строю его героев, приобретает ныне жизнь самостоятельную и притом враждебную человеку.

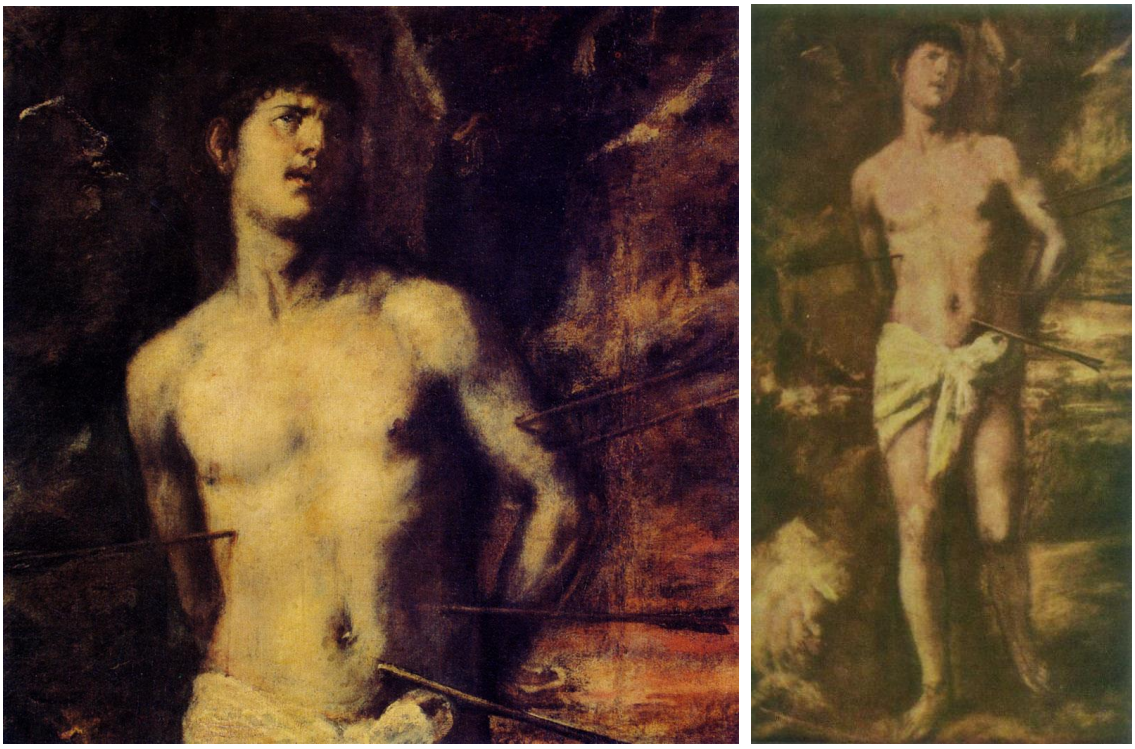


Рисунок 198. Тициан. Св. Себастьян. Ок. 1570 г. Санкт-Петербург, Эрмитаж

Человек для Тициана — высшая ценность. Поэтому, хотя и видя трагическую обреченность своего героя, он не может примириться с этой обреченностью, и, полный трагической патетики и мужественной скорби, образ Себастьяна вызывает чувство гневного протеста против враждебных ему сил. Нравственный мир позднего Тициана, его скорбная и мужественная мудрость, стоическая верность своим идеалам прекрасно воплощены в его проникновенном автопортрете из Прадо (1560-е гг.).

В реалистической силе техники Тициана — гибком инструменте глуббко правдивого художественного познания мира — лежит то огромное воздействие, которое она оказала на дальнейшее развитие реалистической живописи XVII в. Так, живопись Рубенса и Веласкеса прочно опирается на наследие Тициана, развивая и видоизменяя его живописную технику уже на новой исторической ступени развития реализма. Непосредственное влияние Тициана на современную ему венецианскую живопись было значительным, хотя ни один из его непосредственных учеников не нашел в себе силы продолжить и развить его замечательное искусство.

Наряду с Микеланджело Тициан представлял поколение титанов Высокого Возрождения, застигнутых на половине своего жизненного пути трагическим кризисом, которым сопровождалось для Италии наступление позднего Возрождения. Но они решали новые проблемы времени с позиций гуманистов, чья личность, чье отношение к миру было сформировано в героический период Высокого Возрождения. Художники следующего же поколения, в том числе и венецианцы, складывались как творческие

индивидуальности под воздействием уже сложившегося этапа в истории Возрождения. Их творчество было его естественным художественным самовыражением. Таковы Якопо Тинторетто и Паоло Веронезе, столь по-разному воплотившие разные грани, разные стороны одной и той же эпохи.

Паоло Кальяри, по прозвищу **Веронезе (1528-1588)** был родом из Вероны. Слава пришла к нему, когда он начал работать в 1553 г. над росписями для Дворца Дожей. Он достиг высокого мастерства при написании многофигурных композиций. В картине «Брак в Кане Галилейской» показаны 138 фигур, она имеет размеры 6.6×9.9 м.

Сложная симфония красок, их полное пульсирующего движения взаимопереплетение создают иное, чем в эпоху Высокого Возрождения, звучание красочной поверхности картины. Наиболее ярко эти особенности зрелого искусства Веронезе раскрываются в огромном (10х6 м) «Браке в Кане» (1563; Лувр). На фоне стройной и пышной архитектуры пронизанных светом террас и портиков фризообразио развертывается сцена пиршества, объединяющего около ста тридцати фигур.

Слуги то в венецианских, то в причудливо восточных одеждах, музыканты, шуты, пирующие юноши, роскошно одетые прекрасные дамы, бородатые мужи, почтенные старцы образуют полную движения красочную композицию. Некоторые головы носят портретный характер. Таковы изображения государей Европы от султана Сулеймана I до Карла V. В группе музыкантов Веронезе изобразил Тициана, Бассано, Тинторетто и самого себя.

Огромные декоративные картины праздничной Венеции («Пир в доме Левия»), где одетая в праздничные костюмы толпа изображается на фоне архитектурных сооружений, передают чувство радости жизни («Триумф Венеции»). Иногда персонажи картин одеты в восточные одежды – чалмы, халаты и т.д. Паоло Карьяри Веронезе на упреки в чрезмерной напыщенности и роскоши в ущерб библейской простоте, Веронезе взывает к творческой вольности: «Мы, художники, поступаем также свободно, как поэты и безумцы». Пользуясь этой свободой, он изображает Иисуса в окружении людей своего времени, одетых в венецианские или турецкие одежды, помещает и на полотне шутов и псов.

При всем многообрАзии мотивов картина образует единое живописное композиционное целое. Многочисленные персонажи расположены по трем фризообразным, текущим друг над другом лентам или ярусам. Беспокойно шумное движение толпы замкнуто с краев картины колоннами, центр подчеркнут симметрично расположенной вокруг восседающего Христа группой. В этом отношении Веронезе продолжает традиции уравновешенных монументальных композиций Высокого Возрождения.

И в цветовом отношении Веронезе композиционно выделяет центральную, узловую фигуру Христа наиболее плотным, устойчивым цветовым построением, сочетающим звучные, очень материальные красные и синие краски одеяния с золотым сиянием нимба. Впрочем, Христос является

центральным узлом картины лишь в узкоцветовом и композиционно геометрическом отношении; он спокоен и внутренне относительно малозначителен. Во всяком случае, он никак не выделен в этическом отношении среди других персонажей.



Рисунок 199. Веронезе. Весна. Фреска виллы Барбаро в Мазер. Фрагмент. 1565 г.

Образы Веронезе скорее праздничны, чем героичны. Но их жизнерадостность, яркая декоративная сила и одновременно тончайшее богатство живописной формы поистине необычайны. Это сочетание общего декоративно-монументального живописного эффекта с богатой дифференциацией цветовых отношений проявляется и в плафонах ризницы Сан Себастьяно и в ряде других композиций.

В позднейший период в некоторых произведениях Веронезе пессимистические настроения прорываются с неожиданной силой. Таково его эрмитажное «Оплакивание Христа» (между 1576 и 1582 гг.), сумрачно беспокойное и приглушенное по колориту. Правда, жест ангела, склоненного над Христом, отличается несколько не к месту своей почти придворной грацией, однако он воспринимается по отношению к картине в целом примерно так, как мы бы восприняли случайно проскользнувшее изящно породистое движение — жест у охваченного искренней скорбью поверженного судьбой недавнего баловня фортуны. В эти годы Веронезе в основном продолжал выполнять и заказы для парадных, праздничных работ.



Рисунок 200. Веронезе. Брак в Кане. 1563 г. Париж, Лувр

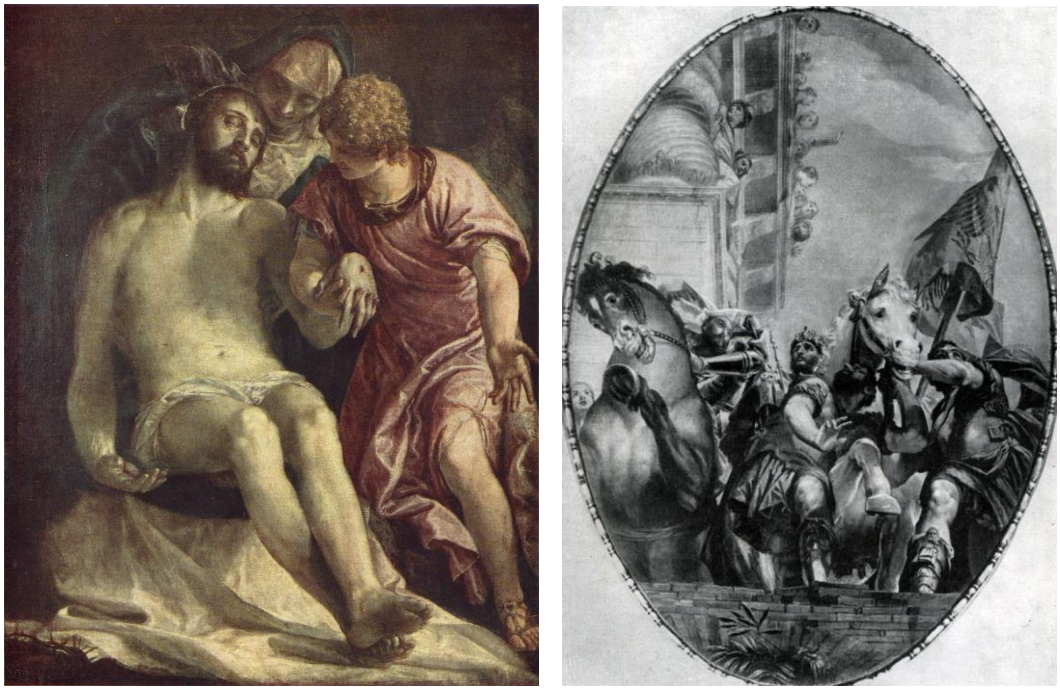


Рисунок 201. Веронезе. Оплакивание Христа. Между 1576 и 1582 гг.Санкт-Петербург, Эрмитаж и Веронезе. Триумф Мардохея. 1556 г. Венеция, церковь Сан Себастьяно

Якобо Робусти по прозвищу **Тинторетто (1518-1594)** был сыном красильщика шелка, учился живописи у Веронезе, осваивал опыт Микеланджело и Тициана. Искусство Тинторетто, подобно искусству Тициана, необычайно многогранно и богато. Это и большие композиции на религиозные темы, и произведения, которые можно назвать

основополагающими для формирования исторического жанра в живописи, и замечательные «поэзии», и композиции на мифологическую тему, и многочисленные портреты.



Рисунок 202. Тинторетто. Мария Египетская. 1583-1587 гг. Венеция, скуола ди Сан, Рокко

Для Тинторетто, особенно начиная с конца 1550-х гг., характерно в первую голову стремление выразить свое внутреннее переживание и свою этическую оценку воплощаемых им образов. Отсюда и страстная эмоциональная выразительность его художественного языка.

Многочисленные произведения Тинторетто, написанные в основном на сюжеты мистических чудес, полны беспокойства, тревоги, смятения («Чудо святого Марка», «Введение Марии во храм»). В картине «Тайная вечеря» нет спокойно стоящих фигур. Художнику хочется закрутить их в вихревом полете. Чувствуется неограниченность пространства. Для Тинторетто характерно объединение реальных массивных тел и потоков призрачного света («Происхождение Млечного пути»).

Великолепна по живописи, живой, взволнованно яркой, и композиция «Происхождение Млечного пути» (Лондон), созданная в 1570 г. Согласно античному мифу, Юпитер, желая наградить бессмертием своего младенца, рожденного от смертной женщины, велел прижать его к груди Юноны, чтобы, испив молока богини, он сам стал бы бессмертным. От брызг молока застигнутой врасплох и отшатнувшейся в испуге Юноны и возник Млечный путь, опоясывающий небосвод. Полная беспокойного трепета композиция построена на контрасте стремительно вторгающейся из глубины пространства

служанки Юпитера и нежно пышного жемчужного тела удивленно откинувшейся назад нагой богини. Контраст резкого полета служанки и мягкой нежности движений прекрасной богини полон необычайной остроты и очарования.



Рисунок 203. Тинторетто. Происхождение Млечного пути. 1570 г. Лондон, Национальная галерея и Тинторетто. Автопортрет. 1588 г. Париж, Лувр

Персонажи тинтореттовских портретов часто охвачены глубокой тревогой, скорбным раздумьем.

Таков его автопортрет (1588; Лувр). Из смутного мрака неопределенно зыбкого фона выступает освещенное беспокойно-неуверенным, как бы угасающим светом скорбное, изможденное лицо старого мастера. Оно лишено какой бы то ни было представительности или физической красоты, это лицо усталого, измученного тяжкими думами и нравственным страданием старого человека. Но внутренняя духовная красота, красота нравственного мира человека, преображает его лицо, придает ему необычайную силу и значительность. Вместе с тем в этом портрете нет того ощущения интимной связи, тихой задушевной беседы зрителя с портретируемым или сопричастия зрителя к душевной жизни героя, которое мы чувствуем в портретах позднего Рембрандта. Взгляд широко раскрытых скорбных глаз Тинторетто направлен на зрителя, но он скользит мимо него, он обращен в бесконечную даль или, что-то же самое, внутрь самого себя. Вместе с тем при отсутствии, какой бы то ни было, внешней жестикуляции (это погрудный портрет, где кисти рук не изображены) беспокойный ритм света и тени, почти лихорадочная нервность мазка с исключительной силой передают ощущение внутренней смятенности, беспокойного порыва мысли и чувства. Это трагический образ мудрого старца, ищущего и не находящего ответа на свои обращенные к жизни, к судьбе скорбные вопрошания.

Архитектура Возрождения

Зодчество итальянского Возрождения достигает вершины своего развития в Риме в начале XVI столетия. В столице папского государства завершаются важнейшие идейно-художественные искания итальянской архитектуры, развивавшейся до того в нескольких обособленных очагах, и складывается единый общенациональный стиль. Стремление к обобщенному монументальному образу, исполненному величественности, ясной, спокойной гармонии, внутренней значительности и естественной, благородной сдержанности, — такова характерная черта нового архитектурного стиля, отмеченного также более зрелым и свободным применением античных ордеров как целостного, выразительного и гибкого языка классической архитектуры.В этот период увеличивается масштаб светского строительства. Наблюдается отказ от каменной каркасной конструкции готики и переход к системе с кирпичными стенами и сводами (коробовыми, крестовыми, сомкнутыми, парусными, сферическими, купольными), в которых применялось дерево. Из него выполнялись перекрытия этажей и крыш. Кирпичные конструкции покрывались облицовкой – штукатурной или каменной. Архитектор Возрождения – творец с неповторимой индивидуальностью, сменяет цехового мастера эпохи готики. Самые известные имена зодчих этого времени: Брунелески, Альберти, Браманте, Микеланджело, Делорма, Джонс, Эррера.

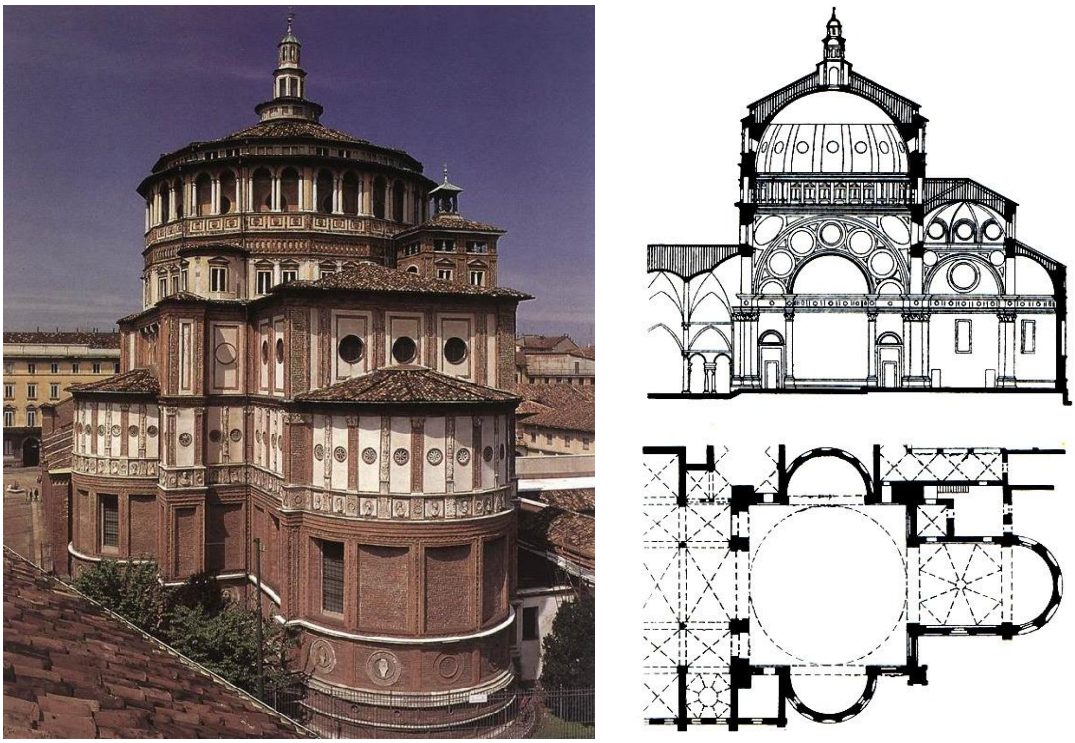


Рисунок 204. Браманте. Церковь Санта Мария делле Грацие в Милане. 1492-1497 гг. и Продольный разрез, план

Ранний период итальянской архитектуры Возрождения (XVв.) связан с Тосканой и Флоренцией. Ордер здесь воспроизводится еще без строгого пропорционального построения. От архитектуры ждут монументальности, представительности. В период Высокого Возрождения (1500-1530 гг.) архитектура строгая и пропорционально выверенная. В поздний период (1530-1580 гг.) появляется стремление к декоративности, красивости и некоторой усложненности архитектурных форм. Возникает противоречие между официальной академической строгостью и стремлением к живописности (зачатки барокко).

Среди мастеров, собиравшихся со всех концов Италии в папский Рим, первенствующее положение занял **Донато д'Анджело Браманте (1444—1514).** Его творчество имело такое же основополагающее значение для Высокого Возрождения, как творчество Брунеллески для предшествовавшего этапа.

Донато Браманте первый применил открытую лестницу в садовом дворе Бельведера в Ватикане как новый элемент решения пространства. Позже при сооружении церкви Санта Мария Маджоре лестница была использована как прекрасный постамент. В интерьерах позднего барокко лестницы – символ движения, они усиливали впечатление от огромных пространств.



Рисунок 205. Палаццо Канчеллерия в Риме. Внутренний двор. Закончен после 1499 г. Фасад. Начат в 1486 г.

Когда Браманте в 1499 г. приехал в Рим, то палаццо Канчеллерия — первое римское сооружение нового стиля, выдающееся художественное значение которого ставит его в ряд лучших достижений мирового зодчества, — еще строилось, так что мастеру довелось участвовать в его завершении.

Этот палаццо, воздвигавшийся для крупнейшего вельможи папского двора кардинала Риарио, закономерно приобрел черты не столько частного, сколько общественного, административного сооружения, намечая один из главных путей развития всего европейского зодчества в наступавшую эпоху расцвета абсолютистских государств. Здание получило свое название от папской канцелярии, которая вскоре была здесь размещена. Неизвестный зодчий (несомненно, один из крупнейших мастеров того времени), закладывавший Канчеллерию в I486 г., исходил из типа тосканских дворцов, разработанного еще Альберти.

Последние годы жизни Браманте связаны с проектированием и строительством собора св. Петра в Риме. Интерес к центральнокупольному сооружению и все предшествующие постройки этого рода как нельзя лучше подготовили Браманте к решению подобной задачи. Браманте создал целый ряд планов, среди которых его, по-видимому, больше всего удовлетворял проект центрического сооружения в форме греческого креста с закругленными ветвями, мощным сферическим куполом над средокрестием, к которому тяготели и меньшие по размеру купольные капеллы, и с башнями по углам, дополняющими план почти до полного квадрата.

Проект этот был принят и начато строительство главных устоев, хотя план не соответствовал традиционной для католических храмов форме латинского креста и не покрывал собой всей площади древней базилики.



Рисунок 206. Браманте. Темпьетто. Церковь монастыря Сан Пьетро ин Монторио в Риме. Закончен в 1502 г. Общий вид и фрагмент

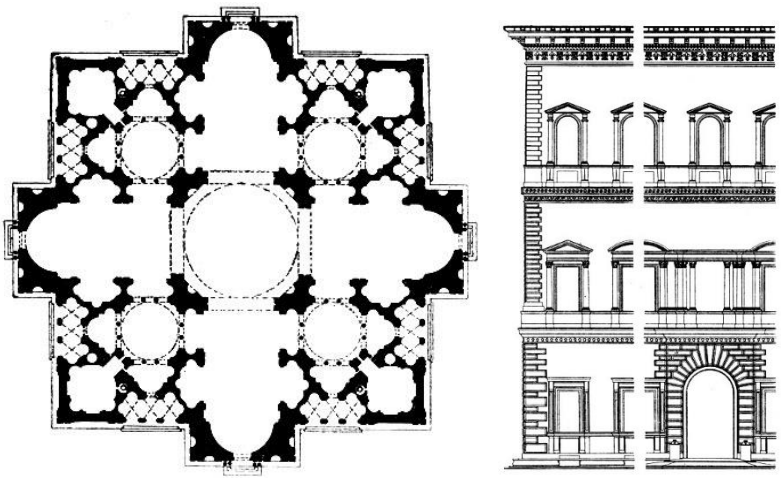


Рисунок 207. Браманте. Проект собора св. Петра в Риме. После 1505 г. План и Антонио да Сангалло Младший и Микеланджело. Палаццо Фарнезе в Риме. 1514-1586 гг. Фрагмент фасада

Сохранившиеся чертежи и рисунки позволяют оценить высокое совершенство замысла Браманте, в котором каждый отдельный элемент обладал законченностью и вместе с тем в качестве неотъемлемой части входил в общую композицию, создавая гигантский организм совершенной целостности.

Виньола проектирует римсакую церковь Иль-Джезу (во имя Христа) – главную церковь ордена иезуитов. Сооружение закончено учеником Виньолы представителем раннего барокко Джакомо делла Порта.

Достижения флорентийской архитектурной школы связаны с именем **Филиппо Брунеллески (1377-1446).** В 1434 г. он завершил Флорентийский собор гигантским куполом с диаметром 43 м. Капелла Пацци при церкви Санта Кроче отличается конструктивной ясностью, соразмерностью, античной простотой. В это время работают такие архитекторы, как Микеллоцо да Барталомео (палаццо Медичи), Леон Батисто Альберти (палаццо Питти).



Рисунок 208. Ф. Брунеллески. Флорентийский Собор и купол. 1434 г.

Квадроченто создало образ светского городского дворца – **палаццо.** Это чаще всего трехэтажное здание, носящее облик крепостного дворца благодаря кладке из грубо отесанных камней, подчеркивающих первый этаж. Здесь видна четкость поэтажного членения. Используется рустика, сдвоенные (парные) окна, аттиковый этаж, вальмовая крыша, полуциркульный портал. Купол применяется для украшения светских зданий (Вилла Ротонда, арх. Паладио) Декоративные элементы фасадов устанавливаются на конструктивных деталях. Используется орнамент в виде свитков, раковины. В интерьере используется кейсонный расписной потолок, поле кейсонов при этом расписывалось. Для опор используются гермы из камня (скульптуры женщин), пилястры, балясины.

Архитекторы Ренессанса учились создавать открытый фасад. В эпоху готики пробивали большие окна на фасадах, но они как бы «плавали» среди больших поверхностей стен как во дворце Синьории во Флоренции (XIII в.). Дворцы Ренессанса смотрели «открытыми глазами» на мир, как бы желая оценить его с точки зрения вновь открытой перспективы.

Во времена Ренессанса улицу не воспринимали как единое целое. Даже на картинах ее изображали состоящей из отдельных зданий. На этом фоне интересна короткая улица Пьяцца дел Уффици, спроектированная **Джорджио Вазари (1560-1574)**. Вазари показывал проект своему римскому учителю Микеланджело.

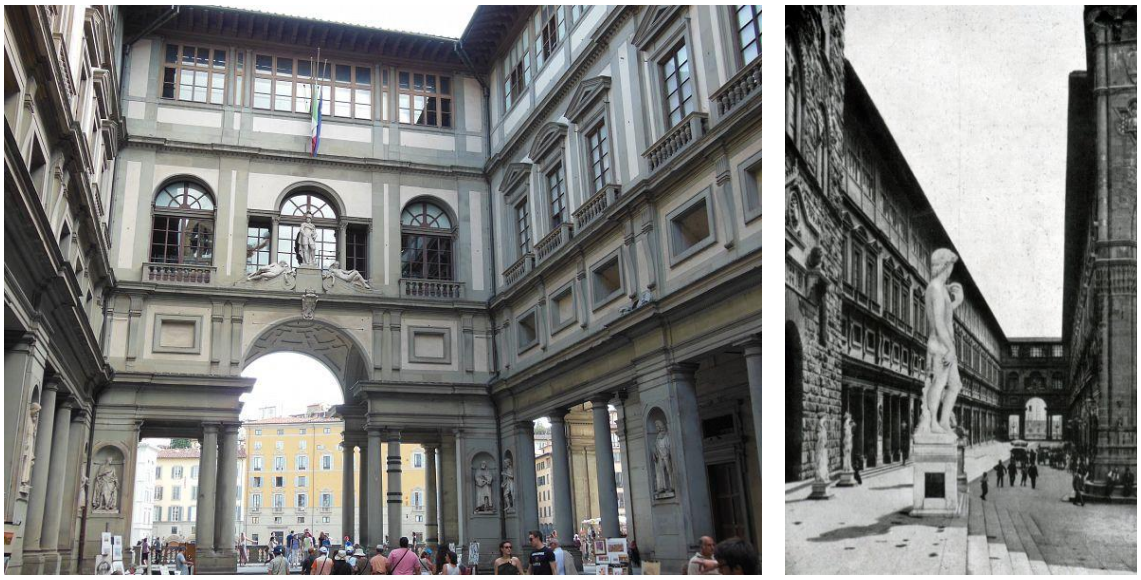


Рисунок 209. Д. Вазари. Улица Пьяцца дел Уффици. 1560 г.

Почти все известные зодчие, находившиеся в Риме в первой половине XVI в., поочередно принимали участие в наиболее крупной строительной работе, осуществленной в Италии в эпоху Возрождения, — сооружении на

месте древней базилики нового грандиозного собора св. Петра. Строительство его приобретало особое значение в связи со стремлением пап укрепить позиции католицизма и папского государства, рта. политика требовала воплощения в новом сооружении могущества католической церкви. Здание должно было затмить собой руины языческих храмов и предшествовавшие ему христианские постройки.

С 1506 по 1514 г. строительство собора было в руках Браманте, который, однако, успел частично вывести центральные устои и подпружные арки храма.

Дальнейшая история собора показывает неоднократное изменение основного замысла при переходе руководства строительством от одного мастера к другому и с изменением политической ситуации.

Непосредственный последователь Браманте, Рафаэль возвращается к традиционной форме плана церковных сооружений в виде латинского креста. Он задумывает купольную постройку с тремя одинаковыми абсидами, четвертая сторона которой развита в сильно вытянутую трехнефную базилику.

После смерти Сангалло руководство строительством собора перешло в 1546 г. к Микеланджело. Он опять возвратился к центрическому плану, в чем проявилось торжество гуманистических идеалов. Однако общий характер сооружения был сильно изменен.



Рисунок 210. Микеланджело. Купол собора св. Петра в Риме. После 1546 г., закончен Джакомо делла Порта в 1588- 1590 гг.

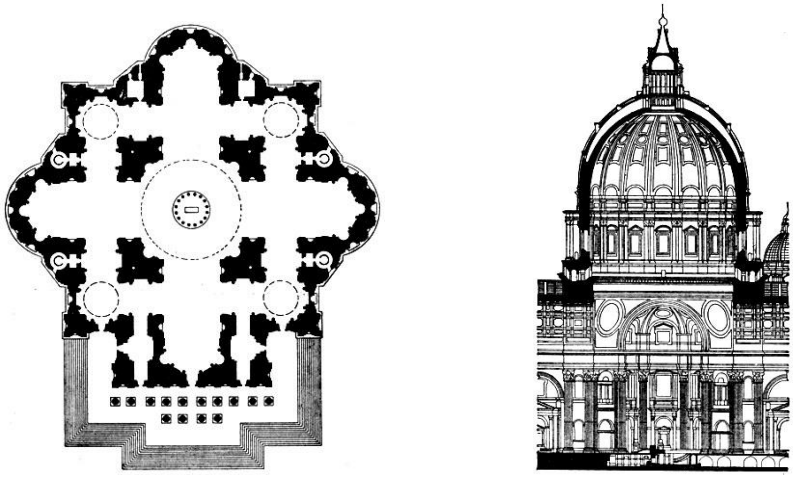


Рисунок 211. Микеланджело. Проект собора св. Петра в Риме. 1546 г. План и Собор св. Петра в Риме. Начат Микеланджело в 1546 г., закончен Джакомоделла Портав 1588-1590 гг. Продольный разрез подкупольной части

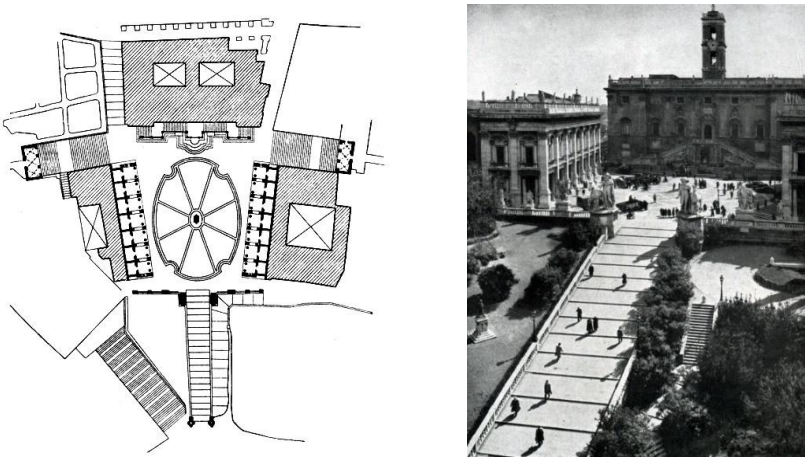


Рисунок 212. Микеланджело. Площадь Капитолия в Риме. После 1536 г. План и Площадь Капитолия в Риме. После 1536 г. Общий вид

Микеланджело усилил массивность устоев и стен. Пожертвовав сложной расчлененностью пространств и объемов, он достиг большей слитности всей композиции. Главное пространство получило безусловное преобладание над второстепенными ячейками сооружения, которые утеряли самостоятельную значимость. Микеланджело возвел центральный барабан, окруженный колоннадой, и начал строительство грандиозного купола, который, однако, был завершен лишь в 1588—1590 гг. Джакомо делла Порта и получил несколько вытянутые очертания. Из четырех малых куполов, задуманных Микеланджело для того, чтобы подчеркнуть колоссальный масштаб главного купола, лишь два передних были впоследствии (в 1564—1585 гг.) возведены Виньолой.

Внешний облик собора в том виде, как он был задуман Микеланджело, в наибольшей мере сохранился со стороны алтарной абсиды, пластика

которой обогащена пилястрами колоссального ордера и сочными наличниками окон. Западная часть собора уже в эпоху барокко была сильно развита и дополнена своего рода вестибюлем, или нартексом, по проекту Карло Мадерна (с 1607 г.), и в окончательном своем виде композиция храма приобрела, таким образом, удлиненную форму.Работавший вслед за. Рафаэлем Бальдассаре Перуцци снова вернулся к центрической композиции сооружения, но военные действия прервали строительство, возобновленное лишь в 1534 г. Антонио да Сангалло Младшим. В этот период в связи с усилением католической реакции и возросшим влиянием клерикальных кругов было решено вернуться к традиционной вытянутой форме плана, которая и была положена в основу большой модели Сангалло. В соответствии с ней мастер возвел южную и восточную ветви креста.

Впервые монументальные лестницы были сооружены около 2000 лет до н. э. в храме эпохи Шумерского государства. Начало этого движения мы наблюдаем у Микеланджело при сооружении ансамбля Капитолия. Браманте создает проект собора Святого Петра на месте обветшалой раннехристианской базилики. К моменту смерти Браманте была выложена лишь нижняя часть стен. В 1546 г. строительство перешло в руки Микеланджело, который разработал новый вариант проекта. Это центрально-купольное сооружение.

Возрождение в Венеции связано со строительством здания библиотеки Св. Марка архитектором Якобо Сансовино.

В период позднего Возрождения пишутся трактаты об архитектуре: «Десять книг о зодчестве» Альберти, «Четыре книги об архитектуре» Палладио.

Палладио (1508-1580) работал в окрестностях города Виченце в Северной Италии. Его работы отличаются мягкостью, пластичностью элементов. Наиболее известна его работа – вилла Ротонда. Она имеет квадратный план. Четыре идентичные фасада наделены колонными портиками с фронтонами. Здание увенчано плоским куполом.



Рисунок 213. Палладио. Вилла Ротонда близ Виченцы. Начата в 1550-х гг. Общий вид

Он был также глубоким исследователем и теоретиком архитектуры; его «Четыре книги об архитектуре», трактат, содержащий чертежи многочисленных произведений мастера, обмеры и описания античных памятников, стал настольной книгой для архитекторов последующих трех столетий. В творчестве Палладио ярко проявилось характерное для позднего расцвета гуманистической венецианской культуры отношение к античности. Если для поколения Браманте это наследие являлось источником закономерностей, познание которых открывало путь для коренной переработки форм и дальнейшего глубоко своеобразного развития зодчества, то для Палладио та же античность явилась также идеалом, который он пытался оживить, приспособив к требованиям своих заказчиков и условиям своего времени. Композиции Палладио всегда исполнены покоя, глубоко уравновешенны, «классичны» в своей гармонической цельности. Его идеалам чужды те острые противоречия кризисного характера, которые были свойственны архитекторам Средней Италии, затронутым веяниями маньеризма.

Первая значительная постройка Палладио — знаменитая Базилика в Виченце (начата в 1549 г., окончена в 1614 г.). Это столь же крупное и подлинно гуманистическое по общему духу сооружение, как и венецианская Библиотека Сан Марко. Ее архитектурный облик, проникнутый глубокой серьезностью, торжественной монументальностью, отличается в то же время благородной простотой форм и богатством материала — белого истрийского мрамора.

Ядром сооружения явилась выстроенная еще в середине XV в. ратуша с огромным залом во втором этаже. Крайние пролеты Базилики несколько уменьшены, зрительно закрепляя углы здания и завершая его фасады.

В основу фасадов Базилики положен так называемый палладианский мотив. При этом ордер получил дальнейшее обогащение в устоях галлерей, развитых в глубину посредством удвоения малых колонн, поддерживающих арки.



Рисунок 214. Палладио. Базилика в Виченце. Начата в 1549 г., закончена в 1614 г.

Окружив его галлереями в виде двухъярусной ордерной аркады, сочетавшей римскую мощь с венецианской легкостью, Палладио придал зданию величие и в то же время доступный, открытый характер общественного сооружения, тем самым развив и совместив архитектурные качества, развивавшиеся до того раздельно либо в ордерных фасадах итальянских дворцов, либо в аркадах их внутренних дворов.

Во Франции выделяется ранний (началоXVII в. –1530) и поздний (1540-1570) периоды в Архитектуре Возрождения (замок Шамбор, архитектор Д. Картона, Ж. и Д. Сурдо, п. Неве). Причем новый стиль проникает в архитектуру сначала в декорации. При сравнении фасадов Лувра (архитекторы Леско и Гужон) с фасадами замка Шамбор ярко видны отличия памятников. В Шамборе центр тяжести перенесен на убранство многочисленных надстроек на кровле. В Лувре крыши значительно снижены, они играют второстепенную роль. Главный акцент сосредоточен на решении поверхности стен. В основе тектонического решения фасадов Лувра уже не лопатки, лишенные верных пропорций и интазисов, а правильно построенные ордера с верно найденными архитектурными деталями. На втором этаже большие окна обрамлены наличниками, увенчанными фронтонами.

В Англии раннее Возрождение наступает со второй половины XVI в. Вводится Н-образная схема плана. Замки Англии трехэтажные. На втором этаже обычно расположена картинная галерея с портретами предков. Тип английского окна – квадратное или вытянутое по горизонтали с частым, сетчатым каменным переплетом. Расцвет английского Возрождения приходится на первую половину XVII в. (Дворец Уайт-холл, архитектор Иниго Джонс).

В XVI в. архитектура нидерландского Возрождения отличается от английского или французского.



Рисунок 215. Д. Картона, Ж. и Д. Сурдо, П. Неве замок Шамбор

Цеховые дома здесь имели до 5-6 этажей и завершались высоким щипцом-фронтоном. Фронтоны иногда тоже делились на 2-3 яруса, в соответствии с количеством этажей, находившихся за ними чердачных

помещений. Городские дома сохранили каркасную структуру готики. Но появились новые черты в декоре: аркады, ордера, орнаментальные мотивы. В Голландии черты Возрождения проявились в простоте и рациональности архитектурных решений.

В Испании XVI в. обработка фасадов приобрела кружевной, филигранный характер. Любовь к декоративной обработке воспитана у испанского зодчего стиля мудехар (смесь готических и мавританских мотивов). Архитектор Хуан Баттиста де Эррера испытал на себе влияние мастеров позднего Возрождения Италии. Самое крупное его произведение – Эскориал – резиденция короля Филиппа II.



Рисунок 216. И. Джонс. Дворец Уайт-холл. Первая половина XVII в.



Рисунок 217. Хуан Баттиста де Эррера. Эскориал

ЛЕКЦИЯ 10
Искусство Северного Возрождения

1. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов (Европейское искусство средних веков) / К. Вёрман. – М., 2000.*
2. *Воронина Т. С. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. М.: «Искусство», 1994.*
3. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
4. *История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения (Под. ред. Брагиной Л.М.). - М.: Высшая школа, 1999.*
5. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
6. *Популярная история живописи. Западная Европа / Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина и др.– М. : Вече, 2001.– 477 с.*
7. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

Северные города Европы (по отношению к Италии) не имели такой самостоятельности как итальянские, они были более зависимы от власти сеньора, короля или императора. В искусстве больше сказывалось средневековое мировоззрение. В нем больше религиозного чувства, символики, оно более условно по форме, архаично, более связано с готикой, менее знакомо с античностью. Северный Ренессанс запаздывает по отношению к итальянскому на целое столетие.

Возрождение в Нидерландах.

В Нидерландах, как и в других странах, зарождение ренессансного мировосприятия было теснейшим образом связано с ростом городов, развитием производства и торговли.

В эпоху средних веков Нидерланды не создали культуры, равноценной культуре Франции или Германии. Вместе с тем уже тогда Нидерланды впитывали все передовые достижения своих соседей. С началом Ренессанса такое положение оказалось весьма благоприятным: готическая традиция не имела всеподавляющей силы, а достижения готического искусства (прежде всего интерес к внутреннему миру человека, чувство взаимосвязи между отдельным человеком и миром и внимание к окружающей человека реальной среде) создали основу для искусства следующей эпохи.

Преодоление средневекового искусства и культуры в Нидерландах протекало не с помощью обращения к античному наследию и реалистического переосмысления монументальных традиций византийского и позднероманского искусства, а путем переработки и дальнейшего развития прогрессивных тенденций в искусстве и духовной культуре той же поздней готики.

Нидерландских художников отличает тонкая скрупулезность, любовь к уюту, почти религиозная привязанность к миру вещей. Им дорог мир бюргера, корпоративная сплоченность, верность долгу и слову, чувство собственного достоинства.

Связь ренессансного искусства в Нидерландах со средневековыми традициями находит свое отчетливое выражение даже в такой области, как общественное положение художника и его самосознание. В Нидерландах в гораздо большей степени, чем в Италии, художник сохранил живые связи с ремесленной средой, а понятие художественного и личного артистизма не занимало в сознании живописца сколько-нибудь заметного места.

В сложении ренессансного искусства в Нидерландах гораздо большее значение, чем в Италии, имели религиозные черты в сознании горожан. Эта особенность развития Возрождения в Нидерландах сказывалась, например, в полном господстве до XVI в. христианской сюжетики.

Но значительно более важными, чем этот формальный момент, были другие следствия — прежде всего интерес к духовной сфере человека, внимание к миру его чувств и переживаний.

Братья Губерт (ум. в 1426 г.) и Ян (ок. 1390—1441) ван Эйки первоначально были миниатюристами. Братьям приписывается изобретение масляной живописи. Но этот способ был известен раньше. Они его усовершенствовали. Самое известное произведение – «Гентский алтарь» - двух ярусный складень на 12-ти досках. Качество нидерландской живописи получило мощное синтетическое выражение в центральном произведении северного Ренессанса — в прославленном Гентском алтаре братьев ван Эйк. Гентский алтарь (Гент, церковь св. Бавона) — грандиозное, многочастное сооружение (3,435 X 4,435). В закрытом виде он являет собой двухъярусную композицию, нижний ярус которой занимают изображения статуй двух Иоаннов — Крестителя и Евангелиста, по сторонам от которых находятся коленопреклоненные заказчики — Иодокус Вейд и Елизавета Бурлют; верхний ярус отведен сцене «Благовещения», которая венчается фигурами сивилл и пророков, завершающих композицию.

Здесь проявились характерные черты Возрождения: целостность композиционного решения, знание анатомии, стремление к разумному осмыслению действительности.



Рисунок 218. Губерт и Ян ван Эйк. Гентский алтарь (в раскрытом виде). 1426-1432 гг. Гент, церковь св. Бавона



Рисунок 219. Ян ван Эйк. Портрет человека в тюрбане. 1433 г. Лондон, Национальная галерея и Мадонна канцлера Роллена. 1435/36 г. Париж, Лувр

Ян ван Эйк пишет портреты, выполняет заказы на библейскую тематику («Мадонна канцлера Ролена», «Портрет четы Арнольфини»).

В портрете ван Эйка человека в тюрбане, исполненном в 1433 г. (Лондон, Национальная галлерея), выражение лица становится более активным. Портретируемый приближен к краю картины, его глаза обращены к нам (хотя все же нельзя сказать, что он смотрит на вас). Взгяд его, более пристальный, обладает некоторым привкусом горечи, то есть его эмоциональная окрашенность более конкретна.

В 1434 г. ван Эйк написал портрет, обычно считающийся изображением купца из Лукки, представителя интересов дома Медичи в Брюгге, Джованни Арнольфини и его жены Джованны (Лондон, Национальная галлерея). Портрет этот не только запечатлевает обоих Арнольфини, но и представляет их в определенной сюжетной и бытовой ситуации: мастер изобразил момент бракосочетания. Супруги находятся в комнате. Джованни держит в руке руку Джованны. Между ними, на противоположной стене помещено зеркало, в котором отражаются двое входящих (один из них, видимо, сам художник).

У нидерландцев нет ощущения титанизма и всемогущества человеческой личности, например, это видно у художника **Рогир ван дер Вейден (1399?1400 – 1464) в** его картине «Снятие с креста».

Очерченные до жесткости определенными линиями, фигуры этого алтаря представлены в резких поворотах и до предела развернутых движениях. Лица искажены горем и сочувствием ему. Люди, не столько непосредственно выражают обуревающие их чувства, сколько как бы олицетворяют их, а сцена в целом исполнена с холодным пафосом и безжалостной досказанностью.



Рисунок 220. Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. 1434 г. Лондон, Национальная галлерея



Рисунок 221. Рогир ван дер Вейден. Снятие со креста. 2-я половина 1430-х гг. Мадрид, Прадо и фрагмент

Вытянутое по диагонали, обвисающее тело Христа и повторяющая почти точно его позу Мария занимают главное место в композиции. Четыре вытянутые руки составляют своего рода драматическую градацию одного чувства, завершающуюся застылым жестом как бы влачащейся руки Марии. Этому движению противопоставляется движение фигуры Иоанна (на нем интенсивно красный, раздувшийся, закрутившийся в тугие мечущиеся складки плащ).



Рисунок 222. Рогир ван дер Вейден. Портрет молодой женщины. 1455 г. Вашингтон, Национальная галлерея

Нидерландские художники редко изображают людей с красивыми, правильными лицами и фигурами (**Гуго ван дер Гус (1435-1482)** «Поклонение волхвов»). Они поэтизируют среднего человека, питают пристрастие к деталям. Кроме прямого значения каждая вещь картины имеет символический смысл. Уважение к себе самим, своим будням, к миру вещей преломилось через религиозное мироощущение. Таким образом, картина – это чаще всего описание бюргерской жизни, религиозно освещенной. Композиции менее замкнуты и тектоничны, нет акцента на центре.

Решительная новизна художественно-эмоциональной и формальной концепции его искусства проявилась несколько позже — в небольшом диптихе (Вена), на створках которого изображено «Грехопадение» и «Оплакивание».

Обнаженные тела Адама и Евы в «Грехопадении» кажутся еще более реальными, чем в гентских створках Яна ван Эйка. Гус прежде всего обращает внимание на детали, характеризующие строение человеческого тела.



Рисунок 223. Гуго ван дер Гус. Грехопадение. Створка диптиха. Ок. 1467-1468 гг. Вена, Художественно-исторический музей и Поклонение пастухов. Центральная часть алтаря Портинари. Фрагмент. 1476-1478 гг. Флоренция, Уффици

Иеронимус ван Акен, прозванный **Босхом**, родился в Гертогенбосхе (умер там же в 1516 г.), то есть в стороне от главных художественных центров Нидерландов. Ранние его работы не лишены оттенка некоторой примитивности. Но уже в них странно сочетаются острое и тревожное ощущение жизни природы с холодной гротескностью в изображении людей.

Босх откликается на тенденцию современного искусства — с его тягой к реальному, с его конкретизацией образа человека, а затем — понижением его роли и значения. Он доводит эту тенденцию до определенного предела.

Он прибегает к форме большого алтаря и создает странное, фантасмагорическое грандиозное зрелище греховной жизни людей — «Сад наслаждений». Здесь опять возникают мириады странных и болезненных созданий. Но теперь на смену Антонию явилось все человечество. Мелкий, дробный, но одновременно бесконечный и тянущийся ритм движений маленьких подвижных фигурок пронизывает картину.

Во все убыстряющемся, судорожном темпе мелькают причудливые позы, жест, объятие, мерцающее сквозь полупрозрачную пленку пузыря, которым распустился гигантский цветок; перед взором зрителя проходят целые процессии фигурок — жутких, назидательных, отталкивающих, веселых.



Рисунок 224. Иероним Босх. Сад наслаждений. Конец XV в. Мадрид, Прадо



Рисунок 225. Иероним Босх. Сад наслаждений. Конец XV в. Мадрид, Прадо. Фрагменты

И их множество обладает определенной системой. Ярусами наслаиваются изображения, и первый ярус, хаотический, сменяется другим, где фигуры уже включаются в зловещее и неуклонное круговое движение, а тот, в свою очередь, третьим — в котором угрожающе господствуют симметричные недвижные образования непостижимой природы.

Это аллегория греховной жизни людей. Но и в райском пейзаже нет-нет, да и мелькнет странная колючая и пресмыкающаяся тварь, а среди мирных кущ вдруг воздвигнется некое фантастическое сооружение (или растение?), и обломок скалы примет форму головы с лицемерно прикрытым глазом.



Рисунок 226. Иероним Босх. Блудный сын. Начало XVI в. Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген

Герои Босха — словно побеги, проросшие в темноте. Пространство, заполненное ими, как будто необозримо, но на деле замкнутое, вязкое, безысходное. Композиция — широко развернутая, но пронизанная ритмом торопливым и захлебывающимся. Это жизнь человечества, вывернутая наизнанку. И это не поздний рецидив далеких средневековых представлений

(как обычно толкуют творчество Босха), а бесконечно настойчивое стремление откликнуться на жизнь с ее мучительными противоречиями, вернуть искусству его глубокий мировоззренческий смысл.

В его искусстве возникают сатирические или, лучше сказать, саркастические изображения рода человеческого. Такова его «Операция от ума» (Мадрид, Прадо). Операцию делает монах — и здесь сквозит злая усмешка над духовенством. Но тот, кому делают ее, пристально смотрит на зрителя, этот взгляд и нас делает сопричастным действию.

В творчестве Босха нарастает сарказм, он представляет людей пассажирами корабля дураков (картина и рисунок к ней в Лувре). Он обращается к народному юмору — и тот обретает под его рукой мрачный и горький оттенок.

Иероним Босх создает свой собственный фантастический мир. Босх населяет картины легионами ползующих маленьких страховидных тварей. Можно подумать, что художник обладал болезненным воображением. Но странные фантасмагории Босха рождены «философскими потугами разума осознать действительность». Мастер работает в эпоху Инквизиции. Отсюда и тематика некоторых картин – «Страшный суд», «Сад наслаждений», «Вознесение блаженных в рай».

С Босхом кончается искусство XV в. Творчество Босха завершает этот этап чистых прозрений, потом напряженных исканий и трагических разочарований.

Питер Брейгель Старший по прозвищу Мужицкий **(между 1525 и 1530—1569)** по происхождению выходец из крестьян. В молодости он посетил Италию. Излюбленный тип композиции Брейгеля – большое пространство как бы увиденное с вершины. Но все детали прописаны подробно, четко. Мастер изображает нидерландскую деревню, пишет в жанре фантастического гротеска, имеющего реальную основу («Страна лентяев», «Крестьянская свадьба», «Охотники на снегу» из цикла «Времена года», «Сенокос», «Падение Икара», «Избиение младенцев»). Самая известная его картина «Слепые» написана незадолго до смерти.

Брейгель создает сцены, своей зловещей фантастичностью далеко превосходящие Босха. Скелеты убивают людей, и те напрасно пытаются найти убежище в гигантской мышеловке, отмеченной знаком креста («Триумф Смерти»; Мадрид, Прадо). Небо затягивается красным маревом, на землю выползают мириады диковинных и страшных тварей, из развалин возникают головы, раскрывающие огромные глаза и в свою очередь порождающие безобразных чудовищ, и люди уже не ищут спасения: зловещий гигант вычерпывает из себя нечистоты и люди давят друг друга, принимая их за золото («Безумная Грета», 1562; Антверпен, Музей Майер ван ден Берг).

Постепенно трагическое и экспрессивное мироощущение художника сменяется горьким философским размышлением, настроением печали и резиньяции. Брейгель вновь обращается к реальным формам, снова создает

картины с далекими, бескрайними пейзажами, снова уводит зрителя в бесконечную, необъятную панораму. Теперь в его творчестве преобладают ноты душевной мягкости, одиночества и, следовало бы сказать, доброй обращенности к миру.

Жизнь, дыхание человеческих жилищ, деятельность людей преодолевают мысли о безумии их помыслов, о тщете их трудов. Брейгель впервые открывает новую, еще не известную ни ему, ни его современникам ценность жизни, хотя она еще скрыта под напластованиями его прежних — космических и негуманистических — взглядов.



Рисунок 227. Питер Брейгель. Триумф смерти. 1561 г. Мадрид, Прадо и фрагмент

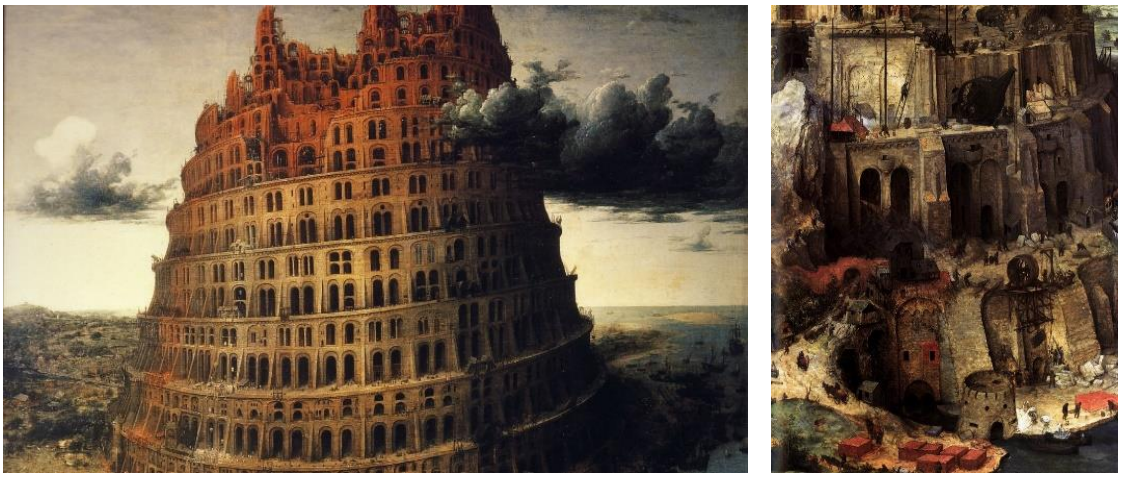


Рисунок 228. Питер Брейгель. Вавилонская башня. 1563 г. Вена, Художественно-исторический музей и фрагмент

Все эти работы подготовили появление (в 1565 г.) цикла пейзажей, открывающих новый период творчества Брейгеля и принадлежащих к лучшим

произведениям мировой живописи. Цикл состоит из картин, посвященных временам года.

Эти произведения занимают в истории искусства место вполне исключительное — не существует изображений природы, где всеобъемлющий, почти космический аспект претворения был бы так органично слит с чувством жизни.



Рисунок 229. Питер Брейгель. Жатва. 1565 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей и Возвращение стад. 1565 г. Вена, Художественно-исторический музей

«Сумрачный день» (Вена, Музей) с его рваными, набухшими тучами, медленно разгорающимися красно-коричневыми тонами земли, оживающими голыми ветвями и всепронизывающим весенним сырым ветром; словно потемневшая от зноя «Жатва» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей); «Возвращение стад» (Вена, Музей) с медленно наползающей пеленой туч, последним горением рыже-зеленых осенних красок и суровым безмолвием природы; наконец, «Охотники на снегу» (Вена, Музей) —маленький городок, оживленные фигурки конькобежцев на застывших прудах, тихая жизнь, согретая теплом человеческого уюта, — так свершается круговорот природы, меняется ее обличье, ее внутренний ритм .

Сохраняя всеобъемлющий характер своих панорам, Брейгель в основу каждого художественного решения кладет острое и, в конечном счете, конкретное ощущение реальности. Достаточно вспомнить обращенность в пространство сцены, посвященной весне, уравновешенность спокойных ритмов «Жатвы», другую пространственность — как бы сокращающуюся, сжимающуюся — осеннего пейзажа и объединение всех композиционных линий вокруг тихо-оживленного городка в «Охотниках», чтобы почувствовать, как уже самое существо композиционного строя этих картин призвано выразить состояние природы.

То же чувство реальности определяет цветовое построение — в первой картине красно-коричневые тона земли, вступая в столкновение с холодными, зелеными тонами заднего плана, становятся интенсивнее, разгораются; зато во второй господствует цвет коричневато-желтый — жаркий и ровный; в

«Возвращении стад» он приобретает красноту и рыжеватость, которые, кажется, тут же должны уступить место мертвящей сине-серой гамме; в «Охотниках» же общий холодно-зеленоватый цвет как бы согревается теплыми коричневыми тонами домов и человеческих фигурок.

Природа Брейгеля и грандиозна и совершенно близка человеку, достоверна. Но было бы неверно видеть в цикле «Времен года» жизнь одной природы. Воссозданный Брейгелем мир заселен людьми.



Рисунок 230. Питер Брейгель. Охотники на снегу. 1565 г. Вена, Художественно-исторический музей

По всей видимости, в 1567 г. Брейгель исполнил одну из самых своих капитальных работ— «Крестьянский танец» (Вена, Музей). Ее сюжет не содержит иносказания, грузные сильные фигуры крестьян изображены в несвойственных Брейгелю крупных масштабах, а общий характер отличается замкнутым в себе пафосом и жесткой рациональностью.

Художника интересует не столько атмосфера крестьянского празднества или живописность отдельных групп, но сами крестьяне — их обличье, черты лица, повадки, характер жестикуляции и манера двигаться.

Каждая фигура размещается в железной, пронизывающей всю картину системе композиционных осей. И каждая фигура кажется остановленной — в танце, споре или поцелуе. Фигуры словно вырастают, преувеличиваются в

своих масштабах и значительности. Обретая почти сверхреальную убедительность, они наполняются грубой, даже безжалостной, но непреклонно внушительной монументальностью, а сцена в целом претворяется в некий сгусток характерных черт крестьянства, его стихийной, могучей силы.

В этой картине рождается конкретный по своему методу бытовой крестьянский жанр. Но, в отличие от позднейших работ такого рода, Брейгель сообщает своим образам исключительную мощность и социальный пафос.



Рисунок 231. Питер Брейгель. Крестьянский танец. 1567 г. Вена, Художественно-исторический музей

В картине «Слепые» лица наискось пересекающих полотно нищих-слепцов нечеловечески уродливы и при этом реальны. Взгляд зрителя, словно обгоняя их, перескакивая с одной фигуры на другую, улавливает их последовательное изменение — от тупости и животной плотоядности через алчность, хитрость и злобу к стремительно нарастающей осмысленности, а вместе с ней и отвратительному духовному уродству обезображенных лиц. И чем дальше, тем очевиднее духовная слепота берет верх над физической и духовные язвы обретают все более общий, уже всечеловеческий характер. По существу, Брейгель берет реальный факт. Но он доводит его до такой образной

концентрации, что тот, обретая всеобщность, возрастает до трагедии невиданной силы.

Только один, падающий слепец обращает к нам лицо — оскал рта и злобный взгляд пустых влажных глазниц. Этот взгляд завершает путь слепцов— жизненный путь людей.

Но тем более чист — безлюден и чист — пейзаж, перед которым спотыкается один слепец и которого уже не заслоняет другой. Деревенская церковь, пологие холмы, нежная зелень деревьев полны тишины и свежести.



Рисунок 232. Питер Брейгель. Слепые. 1568 г. Неаполь, музей Каподимонте

Лишь сухой безжизненный ствол вторит своим изгибом движению падающего. Мир спокоен и вечен.

Художественные особенности жанровых, пейзажных и портретных решений не позволяют говорить об их внутренней значительности. Они не принадлежат к числу крупных явлений изобразительного искусства. Если оценивать их соотносительно к творчеству великих нидерландских живописцев XV и вв., они представляются очевидным свидетельством полного отмирания самых принципов Эпохи Возрождения. Впрочем, живопись последней трети XVI в. имеет для нас в большой мере косвенный интерес — как переходная ступень и как тот общий корень, из которого выросли национальные школы Фландрии и Голландии XVII столетия.

Немецкое Возрождение

Среди стран Западной Европы, обладавших развитой феодальной системой отношений, в Германии изживание средневековых устоев шло наиболее извилистым, усложненным путем. В экономическом и политическом отношении Германия развивалась противоречиво и затрудненно; не меньшей противоречивостью отличалась ее духовная культура, и в частности ее искусство.

На исходе средневековья в Германии происходили те же процессы, что и в других государствах Европы: усиливалась роль городов, развивалось мануфактурное производство, все более важное значение приобретало бюргерство и купечество, распадался средневековый цеховой строй. Аналогичные сдвиги совершались в культуре и мировоззрении: пробуждалось и возрастало самосознание человека, росли его интерес к изучению реальной действительности, желание обладать научными знаниями, потребность найти свое место в мире; шло постепенное обмирщение науки и искусства, освобождение их от вековой власти церкви. В городах зарождались ростки гуманизма. Немецкому народу принадлежало одно из величайших культурных завоеваний эпохи — крупнейший вклад в развитие книгопечатания. Однако духовные сдвиги совершались в Германии медленнее и с большими отклонениями, нежели в таких странах, как Италия и Нидерланды.



Рисунок 233. Дюрер. Четыре всадника. Иллюстрация к «Апокалипсису». Гравюра на дереве. 1498 г. и Ангелы и семь труб. Иллюстрация к «Апокалипсису». Гравюра на дереве. 1498 г.

Период Возрождения в Германии связан с реформами Мартина Лютера, направленными против церкви (1517). В 1528 г. революционное движение потерпело поражение.

Одним из значительных фигур Немецкого Возрождения, сравнимых по энциклопедичности мировоззрения и разнообразию творческой деятельности с мастерами Итальянского Возрождения, являлся **Альбрехт Дюрер (1471-1528)**. Он был живописцем, гравером, математиком, анатомом,

перспективистом, инженером. Художественные искания мастера включали наблюдение за природой, соотношениями предметов в пространстве, поисками техник и приемов написания человека в пейзаже. Он два раза был в Италии, один раз – в Нидерландах, объездил всю Германию. Дюрер оставил после себя 80 станковых произведений, долее 200 гравюр, 1000 рисунков, скульптуры и рукописи. В отличие от итальянских, образы Дюрера полны сомнений. Художественный язык усложнен, аллегоричен. В картине «Адам и Ева» отражено национальное понимание красоты. К середине 1510-х гг. относятся три самых знаменитых произведения: «Всадник, Смерть и Дьявол», «Святой Иероним и Меланхолия», «Мадонна среди верей». Мастер выполняет знаменитые иллюстрации к Апокалипсису. Среди них – «Четыре всадника». Дюрером написаны теоретические трактаты: «Руководство к измерению», «Учение о пропорциях человеческого тела», «Об укреплении и защите городов», «О живописи», «О прекрасном». Готическое начало было родной стихией Дюрера, а Ренессансная доктрина была воспринята им сознательно.



Рисунок 234. Дюрер. Автопортрет. 1500 г. Мюнхен, Старая пинакотека и Автопортрет 1498 г.

Портреты Дюрера неизменно остро индивидуальны. Дюрер фиксирует в них то неповторимое, частное, характерное, что заключено в каждой человеческой личности. Моменты обобщающей оценки сквозят только в их особой напряженности, нервности, известном внутреннем беспокойстве — то есть качествах, отражающих состояние мыслящего человека в Германии в то сложное, полное трагизма и неустоявшихся исканий время. Привычка к пристальному изучению частностей натуры, свойственная позднеготическим

мастерам, претворяется Дюрером в особую остроту характеристики модели, получившую подлинно реалистическую направленность.

Первым образным воплощением этих исканий служит прославленный автопортрет 1500 г. (Мюнхен, Пинакотека), одно из самых значительных произведений художника, знаменующее его полную творческую зрелость.

Картинам Дюрера присущи, по существу, чуждые Дюреру образная успокоенность, равновесие композиционных построений, плавность округлых контуров, сглаженность пластической обработки форм. Особенно характерны в этом смысле мадридские «Адам и Ева».

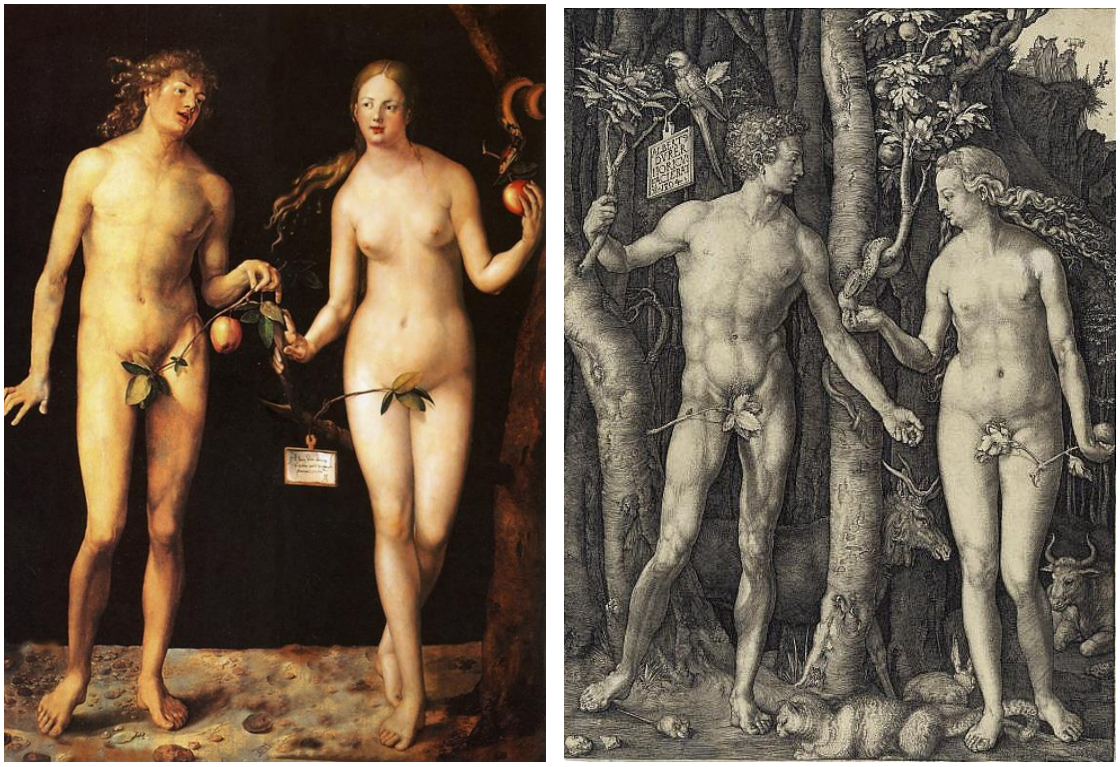


Рисунок 235. Дюрер. Адам и Ева. 1507 г. Мадрид, Прадо и Адам и Ева. Гравюра на меди. 1504 г.

Из этих образов исчезла всякая угловатость и нервность обычных дюреровских фигур. Нет в них и ничего индивидуального, неповторимого. Это идеальные изображения прекрасных человеческих созданий, построенные по принципам классического канона, говорящие о высшей человеческой красоте, основанной на гармонии телесного и духовного начала. Жесты их отличаются сдержанностью и изяществом, выражение лиц — мечтательностью. Все лишнее удалено из этих картин, в них нет даже намека на былую дробность и перегруженность деталями.

Искания Дюрера выливаются в форму экспериментальных занятий. В период между 1500 и 1504 гг. он выполнил ряд рисунков обнаженной человеческой фигуры, прообразом для которых служили античные памятники. Цель этих рисунков — нахождение идеальных пропорций мужского и

женского тела. Художественным воплощением результатов изысканий Дюрера является гравюра на меди 1504 г. «Адам и Ева», в которую прямо перенесены фигуры из штудийных рисунков. Они лишь помещены в сказочный лес и окружены животными.

В 1513—1514 гг. Дюрер создал ряд произведений, знаменующих вершину его творчества. Это в первую очередь три гравюры на меди, знаменитые «Всадник, смерть и дьявол» (1513), «Св. Иероним» (1514) и «Меланхолия» (1514). Маленький лист станковой гравюры трактуется в этих работах как большое монументальное произведение искусства.

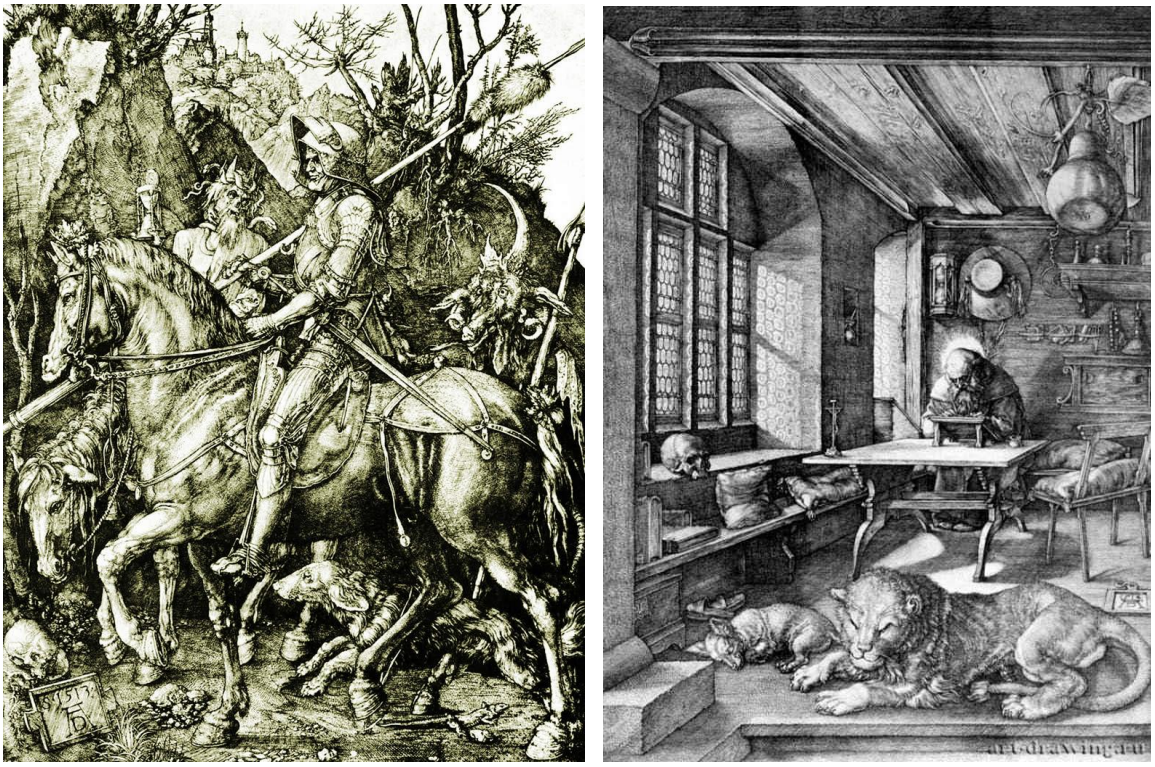


Рисунок 236. Дюрер. Всадник, смерть и дьявол. Гравюра на меди. 1513 г. и Св. Иероним в келье. Гравюра на меди. 1514 г.

Сюжетно эти три гравюры не связаны между собой, но они составляют единую образную цепь, так как тема их одна; все они воплощают образ человеческого разума, каждая — несколько в ином плане.

Первый лист— «Всадник, смерть и дьявол» — подчеркивает волевое начало в человеке. Одетый в кольчугу и шлем, вооруженный мечом и копьем, сильный и спокойный всадник едет на мощном коне, не обращая внимания на уродливого дьявола, который силится удержать его коня, на страшную смерть, показывающую ему символ времени — песочные часы, на то, что под ногами лошади на земле лежит человеческий череп. Поступь коня неудержима и уверенна, лицо человека исполнено воли и внутренней сосредоточенности.

«Св. Иероним» воплощает образ ясной человеческой мысли. В комнате, тщательно воспроизводящей обстановку немецкого дома 16 в., за рабочим столом сидит старец с окруженной светлым ореолом головой. Из окна льются солнечные лучи, наполняющие комнату серебристым светом. Царит невозмутимая тишина. На полу дремлют укрощенный лев и собака.

Наиболее впечатляющий образ создан в третьей гравюре — прославленной «Меланхолии». В этом листе сильнее всего выступает символическое начало, давшее повод для самых разнообразных толкований со стороны ученых многих поколений.



Рисунок 237. Дюрер. Меланхолия. Гравюра на меди. 1514 г. и Портрет молодого человека (возможно, Бернгарда фон Рестена). 1521 г. Дрезден, Картинная галлерея

В настоящее время трудно сказать точно, какой смысл вкладывал Дюрер во все представленные здесь предметы, атрибуты средневековой науки и алхимии, что обозначают многогранник и сфера, весы и колокол, рубанок и зазубренный меч, песочные часы, спящая собака, цифры на доске, пишущий грифелем амур; как толковал художник традиционное для аллегории Меланхолии изображение планеты Сатурн. Но образ мощной женщины — крылатого гения, погруженной в глубокое сосредоточенное раздумье, настолько значителен, настолько пронизан ощущением безграничной силы человеческого духа, что все эти детали отодвигаются на второй план, а на первое место выступает гуманистическое начало.

Прямо противоположен Дюреру Матиас **Грюневальд (1475-1530).** Грюневальд находил соответствующие цвета для каждого живописного мотива. Он пожертвовал декоративным единством Изенгеймского алтарного образа ради художественной правды индивидуальной темы.

Центральная часть алтаря – «Голгофа» («Распятье») - излучает таинственный свет, который дематериализует фигуры, создает мистическое настроение. Экспрессивность работы Грюневальда обусловлена колоритом.

С не меньшей силой, чем Дюрер, Грюневальд стремится к решению главных проблем своего времени, и прежде всего — к возвеличиванию средствами искусства мощи человека и природы. Но он идет при этом иным путем. Определяющим свойством его искусства служит неразрывная, кровная связь с духовным прошлым немецкого народа и с психологией современного ему человека из низов. Именно поэтому Грюневальд ищет ответа на злободневные вопросы исключительно в сфере искони привычных и понятных народу религиозных образов, которые он трактует не в плане ортодоксальной церковности (старой католической или новой протестантской), а в духе мистических ересей, вышедших из недр народной оппозиции.

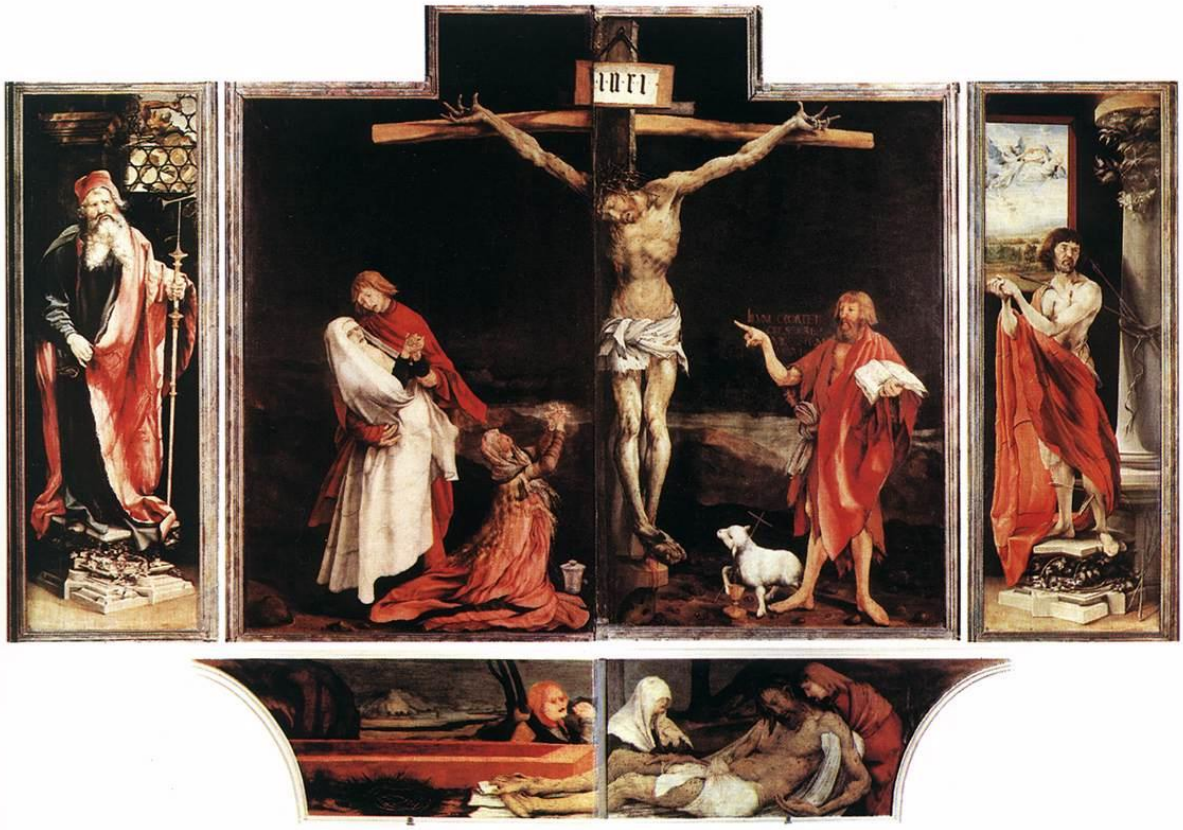


Рисунок 238. Грюневальд. Изенгеймский алтарь. Ок. 1516 г. Кальмар, Музей



Рисунок 239. Грюневальд. Мария Магдалина. Фрагмент центральной части Изенгеймского алтаря. Ок. 1516 г. Кальмар, Музей, Грюневальд. Распятие. Фрагмент. Мария с младенцем. Фрагмент центральной части Изенгеймского алтаря (в открытом виде)

Картины Грюневальда на сюжеты евангельской легенды несут в себе идеи и чувства, глубоко созвучные тем, которыми жили в те бурные дни простые люди Германии. Ни один немецкий художник не сумел с такой потрясающей силой выразить противоречивое состояние беспокойства, напряженности, ужаса, ликования и радости, как это сделал в своих произведениях Грюневальд. Его работы пронизаны духом бунтарства, боли и протеста. Традиция и современность переплетаются в них в одно неразрывное целое, рождая новое качество. Это всецело относится и к художественным приемам Грюневальда.

Лукас Кранах (Старший) (1472 - 1553) – художник, в творчестве которого намечаются черты маньеризма. Он считал, что задача творчества – чутко улавливать требования среды, требования времени. Его судьба связана с небольшим городом Виттенбергом. Своей славой Виттенберг обязан саксонскому курфюрсту Фридриху Мудрому. Он открыл университет, поддерживал поэтов, ученых, оставаясь глубоко верующим. Пир его дворе больше всего ценились натюрморты, изображения животных, сцены охоты. Кранах создал множество таких произведений. Неизвестен учитель художника. В первых картинах Лукаса Кранаха чувствуется связь со старой эпохой: религиозность, напряженная эмоциональность, тщательная проработка деталей, искажение пропорций. При дворе Фридриха Кранах – художник и приближенный – сопровождает господина на охоты, участвует в празднествах и турнирах. Он принадлежал к крупной буржуазии, торговал вином и сахаром, имел собственное печатное производство и книжную лавку. Позднее Кранах сходится с Лютером и остается его другом, выполняет ряд гравюр, направленных против Папы Римского. В то же время он обслуживает католическую церковь. Мастерская под руководством художника выполняет множество типовых картин. С 1509 г. после поездки в Нидерланды, Кранах

особое внимание уделяет изображению тела человека. Он отказывается от изучения анатомии. Его источник – готовые формулы итальянского Возрождения. Но Кранах эмоционально воспринимает лицо человека. Стремясь к идеалу, художник скатывается к шаблону, и к середине 1520-х гг. реалистическое отодвигается на второй план. Кранаха ценили за чуткость и быстроту, с какой он откликался на события эпохи. Его называли «быстрейший художник».

Близок к Дюреру Ганс Гольбейн Грин.

Ганс Гольбейн Младший (1497-1543) – график и портретист «Портрет Шарля Моретта», «Портрет Георга Гисце», «Портрет Эдуарда VI в детстве»). Его картины отличает спокойное, уравновешенное, отточенное мастерство, гибкая контурная линия, фиксирующая основные грани объема. Гольбейн — художник совершенно другого типа и темперамента, нежели Дюрер. Будучи человеком следующего поколения, сыном и учеником живописца, в значительной мере перешедшего на путь Высокого Возрождения, Гольбейн в гораздо меньшей степени, нежели Дюрер, связан со средневековыми традициями.



Рисунок 240. Лукас Кранах. Портрет Иоганна Куспиниана. 1502-1503 гг. Винтертур, собрание Рейнгарт и Лукас Кранах. Портрет Лютера. Гравюра на меди. 1520-1521 гг.

С юных лет он проникся новыми, светскими идеями; ироническое отношение к старой церкви, интерес к античности, любовь к знанию, к книге характеризуют уже самые первые его творческие шаги. Семнадцати-восемнадцатилетним юношей Гольбейн вместе со своим братом

Амброзиусом, рано умершим художником, покинул родной город и переехал в Базель.



Рисунок 241. Лукас Кранах Старший. Мадонна с младенцем (Мадонна в винограднике). ГМИИ им. А.С. Пушкина и Принцессы Сибилла, Эмилия и Сидония Саксонские. 1535г., Вена, Хофбург

Здесь он сразу оказался в ближайшем окружении находившегося тогда в Базеле Эразма Роттердамского. Базель был в то время университетским городом и значительным культурным центром. Вокруг Эразма группировались ученые и гуманисты, в городе широко было развито печатное дело. Направление искусства Гольбейна определилось здесь очень быстро. Он сразу проявил себя как крупный портретист, как выдающийся мастер книги и прекрасный декоратор. К религиозной тематике он обращался значительно реже других художников, при этом превосходя их в чисто светском истолковании сюжетов.



Рисунок 242. Гольбейн. Портрет Эразма Роттердамского. 1523 г. Лувр. Париж и Портрет Георга Гисце. 1532 г. Берлин

С 1536 г. Гольбейн стал придворным художником английского короля Генриха VIII. С этого времени в его искусстве начинают в какой-то мере проявляться черты упадка. Окруженный ореолом европейской славы, он слишком увлекается своим высоким положением, слишком поддается в своем творчестве запросам, а подчас и капризам английской знати. Широко известные портреты Гольбейна последних пяти лет его жизни: Генриха VIII (1539—1540; Рим), королевы Джен Сеймур (1536; Вена), Христины Датской (1538; Лондон), Эдуарда принца Уэльского (1538—1539; Нью-Йорк) хотя и выполнены с большим вниманием и виртуозностью, в то же время отличаются некоторой сухостью, однообразием характеристик и мелочностью в отделке деталей.

Наиболее ценное из того, что было создано в последние годы жизни Гольбейна, — это его портретные рисунки, еще более совершенные, нежели те, что он выполнял в свои ранние годы. Богатейшая коллекция этих рисунков, хранящаяся в Виндзорском дворце, показывает Гольбейна как одного из лучших рисовальщиков в мировом искусстве.



Рисунок 243. Ганс Гольбейн Младший. Портрет посланников. 1533 г. Лондон, Национальная галерея и фрагмент

Возрождение во Франции

Эпоха Возрождения—блестящий этап в развитии французской культуры и искусства. Он соответствует историческому периоду формирования буржуазных отношений, образования и укрепления абсолютистского государства во Франции. XVI в. – время расцвета французского портрета**. Жан Клуэ (1485/88-1541)** – придворный художник Франциска I. Его работы отличает умение подметить главное**.**

Карандашные портреты Франсуа Клуэ принадлежат к числу шедевров французского искусства XVI в. Уже в 1540-е гг. он создает портреты, по тонкости линейного решения, остроте и многопланности характеристики совершенно поразительные. Таков портрет юной Жанны д'Альбре (Шантильи), сквозь нежную хрупкость которой уже проявляются черты волевого, решительного характера.

Расцвет карандашного портрета Франсуа Клуэ приходится на 1550—1560-е гг., когда один за другим он создает такие шедевры, как портреты Франциска II в детстве (1553; Париж, Кабинет эстампов), Марии Стюарт, Генриха II, Гаспара Колиньи, маленькой Маргариты Валуа, живой и обаятельной (1560; Шантильи).



Рисунок 244. Жан Клуэ Младший. Портрет графа д'Этан. Рисунок. Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1519 г. Шантилъи, музей Конде и Портрет Франциска I. Ок. 1525 г. Париж, Лувр

В ряде портретов проявляются черты идеализации, облагороженности образа, и все же они не скрывают главного — реалистической характеристики, полнокровной и яркой. Подлинно артистична манера исполнения этих портретов, разнообразны примененные технические приемы: легкий, нежный, мелкий штрих, подчиненный форме, энергичная подцветка сангиной, использование акварели.

Жан Фуке (1420-1581) – придворный художник Карла VII и Людовика XI. Фуке был хорошо знаком с произведениями нидерландских мастеров, а также с достижениями культуры итальянского Возрождения — несколько лет он провел в Италии, в Риме. Однако, восприняв отдельные черты искусства

Италии и Нидерландов, он сохранил самобытность мировосприятия и сумел выработать собственную художественную манеру.Тщательность и монументальность, точность рисунка проявлена в его работах (“Портрет неизвестного”, “Богоматерь с младенцем”).

С 40-х гг. XV в. во Франции начинает работать блестящая плеяда архитекторов. Наиболее выдающимся из них был **Пьер Леско (ок. 1510—1578)**, часто сотрудничавший со скульптором Гужоном. Первым их совместным произведением был парижский особняк Линери, известный теперь под названием отеля Карнавале (начат в 1544 г.). Здание сильно пострадало от перестроек; к первоначальному виду его всего ближе левая сторона — здесь строгая простота и суровость архитектурных форм гармонично сочетаются с барельефами Гужона.

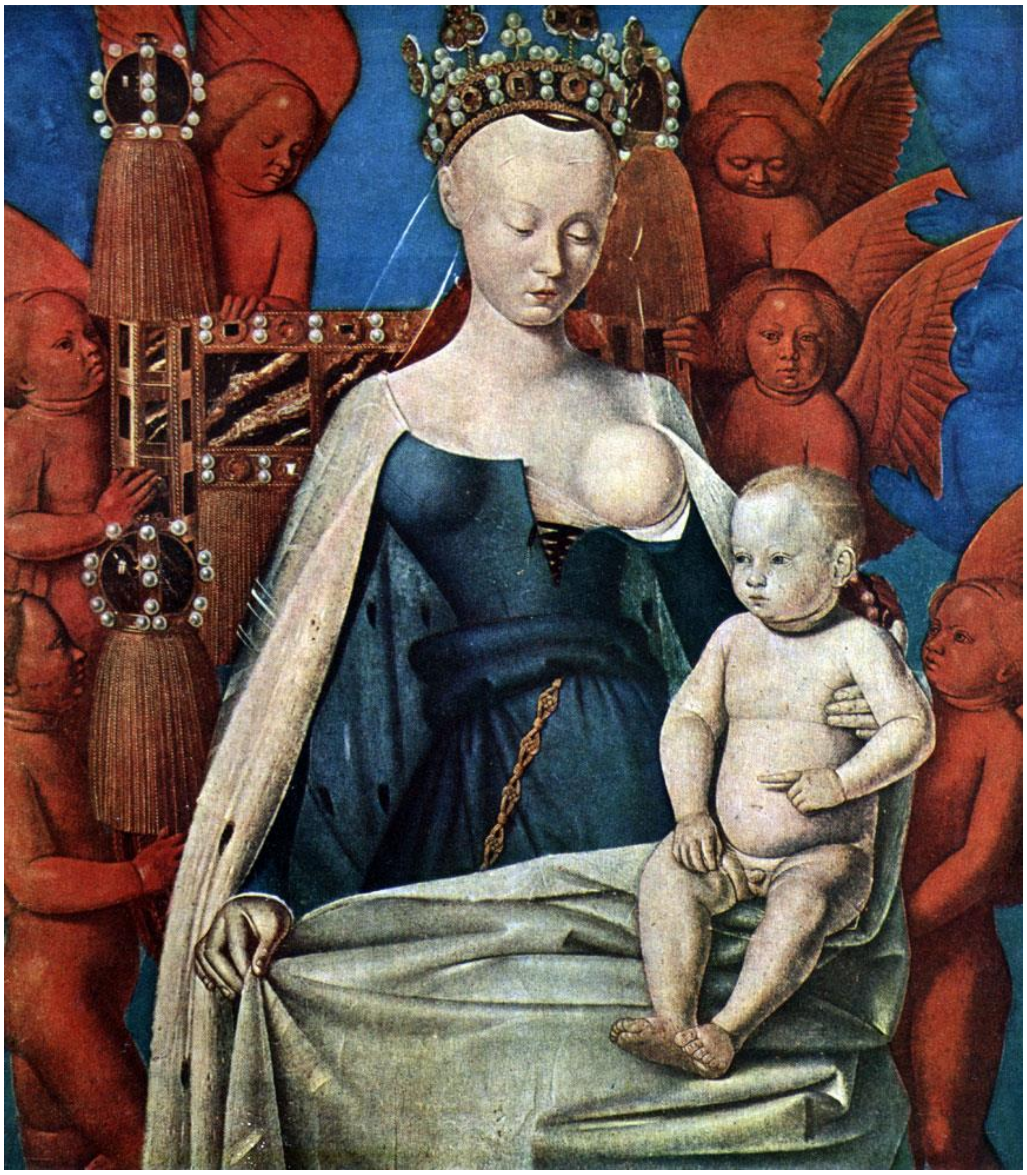


Рисунок 245. Жан Фуке. Богоматерь с младенцем. Створка диптиха из Мелена. Ок. 1450 г. Антверпен, Музей изящных искусств

Ренессансные традиции в архитектуре связаны именно с именем Пьера Леско. При перестройке Лувра он применил античную ордерную систему. Самым замечательным плодом сотрудничества архитектора и скульптора был новый фасад Лувра. Работы по перестройке старого парижского дворца-замка, начатые в 40-х гг.XVI столетия, продолжались и впоследствии, до XIX в. включительно. Первой очередью этого строительства было здание, начатое Леско и Гужоном по заказу Франциска I и законченное в царствование Генриха II. В центре Парижа был создан один из лучшей образцова архитектуры французского зрелого Ренессанса. В западном фасаде Лувра уверенно применена истолкованная по-своему система античного ордера с уравновешенными горизонтальными и вертикальными членениями фасада.

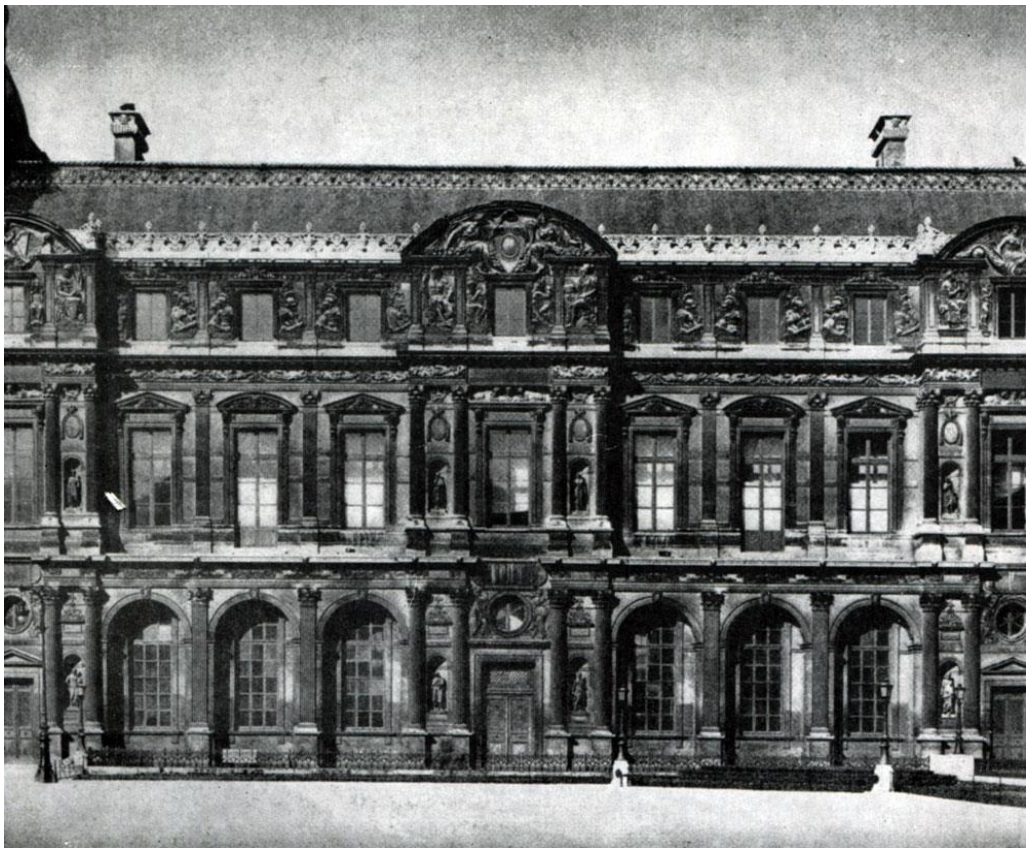


Рисунок 246. Пьер Леско и Жан Гужон. Лувр. Западный фасад. Начат в1546 г.

Стена насыщена украшениями, но не перегружена ими. Во всем фасаде — от полуколонн и пилястр нижнего этажа до ажурного узора над верхним карнизом и на гребне крыши — утонченная сдержанность, благородство, завершенность в отделке каждой детали. Будто высечен из одного куска и затем тщательно отделан резцом скульптора этот фасад с безошибочно угаданными пропорциями и строгим ритмом по-разному обработанных окон, трех одинаковых по композиции выступов — ризалитов, из которых средний с главным входом во дворец выделяется несколько большим богатством

декора. Над входом размещены рельефы с изображением аллегорий войны и мира, а на самом верху — фигуры божеств и скованных рабов над щитом, который придерживают два крылатых гения. Центральная часть фасада Лувра своими величавыми формами подобна триумфальной арке.Скулптуры **Жана Гужона (ок. 1510—1566/68)** отличают легкие стройные фигуры, складки одежд при этом трактованы с музыкальностью, но изысканно отточены и сдержанны по форме.



Рисунок 247. Жан Гужон. Оплакивание Христа. Рельеф для алтарной преграды церкви Сен Жермен Локсеруа в Париже. Фрагмент. Камень. 1544-1545 гг. Париж, Лувр

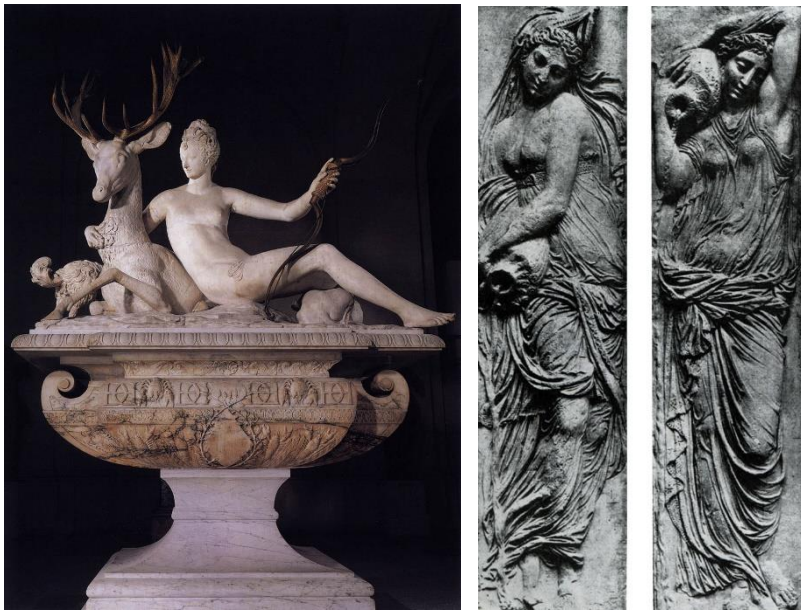


Рисунок 248. Жан Гужон. Диана. Статуя для фонтана замка в Анэ. Мрамор. 1558-1559 гг. Париж, Лувр и Нимфы. Рельефы Фонтана Невинных в Париже. Камень. 1547-1549 гг. Париж, Лувр

ЛЕКЦИЯ 11
Искусство XVII века. Стиль барокко

1. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов / К. Вёрман. – М., 2000.*
2. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
3. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
4. *Популярная история живописи. Западная Европа / Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина и др.– М. : Вече, 2001.– 477 с.*
5. *Танакаева, Л.И. О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Лат. Америки конца XVI-XVII в. / Л.И. Танакаева – М.: «Пресс-традиция, 2013.*
6. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*
7. *Яйленко, Е.В. Мастера и шедевры барокко / Е.В. Яйленко – М.: Просвещение, 2015.*

Стиль барокко

Поворот от Возрождения к XVII в. в мировоззрении и психологии людей – это переход от безграничной веры в человека, в его силу, энергию, волю, от представлений о гармонически организованном мире с героем-человеком в центре сначала к разочарованию, отчаянию или скепсису, к трагическому диссонансу человека и мира, а затем к новому утверждению человека как частицы огромного, бесконечно разнообразного и подвижного мира. Человек как бы вновь обретает свое место, но уже не как средоточие мироздания, а в сложном соотнесении с природой, обществом, государством, со средой. Действия человека уже не воспринимаются как прямое выражение его воли, а как завершающий результат многообразного действия сил.

Трудно найти столетие, которое бы дало столь крупное созвездие блестящих имен во всех областях человеческой культуры, как XVII век. То было время великих открытий Галилея, Кеплера, Ньютона, Лейбница, Гюйгенса в математике, астрономии и различных областях физики — замечательных достижений научной мысли, заложивших основы для последующего развития этих отраслей знания. Такие ученые, как Гарвей, Мальпиги, Сваммердам и Левенгук, внесли важный вклад во многие разделы

биологии. Трудами исследователей была создана база для технического прогресса. В тесной связи с точными и естественными науками развивалась и философия. Воззрения Бэкона, Гоббса и Локка в Англии, Декарта и Гассенди во Франции, Спинозы в Голландии имели огромное значение в утверждении материализма, в формировании передовых общественных идей, в борьбе с идеалистическими течениями и реакционной идеологией церкви.

В это время были написаны трагедии Шекспира, роман Сервантеса, первая социалистическая утопия Томаса Мора, учение Джордано Бруно. Проявился изуверский фанатизм Игнасия Лайолы, основателя ордена иезуитов. В XVI-XVII вв. были открыты новые земли от Аляски до Америки, изобретены телескоп и микроскоп.

Искусство XVII в. связано с тремя основными стилями: барокко, классицизмом и реализмом. (СТИЛЬ – совокупность художественных средств и приёмов их использования, характерная для произведений искусства какого-либо художника, крупного художественного направления или целой эпохи).

Сплетение сложных и противоречивых художественных проблем обнаруживается не только в искусстве XVII века в целом, но и внутри каждой из национальных художественных школ этой эпохи. Однако в сложном комплексе этих проблем выделяется главная тенденция: реальная действительность в многообразном обилии своих проявлений властно вторгается в искусство. Недаром в качестве одной из ведущих тенденций в тематике XVII века оказывается человек в его реальном бытии. Тенденция эта выражается не только в том, что действующие лица в произведениях на библейские и мифологические сюжеты приобретают черты большей жизненной конкретности, — не менее важен факт появления новой художественной тематики — изображения повседневной жизни частного человека, мира окружающих его вещей, реальных мотивов природы.

Соответственно этому формируется система художественных жанров. Еще сохраняет свое ведущее положение библейско-мифологический жанр, но в наиболее передовых из национальных художественных школ наряду с ним интенсивно развиваются жанры, непосредственно связанные с реальной действительностью. Поэтому рядом с картинами на библейские и мифологические сюжеты и аллегорическими композициями, рядом с парадным портретом и классическим пейзажем в искусстве XVII в. соседствуют портретные изображения представителей самых различных слоев общества, вплоть до людей из народа, эпизоды из быта бюргеров и крестьян; появляются скромные неприкрашенные пейзажи, складываются различные типы натюрморта.

Мировоззрение XVII в. пронизано ощущением трагического противоречия человека и мира, в котором он, человек, занимает далеко не первое место, а растворен в его многообразии. Италия становится столицей нового стиля – **барокко.**

Стиль барокко завуалировал логику. Барокко соединило в себе черты мистики, фантастичности, иррациональности, повышенной экспрессивности с трезвостью и рассудочностью, бюргерской деловитостью. В религиозной тематике наблюдается преобладание сюжетов чудес и мученичеств. Величавость, сдержанность, статичность Ренессанса сменяется любовью к динамике. Искусство простроено на контрастах, тяготеет к перегруженности декоративными мотивами. В барокко преобладают сложные криволинейные формы. Используются визуальные иллюзии. В архитектуре пластическое начало стоит над тектоническим. С временем барокко связана организация больших средовых комплексов и пространств: городских площадей, дворцов, парков, загородных резиденций.

Особенности архитектуры. XVII-XVIII века

Видимые формы стиль барокко начал обретать в конце XVI в. (церковь Иль-Джезу Виньолы; роспись купола Д.-Б. Гаули, вторая половина XVII в.). Он развивался в европейских странах на протяжении XVII в. и первой половины XVIIIв. Но в Австрии и Германии в XVII в. монументальное строительство почти не велось. В Англии некоторые признаки этого стиля отмечаются лишь с середины XVIIв. В итальянской архитектуре барочная стилистика распространилась и на внешний и на внутренний облик здания. Во Франции в экстерьере наблюдаются черты классицизма, а в интерьере – барокко. В Англии барокко выступает скорее, как оттенок классицизма – «обароченный» классицизм.

Барокко - (причудливый, странный, вычурный) - один из главенствующих стилей в архитектуре и искусстве Европы и Латинской Америки конца XVI – середины XVIII века. Барокко воплотило новые представления о единстве, безграничности и многообразии мира, о его драматической сложности и вечной изменчивости; его эстетика строилась на коллизии человека и мира, идеальных и чувственных начал, разума и иррационализма. Искусству барокко свойственны грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, интенсивность чувств, пристрастие к эффектной зрелищности, совмещению иллюзорного и реального, сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени.

Классицизм - это художественный стиль в европейском искусстве конца XVI - начала XIX веков, одной из характерных черт которого было обращение к формам античного искусства как к идеалу. С точки зрения представителей классицизма, важным и ценным является лишь то, что непреходяще, неподвластно времени. Архитектуре классицизма присуща правильная и четкая планировка, симметричность всех пространственных форм, мягкость цвета, единение зданий с элементами природы, монументальность, геометризм интерьеров.

Италия

Архитектура барочных дворцов, вилл, церквей в Италии связана с именами Лоренцо Бернини, Гварино Гварди, Франческо Борромини, К. Райнальди (церковь Санта Мария ин Кампителли в Риме), Бальдассаре Лонген, Кармо Мадерна.

Одним из первых памятников архитектуры, выполненных в стиле барокко является церковь Иль Джезу, построенная орденом иезуитов, недавно основанным. Фасад выглядит более телесным, слитным и словно подвижным. Прежде фасад расчленялся одинаковыми пилястрами на равномерные части. Теперь формы сгущаются и набухают к центру. Большие волнообразные волюты соединяют верхний ярус с нижним. Раскрепованный (с уступами над группой пилястр) антаблемент – непременный признак барокко. Постройки рассчитаны на восприятие под углом. Перетекаемость, волнистость и густота форм таким образом усиливается.

Для архитектуры барокко характерна прежде всего большая эмоциональная приподнятость, патетический характер образов. Это впечатление достигается огромным масштабным размахом построек, преувеличенной монументализацией форм, динамикой пространственного построения, повышенной пластической выразительностью объемов. Пространственные решения приобретают необычайную сложность, в планах преобладают криволинейные очертания, стены построек изгибаются, из них как бы вырастают карнизы, фронтоны, пилястры, полуколонны, окна обрамляются наличниками разнообразных форм, ниши украшаются статуями. Общее впечатление бурного движения и богатства мотивов дополняется скульптурой, росписями, лепниной, отделкой разнообразными материалами — цветными мраморами, стукко, бронзой. К этому следует добавить живописные контрасты светотени, перспективные и иллюзионистические эффекты.

Для светской архитектуры зрелого барокко характерно дальнейшее развитие типа городского дворца. Вырабатываются новые принципы планировки дворца; замкнутый объем простых очертаний сменяется пространственным решением. В типичном для этого времени римском палаццо Барберини (ок. 1524—1663), в создании которого принимали участие Мадерна, Борромини, Бернини и Пьетро да Кортона, выдвинутые крылья образуют со стороны улицы кур-донер (почетный двор); входная часть трактуется в виде парадного вестибюля овальной формы со сложной системой обширных лестниц, ведущих в приемные залы. Вестибюль непосредственно связан с выходом в садовую лоджию и в сад, благодаря чему образуется единая анфилада входных помещений и лоджии и раскрывается перспектива на сад с его богатым декоративным убранством. Главный фасад, трактованный в торжественных величественных формах, лишен прежней сдержанности и суровости; фасад со стороны сада отличается еще более пышным

архитектурным декором. В ансамблях римских площадей культовые и дворцовые сооружения, произведения монументальной и декоративной скульптуры, фонтаны объединяются в целостный художественный образ.

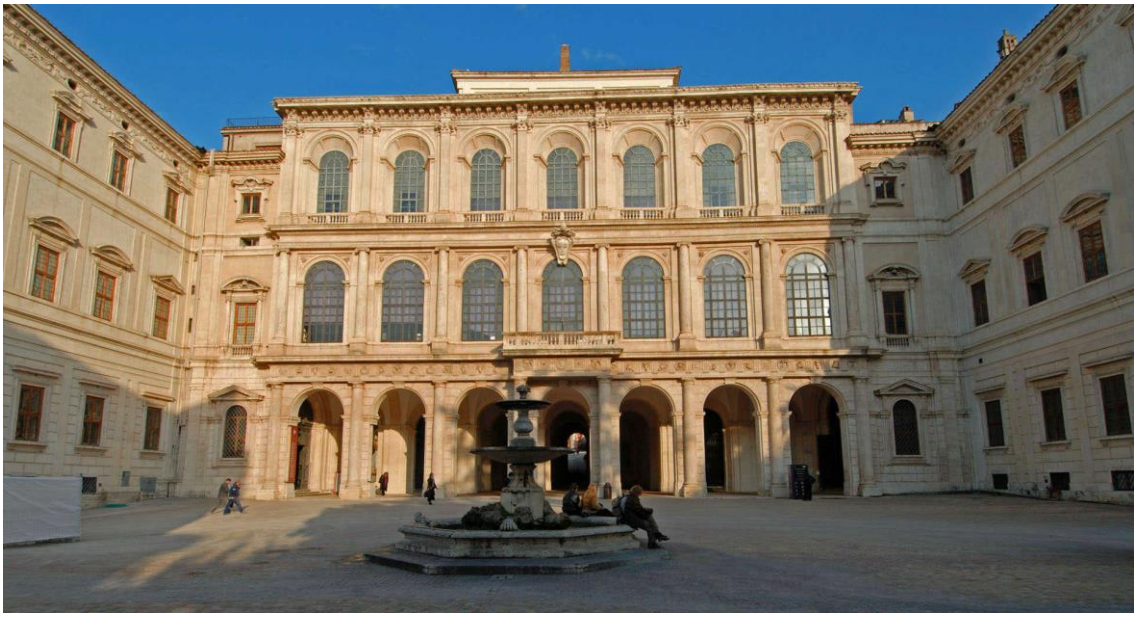


Рисунок 249. Карло Мадерна, Борромини, Бернини, Пьетро Берретини (да Кортона). Палаццо Барберини в Риме. Ок. 1624-1663 гг. Центральная часть фасада



Рисунок 250. Пьетро Берретини (даКортона). Церковь Санта Мария делла Паче в Риме. Фасад. 1656-1657 гг.



Рисунок 251. Борромини. Церковь Сан Карло алле кватро фонтане в Риме. 1635-1667 гг. Фасад и Клуатр 1638-1641 гг.

То же можно сказать о дворцово-парковых комплексах Италии этой эпохи, отличающихся исключительно мастерским использованием сложного рельефа местности, богатой южной растительности, водных каскадов в сочетании с архитектурой малых форм — павильонами, оградами, фонтанами, со статуями и скульптурными группами. Идейно-образное содержание лучших произведений архитектуры барокко часто оказывается шире их официальных функций — в них отражается пафос бурной эпохи, творческая мощь народа, создавшего эти величественные памятники.Кармо Мадерна руководил достройкой собора святого Петра в Риме. Приемником его по строительству собора стал самый крупный представитель итальянского барокко, сыгравший решающую роль в сложении и развитии этого стиля, был великий архитектор и скульптор **Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680)**.

Необычайно одаренный, разносторонний мастер (он был также живописцем), Бернини стал подлинным художественным диктатором Рима. В качестве придворного архитектора и скульптора римских пап он выполнял главные заказы и стоял во главе огромного числа зодчих, живописцев, скульпторов и декораторов, участвовавших в строительстве и украшении площадей, улиц, дворцовых и культовых сооружений Рима.

В творчестве Бернини-архитектора главное место занимают работы над комплексом собора и площади св. Петра.

Он создает огромную площадь перед собором. Колоннады заслоняют неупорядоченную застройку и образуют монументальный «фон» для религиозных процессий. Бернини организует две площади, «нанизанные» на

единую с собором ось: овальную и трапециевидную. Бернини является выдающимся скульптором (композиция «Экстаз святой Терезы» в церкви Санта Мария делла Витторио). Лоренцо Бернини одаренный и образованный мастер. Он делал проекты храмов, палаццо, фонтанов, архитектурных ансамблей, статуи, скульптурные портреты, театральные декорации, надгробия пап (пережил 9 пап). Бернини гордился тем, что мог уподоблять скульптуру живописи.



Рисунок 252. Бернини. Экстаз св. Терезы Мрамор. 1645-1652 гг. Рим, церковь Санта Мария делла Виттория и Королевская лестница («Скала реджа») в Ватикане. 1663-1666 гг.

При сооружении парадной Королевской лестницы («Скала реджа», 1663—1666), связывающей папский дворец с собором св. Петра, Бернини использовал прием искусственной перспективы. Благодаря постепенному сужению перекрытой кессонированным сводом лестницы и соответственному уменьшению высоты идущих по ее сторонам колонн архитектор добился не только впечатления иллюзорного увеличения размеров и протяженности лестницы, но и чисто театрального Эффекта — фигура папы, появляющегося во время торжественных выходов на верхней площадке лестницы, как бы вырастает в своих масштабах.



Рисунок 253. Римский собор Св. Петра (1547-1654 – Микеланлжело, 1 1607 – К. Мадерна, 1656-1667 – Бернини)



Рисунок 254. Собор св. Петра в Риме. Вид со стороны площади. Фасад 1607-1614 гг. Карло Мадерны. Колоннада 1656-1667 гг. Бернини. Фонтан по проекту Карло Мадерны

Наиболее выдающимся произведением градостроительной практики зрелого барокко по грандиозности масштабов, широте замысла и художественному совершенству является созданная Бернини площадь перед собором св. Петра (1656— 1667). Сооружение площади было вызвано необходимостью создать перед главным собором римской католической церкви традиционный для средневековых базилик атрий — обширное обнесенное колоннадами пространство, вместилище больших масс народа во время торжественных выходов папы и религиозных празднеств. С другой стороны, сооружение подобной площади перед выдвинутым вперед главным фасадом собора позволяло сделать фасад более значительным, добиться композиционного единства собора и нужного взаимоотношения его с окружающим пространством. Тем самым Бернини окончательно отошел от замысла Браманте — Микеланджело, но зато, исправив ошибку Мадерны, он с поразительным искусством включил здание собора в построенный на новых, барочных принципах ансамбль.

Ансамбль площади состоит из небольшой, недавно (ок. 1950 г.) перестроенной аванплощади перед колоннадой, затем овальной площади, образованной двумя разомкнутыми полуокружностями колоннады, с фонтанами, стоящими почти в геометрических центрах полукружий, и обелиском между ними и, наконец, трапециевидной площади между фасадом

собора и двумя боковыми галлереями, соединяющими колоннаду с собором. Общая глубина площади, достигающая более четверти километра (280 м), позволяет охватить глазом всю композицию в целом, включая венчающий центрическую часть храма мощный купол. Для возведения охватывающих пространство овальной площади четырехрядных крытых колоннад (их высота —19 м при такой же ширине) с проездами для карет и проходами для пешеходов понадобилось 284 коллонны, 80 столбов и 96 больших венчающих аттик статуй. Принятый Бернини тосканский ордер колонн, их пропорции и формы отличались бы почти классической сдержанностью и монументальностью, если бы не несколько подчеркнутая телесность и грузность их, а также пышный, увенчанный декоративной скульптурой аттик.



Рисунок 255. Бернини. Колоннада собора св. Петра в Риме. 1656-1667 гг. Северное крыло

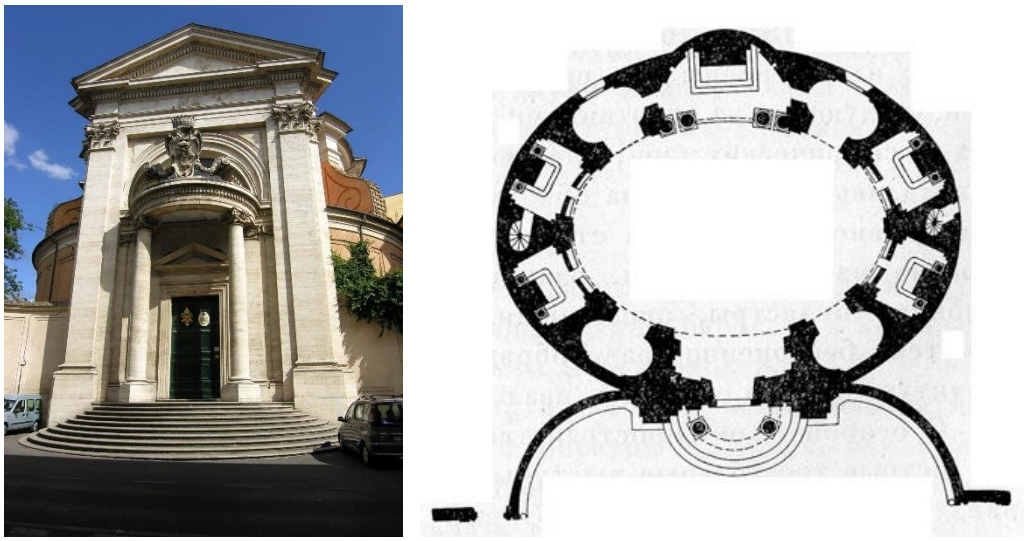


Рисунок 256. Бернини. Церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме. 1658-1678 гг. Фасад и план

Из отдельных культовых построек Бернини наиболее выдающаяся — церковь Сант Андреа аль Квиринале (1658—1678). Фасад ее скомпонован в виде монументального ордерного портала с гладкими раскрепованньши пилястрами по углам, поддерживающими антаблемент и треугольный фронтон. Вход в церковь оформлен двухколонным портиком, увенчанным полукруглым, как бы выходящим из глубины арочного проема антаблементом и пышным декоративным картушем. Подножие портика решено в виде полукруглой лестницы. Высокая каменная ограда, примыкающая к флангам портала, контрастом своей противоположной портику и лестнице вогнутости подчеркивает увлекающее зрителя движение в глубину здания.

План церкви представляет собой овал с поперечным расположением длинной оси по отношению к входу. Богато декорированная алтарная ниша как бы вплотную придвинута к входящему в церковь зрителю. Подкупольное пространство окружено венцом невысоких капелл, образующих глубокие ниши в нижнем ярусе расчлененной коринфскими пилястрами стены. Верхний ярус стены с окнами завершается овальным куполом со световым фонарем в центре. Форма овала, широко используемая в архитектуре барокко, в отличие от статичных форм круга или квадрата, применявшихся в центрических сооружениях Возрождения, обладает определенной динамической направленностью и непрерывной изменчивостью кривизны. Используя эти свойства, Бернини создает композицию интерьера, полную движения и контрастов. Расположенные по периметру овала глубокие ниши, разнообразные по форме и декоративному убранству, обогащают интерьер пластикой своих непрерывно изменяющихся форм и поворотов, контрастами глубоких теней с ярким светом, льющимся из-под купола.

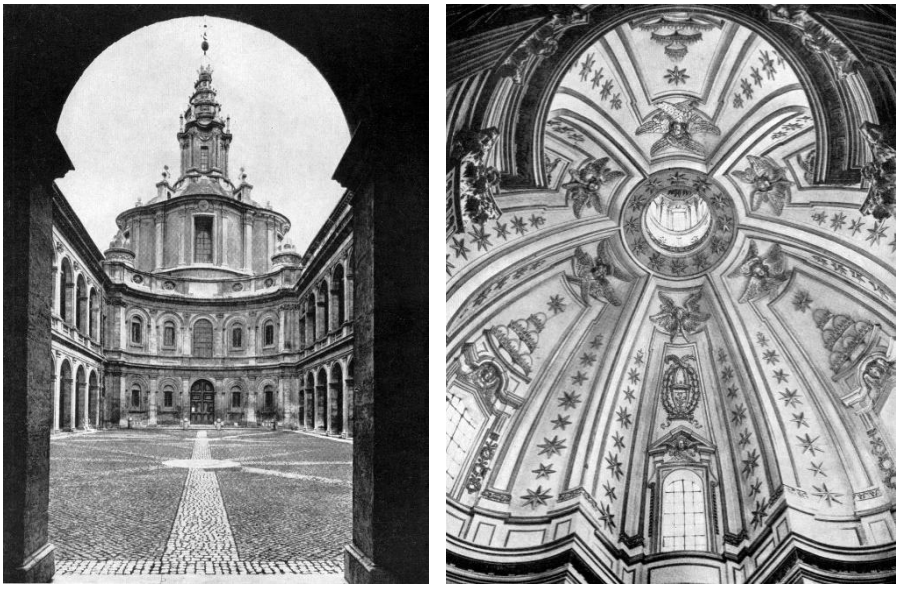


Рисунок 257. Борромини. Церковь Сант Иво в Риме. 1642-1660 гг. Вид со стороны двора Университета (Сапиенца) и купол

В противовес Бернини творчество его соперника, второго крупнейшего представителя архитектуры барокко **Франческо Борромини (1599—1667)**, дает пример заострения экспрессивных тенденций этого стиля. Оттесненный всемогущим Бернини от крупных работ градостроительного характера и от светских заказов, Борромини нашел применение своим силам главным образом в культовом зодчестве, работая по заказам клерикальных кругов. Особенности его дарования, благоприятствовавшие выражению тех тенденций, которые отвечали художественной политике католицизма, были причиной того, что в творчестве Борромини — при всей смелости и оригинальности замыслов и замечательном мастерстве этого великого архитектора — явственно сказались иррациональные черты барокко.



Рисунок 258. Борромини. Церковь Сан Карло алле кватро фонтане в Риме. 1635-1667 гг. Фасад 1667 г. и купол

Стиль барокко был доведен до максимальной выразительности и экспрессивности форм Франческо Борромини. Он любит изгибать, изворачиватьв различные стороны поверхности стен. Иногда эти изгибы вялы, иногда более энергичны. Церковь Святого Карла у Четырех фонтанов имеет срезанные углы.

Еще более эффектнее интерьеры зданий барокко. Борромини в церкви Сант Ива построил внутренний план в форме, напоминающей очертания пчелы. Пчелы изображались на гербе семейства Барберини, откуда родом был очередной папа, заказчик церкви. Изощренность пространственной структуры

уже сама по себе рождала массу светотеневых эффектов. Здесь использовался мрамор, лепнина, скульптура.





Рисунок 259. Площадь Навона в Риме. Общий вид. Церковь Сант Аньезе, перестроена Борромини в 1652-1657 гг. Перед церковью фонтан Четырех рек Бернини (1648-1655 гг.) с древнеегипетским обелиском и Бальдассаре Лонгена. Церковь Санта Мария делла Салюте в Венеции. 1631-1687 гг. Общий вид с запада





Рисунок 260. Бальдассаре Лонгена. Палаццо Пезаро в Венеции. 1679 г. Общий вид

Сикст V и планировка барочного Рима. Сикст V прокладывал улицы, не считаясь с существующей застройкой, а исходя из требований топографической структуры Рима.

Архитектор Барромини был родом из северных районов Италии. Его деятельность началась с работы в качестве каменщика на строительстве собора св. Петра. Церковь Сан Кармо (1167) была построена на средства испанского монашества францисканстkого ордена. Церковь Сант Иво в Риме строилась 25 лет (1642-1667) на средства ордена иезуитов. Шестиконечная звезда – излюбленный мотив Барромини – представляет собой невидимое центральное ядро, на котором основан план Сант Иво. Своей трактовкой стен и плана сооружения Барромини внес в архитектуру новое представление о пластике форм. Он. Придавал динамизм всему архитектурному облику здания. Волнистая стена, выделенные сегменты купола церкви Сант Иво, завершение купола в виде устремленной в небо спирали – все это пути к единой цели. Влияние Барромини распространилось по свей Европе и сказалось даже на планировке городов, несмотря на осуждения французских и английских архитекторов академического направления в течении всего XVIII и значительной части XIX в.

Крупнейшим венецианским зодчим этого времени был **Бальдассаре Лонгена (1598—1682)**. Его главное произведение — церковь Санта Мария делла Салюте (1631—1687), самое большое купольное здание Венеции, построена при въезде в Большой канал. Для архитектуры венецианского барокко типично палаццо Пезаро (архитектор Лонген Б.), отличающееся большой насыщенностью внешнего убранства. Здание трехэтажное, первый этаж – массивный, облицован рустом. На верхних этажах применен ордер, арки-окна, используется скульптура.

В XVII-XVIII в. возникают крупные садово-парковые ансамбли. Складывается стиль итальянского парка.

Скульптура

Принципы барокко помимо архитектуры получили свое наиболее полное и последовательное выражение в скульптуре XVII века. Тесно связанная с архитектурой и ее идейно-художественными задачами, скульптура приобретает огромное значение в украшении интерьеров и фасадов церквей, дворцов, вилл, в садово-парковых ансамблях. Статуи, надгробия, алтари, фонтаны и декоративная лепнина буквально затопляют своим обилием архитектурные ансамбли, составляя их неотъемлемую часть. В постройках итальянского барокко подчас трудно определить, где кончается работа архитектора и где начинается работа скульптора-декоратора.

Крупнейшим мастером XVII в., сыгравшим определяющую роль в сложении и развитии скульптуры барокко, был прославленный Джованни Лоренцо Бернини.



Рисунок 261. Бернини. Аполлон и Дафна. Мрамор. 1622-1625 гг. Рим, галлерея Боргезе и Портрет Людовика XIV. Мрамор. 1665 г. Версаль, Королевский дворец VI

Античный миф об Аполлоне и Дафне был претворен Бернини в прекрасных поэтических образах. Скульптор заставляет забывать о материальной весомости мрамора, которую так любил подчеркивать Микеланджело. Бегущий Аполлон чуть касается земли, Дафна словно в страстном порыве устремляется вверх, превращаясь в лавровое дерево. Если «Давид» был рассчитан на восприятие со всех сторон, то в «Аполлоне и Дафне» чувство скульптурной объемности уступает место живописной картинности. Насыщенная светом и воздухом, группа требует фона, ее хочется видеть среди зеленой листвы парка.

Барочный принцип живописной картинности наиболее последовательно проявился в скульптурных алтарях, в создании которых Бернини не имел себе равных. Его алтарная группа «Экстаз св. Терезы») (1645—1652; Рим, церковь Сайта Мария делла Виттория) стала своего рода образцом всей барочной скульптуры. Экстаз св. Терезы передан с ощутимой убедительностью реального события и одновременно как мистическое чудо. Бессильно поникшая Тереза, запрокинув голову, покоится на мраморном облаке. С ее уст срывается крик сладостной муки. Веки полузакрыты, она словно не видит представшего перед ней ангела, но воспринимает его присутствие всем существом. В судорожном трепете извиваются складки ее монашеского плаща. Страдание и наслаждение, мистическое и эротическое сплетаются воедино в этом образе. Лицо ангела с двусмысленной улыбкой противопоставлено прекрасному одухотворенному лицу Терезы. Бернини поместил свою скульптурную группу в глубокую нишу на фоне золотых лучей. Будто неведомая сила раздвинула колонны, разорвала фронтон, чтобы

открыть взору чудесное видение. Свет, падающий сверху через желтое стекло окна, мягко освещает фигуры, белеющие среди позолоты и цветных мраморов капеллы. Благодаря этому эффекту освещения и виртуозной обработке мрамора фигуры Терезы и ангела кажутся парящими в проеме стены. На иллюзорно трактованных рельефах боковых стен капеллы расположились, как зрители в ложе театра, смотрящие и беседующие между собой члены семьи Корнаро, один из которых был заказчиком алтаря и капеллы. Как театральное зрелище истолковал Бернини старую традицию изображения святых вместе с заказчиками картины.

На примере «Св. Терезы» можно лучше всего увидеть тот живописно-картинный подход к скульптуре, из которого вытекает своеобразие пластической манеры Бернини. Он сохраняет в мраморе особенности лепки из терракоты, в которой он выполнял предварительные эскизы и модели. Тектоническая ясность объемов исчезает, формы становятся мягкими и текучими, как живописный мазок. Кажется, что скульптор не высекает, а лепит из мрамора, который под его резцом принимает самые причудливые формы. «Я победил мрамор и сделал его гибким как воск», — говорил Бернини, — и этим самым смог до известной степени объединить скульптуру с живописью.

Поздние портреты Бернини, как и другие его работы этого периода, характеризуются все большим нарастанием элементов внешнего декоративизма. Таковы, например, портреты моденского герцога Франческе д'Эсте (1650—1651; Модена) и Людовика XIV (1665; Версаль), в которых тип парадного барочного портрета достигает высшей точки своего развития. В подобного рода бравурных портретах скульптор не стремился к жизненно-психологическому раскрытию образа. Сохраняя индивидуальный облик портретируемого, он наделяет его чертами придворного идеала. Пышные парики, развевающиеся драпировки, наброшенные на латы, напоминают торжественные, наполненные мудрыми аллегориями хвалебные оды того времени.

Испания

Начавшийся в конце XVI в. и охвативший лишь первую половину XVII в. расцвет испанской культуры был мощным и стремительным. В Испании видны готические традиции и мавританские черты в архитектуре.

Развитие испанской архитектуры XVII в. шло по пути изживания прочно укоренившихся в конце прошлого столетия традиций Хуана де Эрреры и его школы, которые породили целое направление, известное под названием эрререска, или безорнаментального стиля. В период нарастающего упадка для утверждения абсолютистской власти и идей воинствующего католицизма требовались иные образные средства; предпочтение отдавалось причудливой декоративности, захватывающей воображение зрителя необычайными эффектами.

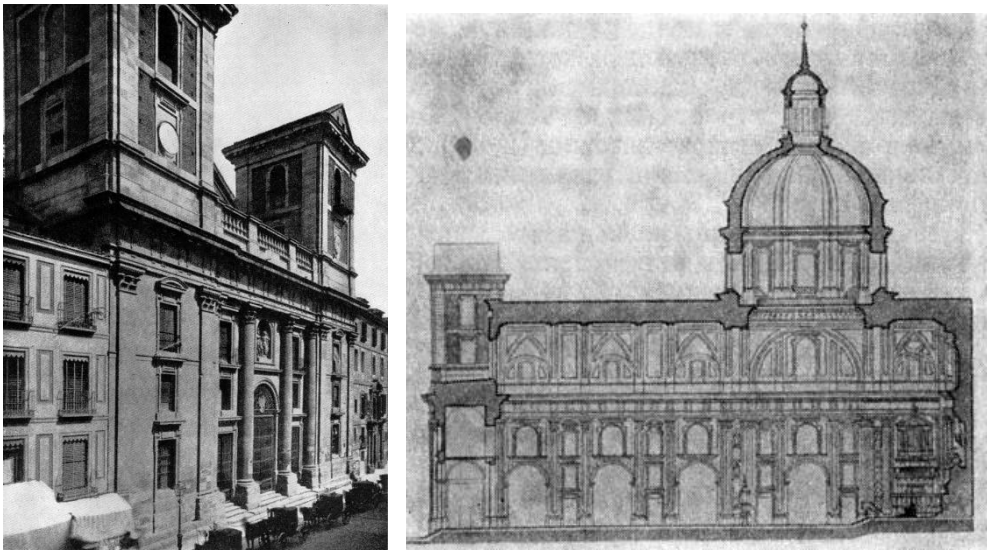


Рисунок 262. Фра Франсиско Баутиста. Собор Сан Исидро эль Реаль в Мадриде. Западный фасад. 1626-1651 гг.

Высшие достижения испанского барокко связаны с творчеством архитектора Хосе Чурригера и его учеников. Он был не только архитектором, но и занимался декоративными работами (оформление парадного дворца Изуитской коллегии). Стиль churrigereск, как он назывался в Испании, характеризуется насыщенностью фантастически сложными, причудливыми сплетениями декоративных форм, динамизмом композиции. Некоторые мотивы подчеркнуты из древнемексиканских и древнеперуанских памятников (монастырь Чертозы в Гранаде). К стилю барокко относится алтарь Эль Транспоренте в соборе города Толедо (XVIII в.). Вторая половина XVIII в. в Испании ознаменовалась усилением поиций классицизма.

Франция

Абсолютизм предопределил многие характерные особенности в развитии французской культуры XVII века. К королевскому двору были привлечены ученые, поэты, художники. В XVII столетии во Франции были возведены грандиозные дворцовые и общественные сооружения, созданы величественные городские ансамбли. Но было бы неверно сводить все идейное многообразие французской культурыXVII в. только к выражению идей абсолютизма. Развитие французской культуры, будучи связано с выражением общенациональных интересов, носило более сложный характер, включая тенденции, весьма далекие от официальных требований.

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

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

Почва для него была подготовлена зодчими французского Возрождения. Но в этот же период во французской архитектуре XVII в. еще сохранились традиции, восходящие к средневековью, а затем в свое время органически ассимилированные ренессансными зодчими. Они были настолько сильны, что даже классические ордеры приобрели в постройках первой половины века своеобразное истолкование. Композиция ордера — его расположение на поверхности стены, пропорции и детали — подчиняются принципам построения стены, сложившимся в готической архитектуре, с ее четко выделенными вертикальными элементами каркаса здания (простенками) и большими оконными проемами. Полуколонны и пилястры, заполняя простенки, группируются попарно или пучками; этот мотив в сочетании с многочисленными раскреповками и ярусным построением фасада придает зданию повышенную вертикальную устремленность, несвойственную классической системе ордерных композиций. К традициям, унаследованным французской архитектурой первой половины XVII в. от предшествующих эпох, следует отнести также расчленение здания на отдельные башнеобразные объемы, увенчанные устремленными ввысь пирамидальными кровлями. Заметное влияние на формирование архитектуры раннего классицизма оказали композиционные приемы и мотивы итальянского барокко, применявшиеся главным образом в оформлении интерьеров.

Крупнейшим зодчим первой половины столетия был **Франсуа Мансар (1598—1666).** К числу его выдающихся произведений нужно отнести загородный дворец Мезон-Лаффит (1642—1650), возведенный невдалеке от Парижа. В отличие от традиционной схемы более ранних городских и загородных дворцов, здесь нет замкнутого двора, образуемого служебными флигелями. Все служебные помещения размещаются в цокольном этаже здания. Скомпонованное в виде буквы П, открытое и легко обозримое со всех четырех сторон монументальное здание дворца, увенчанное высокими пирамидальными кровлями, отличается композиционной цельностью и выразительным силуэтом. Здание окружено наполненным водой рвом, и его расположение как бы на островке в красивом водном обрамлении хорошо связывало дворец с природным окружением, подчеркивая его главенство в композиции ансамбля.

Во второй половине XVII в. абсолютная монархия во Франции достигает своего наибольшего экономического и политического могущества и внешнего расцвета. Процесс централизации государства получил окончательное завершение. Королевский двор был политическим центром страны. Его местопребыванием служили великолепные загородные резиденции, и прежде всего (с 1680-х гг.) — знаменитый Версаль. Жизнь при дворе проходила в бесконечных празднествах.



Рисунок 263. Франсуа Мансар. Дворец Мезон-Лаффит близ Парижа. 1642-1650 гг. Главный фасад

Средоточием этой жизни была личность короля-солнца. Его пробуждение ото сна, утренний туалет, обед и т. д.— все подчинялось определенному ритуалу и происходило в форме торжественных церемоний.

Централизующая роль абсолютизма сказалась также и в том, что вокруг королевского двора во второй половине XVII в. были собраны, по существу, все культурные силы Франции. Виднейшие зодчие, поэты, драматурги, художники, музыканты творили по заказам двора. Образ Людовика XIV то в качестве великодушного монарха, то горделивого победителя служил темой для исторических, аллегорических, батальных картин, для парадных портретов и для гобеленов.

Различные направления в искусстве Франции нивелировались отныне в «большом стиле» дворянской монархии. Художественная жизнь страны подверглась строжайшей централизации. Еще в 1648 г. была учреждена Королевская Академия живописи и скульптуры. Основание Академии имело положительное значение: впервые деятельность художников освобождалась от гнета цехового строя и была создана упорядоченная система художественного образования. Но уже с начала своего существования деятельность Академии была подчинена интересам абсолютизма. В 1664 г. в соответствии с новыми задачами Кольбер провел реорганизацию Академии, превратив ее в государственное учреждение, всецело поставленное на службу двора. В 1671 г. была основана Академия архитектуры. В деятельности французских академий было много консервативного, но не следует забывать, что именно благодаря им оказалась возможной подготовка огромного количества мастеров, участвовавших в создании грандиозных художественных ансамблей абсолютистской Франции.



Рисунок 264. Луи Лево, Андре Ленотр. Дворец и парк Во-ле-Виконт близ Мелена. 1655-1661 гг. Общий вид со стороны парка

Первым произведением архитектуры французского классицизма второй половины XVII в., в котором ясно ощущается преобладание художественных принципов классицизма над старыми традициями, был ансамбль дворца и парка Во-ле-Виконт (1655 — 1661).

Создателями этого замечательного произведения, построенного для генерального контролера финансов Фуке и во многом предвосхитившего ансамбль Версаля, были архитектор **Луи Лево (ок. 1612—1670),** мастер садово-паркового искусства Андре Ленотр, разбивший парк дворца, и живописец Шарль Лебрен, принявший участие в отделке интерьеров дворца и росписи плафонов.

Парковый ансамбль дворца Во-ле-Виконт построен по единой строго регулярной системе. Искусно подстриженные зеленые насаждения, аллеи, цветники, дорожки образуют четкие, легко воспринимаемые геометрические фигуры и линии. Фонтаны и декоративные статуи обрамляют обширный партер и бассейн с гротом, раскинувшийся перед фасадом дворца.

В ансамбле Во-ле-Виконт сложились своеобразные принципы созданного французским классицизмом XVII в. синтеза архитектуры, скульптуры, живописи и садово-паркового искусства, получившие еще больший размах и зрелость в ансамбле Версаля.

Одним из первых произведений второй половины XVII в., в котором основополагающие принципы французского классицизма получили наиболее полное выражение, является восточный фасад Лувра (1667 — 1678), в проектировании и строительстве которого участвовали **Франсуа д'Орбе (1634 — 1697)**, Луи Лево и **Клод Перро (1613 — 1688)**.

Восточный фасад Лувра, который часто называют Колоннадой Лувра, составляет часть ансамбля двух объединенных в XVII в. дворцов — Тюильри и Лувра.



Рисунок 265. Франсуа д'Орбе, Луи Лево, КлодПерро. Восточный фасад Лувра («Колоннада Лувра»). Фрагмент. 1667- 1678 гг.

Фасад большой протяженности (173 м) имеет центральный и два боковых ризалита, между которыми на монументальном гладком цоколе с редкими проемами покоятся мощные (высота 12 м) сдвоенные колонны коринфского ордера, образующие вместе с отступающей вглубь стеной глубокие затененные лоджии. Наиболее богатый по своим формам, декору и членениям ризалит центрального входа с трехпролетным портиком увенчан антикизированным по формам и пропорциям треугольным фронтоном. Тимпан фронтона богато декорирован скульптурным рельефом. Боковые ризалиты, имеющие менее богатую пластическую разработку, расчленены сдвоенными пилястрами того же ордера. Плоский архитектурный рельеф боковых ризалитов создает логичный переход к боковым фасадам Лувра, которые повторяли композицию восточного фасада, с тем отличием, что сдвоенные коринфские колонны заменены в них одинарными пилястрами того же ордера.

Проблема архитектурного ансамбля, стоявшая почти на протяжении всего столетия в центре внимания мастеров классицизма XVII в., нашла свое выражение во французском градостроительстве. В качестве выдающегося новатора в создании ансамбля крупного городского общественного центра выступил крупнейший французский архитектор XVII столетия **Жюль Ардуэн Мансар (1646—1708**; с 1688 г. он носил фамилию Ардуэн-Мансар).

Одним из ярких примеров умелого разрешения больших градостроительных задач является сооружение Ардуэном-Мансаром церкви Дома Инвалидов (1693— 1706), завершающей огромный по размерам комплекс, построенный по проекту Либераля Брюана (ок. 1635—1697).

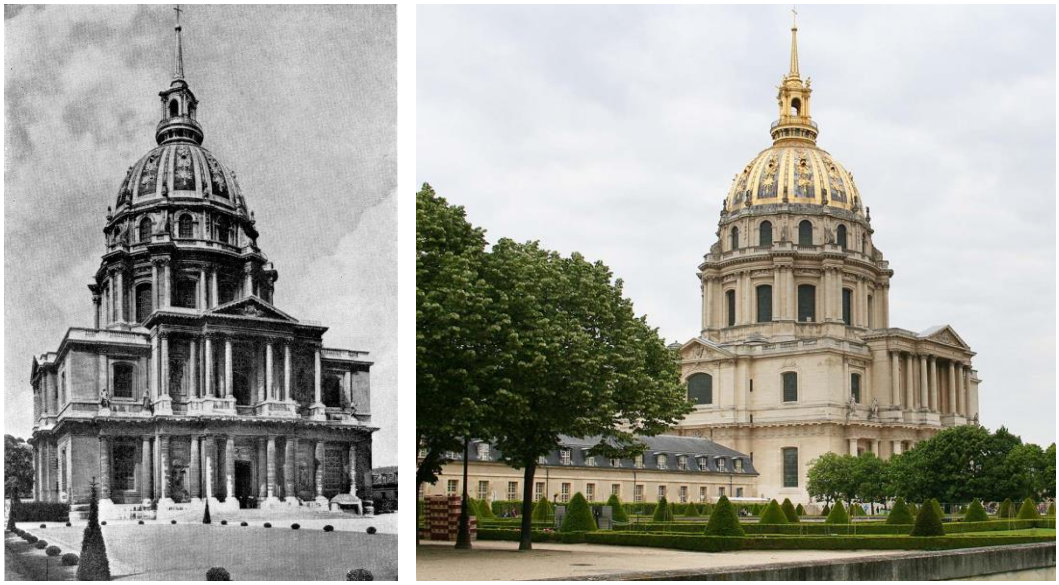


Рисунок 266. Жюль Ардуэн-Мансар. Церковь Дома Инвалидов в Париже. 1693-1706 гг. Закончена в 1708 г. Робером де Коттом

Дом Инвалидов, предназначенный для размещения в нем общежитий ветеранов войны, задуман как одно из самых грандиозных общественных сооружений XVII столетия. Перед главным фасадом здания, расположенного на левом берегу Сены, простирается обширная площадь, так называемая Эспланада Инвалидов, которая, примыкая непосредственно к реке, как бы подхватывает и продолжает развитие правобережного ансамбля Тюильри и Лувра в левобережной части города. Строго симметричный комплекс Дома Инвалидов состоит из замкнутых по периметру четырехэтажных корпусов, образующих развитую систему больших прямоугольных и квадратных дворов, подчиненных единому композиционному центру — большому двору и связанной с ним монументальной церкви.

Церковь представляет собой центрическое сооружение с квадратным планом и большим, диаметром 27 м, куполом, который увенчивает обширное центральное пространство. В строгой и сдержанной по своим формам архитектуре храма все же ощущается влияние не чуждых творчеству Ардуэна-Мансара барочных композиций. Это сказывается в утяжеленных по отношению к нижнему объему пропорциях купола и в характерном для барокко пластическом обогащении центральной части фасада ордерными элементами.

Купол церкви Инвалидов — один из самых красивых и высоких куполов в мировой архитектуре. Он задуман как композиционный центр, венчающий огромный распластанный массив Дома Инвалидов, и имеет также большое значение в общеградостроительном плане.

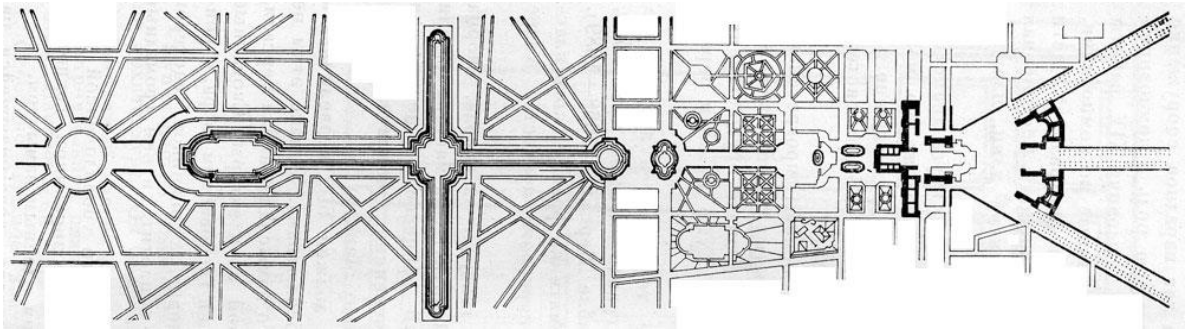


Рисунок 267. Ансамбль дворца и парка в Версале. План



Рисунок 268. Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар. Королевский дворец в Версале. Начат в 1668 г.



Рисунок 269. Версаль. Королевский дворец и парк с запада. Архитекторы Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар, Андре Ленотр





Рисунок 270. Жюль Ардуэн-Мансар. Королевский дворец
и Зеркальная галлерея Королевского дворца в Версале. Начата в 1678 г. Росписи
Шарля Лебрена. 1679-1684 гг.



Рисунок 271. Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар. Королевский дворец в Версале. Начат в 1668 г. Центральная часть паркового фасада

Полное и всестороннее развитие прогрессивные тенденции в архитектуре французского классицизма XVII столетия получают в грандиозном по масштабам, смелости и широте художественного замысла ансамбле Версаля (1668—1689). Главными создателями этого самого значительного памятника французского классицизма XVII в. были Ардуэн-Мансар и мастер садово-паркового искусства **Андре Ленотр (1613—1700).**

Людовик XIV приступил к строительству Версаля (1661-1708) в двадцати двух летнем возрасте, решительно отвергнув советы министра Кольбера достроить резиденцию предков – парижский Лувр.

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

Роскошная отделка внутренних помещений, в которой широко использованы мотивы барокко (круглые и овальные медальоны, сложные картуши. орнаментальные заполнения над дверями и в простенках) и дорогие отделочные материалы (зеркала, чеканная бронза, мрамор, позолоченная деревянная резьба), широкое применение декоративной живописи — все это рассчитано на создание впечатления величия и парадности. Одним из

наиболее замечательных помещений Версальского дворца является построенная Ардуэном-Мансаром и расположенная во втором этаже центральной части великолепная Зеркальная галлерея (длиной 73 м) с примыкающими к ней квадратными гостиными. Через широкие арочные проемы открывается великолепный вид на главную аллею парка и окружающий ландшафт. Внутреннее пространство галлереи иллюзорно расширено рядом крупных зеркал, расположенных в нишах против окон. Интерьер галлереи богато декорирован мраморными коринфскими пилястрами и пышным лепным карнизом, который служит переходом к еще более сложному по композиции и цветовому решению барочному плафону художника Лебрена.

Строительство Версаля и других загородных дворцов оказало огромное влияние на развитие прикладного искусства. Художественная промышленность Франции во второй половине XVII в. достигла высокого расцвета. Мебель, зеркала, серебряная посуда, ювелирные изделия, ковры, ткани и кружева изготовлялись не только для дворца и для потребителей внутри Франции, но и для широкого вывоза за границу, что было одной из особенностей политики меркантилизма. Для этой цели были организованы специальные королевские мануфактуры. Как положительный факт следует отметить, что организация художественного производства на основе централизации наряду с системой академического образования приводила к большому стилевому единству также и в различных отраслях художественной промышленности.

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

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

Версаль в качестве главной резиденции короля должен был возвеличивать и прославлять безграничную мощь французского абсолютизма. Однако этим не исчерпывается содержание идейного и художественного замысла ансамбля Версаля, а также его выдающееся значение в истории мировой архитектуры. Скованные официальной регламентацией, вынужденные подчиниться требованиям двора, строигели Версаля — огромная армия архитекторов, инженеров, художников, мастеров прикладного

и садово-паркового искусства — сумели воплотить в нем громадные творческие силы французского народа.

В XVIII в. преобладает стиль рококо. Новых зданий возводится мало. В основном это переделка интерьеров. Орнамент становится мелкомасштабным, иногда асимметричным (отделка отеля Субиз, архитектор Деламер, 1730).

Интересна церковь Сан-Лоренцо в Турине (1668-1687). Здесь архитектор Гварди использовал возможности конструкций того времени.

Интерьер барокко

Замечательных результатов французские мастера достигли в производстве гобеленов. В 1662 г. Кольбер купил известную ковровую мастерскую Гобеленов (отсюда и возникло само название — гобелен) и учредил королевскую гобеленовую мастерскую. Директором мануфактуры стал Шарль Лебрен, и большинство гобеленов для Версаля исполнялось по его картонам. В этих гобеленах, изготовлявшихся сериями и связанных сюжетным единством, наиболее ярко проявилось декоративное дарование Лебрена. Эффектность композиционного решения соединялась в гобеленах с пышным орнаментальным великолепием и изысканным чувством цвета.XVII в. – век мебели с секретом. Здесь используется двойное, иногда тройное дно. Немецкие шкафы напоминали архитектуру. Нажатием на розу, например, выдвигается шкафчик. В это время появляются музыкальные шкатулки, гобелены. Рим изобрел шкаф с вешалкой (до этого были сундуки). Архитектор Шарль Буль придумал комод. Мейсенский фарфор в Германии подарил статуэтки из фарфора.

Крупнейшим мастером художественной мебели, создателем особой техники ее отделки был **Андре Шарль Буль (1642—1732).** Для отделки Буль применял орнаментальную инкрустацию из различных сортов дерева, золоченой бронзы, перламутра, черепахи, слоновой кости. Накладные металлические украшения отличались декоративным богатством и тонкостью чеканной работы.

Характерные черты стиля Булля: использование главным образом черного дерева, декор из бронзовых рамок, заполненных вставками из черепахи, перламутром и другими материалами, тягами, розетками. Композиционную основу составляло панно с введением человеческих фигур в обрамлении извивов орнамента.

В наиболее ярких барочных архитектурных композициях статическое пространство решено как пространство, обладающее динамикой ритма. Цвет привлекался для этой же цели. Он отделен от предметного значения и становится абстрактным средством артикуляции пространства. Он используется для усиления глубины (работы венского художника **Маульберчиа (1724-1796)**).



Рисунок 272. Битва Александра Македонского с Пором. Гобелен по рисунку Шарля Лебрена. До 1687 г. Вена

В Италии XVII в. вестибюль решается как парадный зал, откуда по монументальной лестнице можно подняться в аванзал, а затем в главный парадный зал. До середины XVII в. потолки имели преимущественно плоскую форму, позднее их вытесняют так называемые зеркальные (деревянные) своды на развитых подпругах, покрытые штукатуркой с росписью. Плоскости стен оформлялись элементами ордеров, лепниной. Потолки разграничивались тягами и рамами, в которых располагались картины, создающие эффект прорыва пространства за счет перспективных изображений и ракурсов фигур. В комнатах меньших размеров стены затягивались тканями и покрывались росписями. В основе орнамента итальянского барокко лежат темы Возрождения. Исключительного развития достигает прикладное искусство, черты которого во многом были определены придворным художником Шарлем Лебреном.



Рисунок 273. Андре Шарль Буль. Кабинет. Дерево с инкрустацией из слоновой кости и черепахи, позолоченная бронза. 2-я половина XVII в. Париж, Лувр



Рисунок 274. Мебель Андре Шарль Буля XVII в. Париж



Рисунок 275. Работы венского художника Маульберчиа

И в малых формах прикладного искусства художники стремились подчеркнуть монументальность, строгую симметрию и в то же время роскошь и парадность. Высокими художественными достоинствами обладают созданные в XVII в. французские изделия из серебра: блюда, чаши, настенные бра, торшеры, канделябры. Произведения прикладного искусства органически входили в общий архитектурно-художественный ансамбль и являлись неотъемлемой частью абсолютистского «большого стиля». Памятники французского прикладного искусства получили широкое распространение и в других странах Западной Европы и долгое время служили образцом для подражания.

ЛЕКЦИЯ 12

Национальные художественные школы XVII в.

1. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов / К. Вёрман. – М., 2000.*
2. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
3. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
4. *Популярная история живописи. Западная Европа / Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина и др.– М. : Вече, 2001.– 477 с.*
5. *Танакаева, Л.И. О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Лат. Америки конца XVI-XVII в. / Л.И. Танакаева – М.: «Пресс-традиция, 2013.*
6. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*
7. *Яйленко, Е.В. Мастера и шедевры барокко / Е.В. Яйленко – М.: Просвещение, 2015.*

Локализация национальных художественных школ XVII в. Многообразие и богатство проявленных жанровых форм в искусстве

Барокко наиболее ярко проявилось в Италии, где отразилось и в архитектуре. Затем этот стиль распространяется в Испании, Португалии, Фландрии, несколько позже – в Германии, Англии, Скандинавии, Восточной Европе, Новом Свете. В XVIII в. барокко развивается в России. Во Франции и Голландии барокко не получило широкого распространения. В середине XVII в. во Франции формируется стиль классицизм. В Голландии преобладают реалистические тенденции. За исключением нескольких стран в начале XVIII в. барокко в Европе уступает место рококо.

Основные пути развития искусства XVII в. определяют национальные школы: итальянская, испанская, фламандская, голландская и французская.

В XVII в., особенно в Голландии, художники работают во многих жанровых формах, в том числе и новых для истории искусства. При этом они имеют специализацию в одном или нескольких направлениях. Сюжеты картин часто варьируются в узком, узнаваемом диапазоне. Так можно выделить следующие жанровые направления: групповой портрет, пейзаж, марины, анималистический жанр, натюрморт; картины, отражающие крестьянский и бюргерский быт и т. д.

Чем больше осознанных опытов переживает человек при взаимодействии с миром, тем выше сила духа, тем важнее мудрость и знания, радость от близости и поддержки человека человеком, душевное тепло, счастье любить. Два великих открытия XVII в. – пространство и свет – приобщают жизнь даже незаметного героя к всемирно-историческому процессу. Это дыхание большого мира, больших движений наделяет жанровые, пейзажные, портретные полотна, не говоря уже об исторических, религиозных, мифологических картинах XVII в., монументальным внутренним масштабом даже тогда, когда они интимны по форме.

Италия XVII в.

В живописи Италии наряду с барочной декоративной живописью интерьеров развивался «болонский академизм» братьев Караччи и их учеников: Гвидо Рени, Доминикино и других. Реалистическое течение в Итальянской живописи связано с именем Караваджо. У этого художника было много последователей, в том числе в Испании, поэтому возникает название художественной техники – караваджизм.

Микеланджело Меризи да Караваджо (1573—1610) принадлежит к числу крупнейших мастеров европейского реализма. Им впервые были определены принципы нового реалистического искусства XVII столетия. В этом отношении Караваджо явился во многом истинным наследником Возрождения, несмотря на ту резкость, с какой он ниспровергал классические

традиции. В его бунтарском искусстве нашло свое косвенное отражение враждебное отношение плебейских масс к церковно-аристократической культуре.



Рисунок 276. Караваджо. Вакх. Ок. 1595 г. Флоренция, Уффици

Уже ранние работы, первой половины 1590-х гг., свидетельствуют об остром интересе юного мастера к реальному человеку, к окружающему его миру неодушевленных вещей (так называемый «Больной Вакх» и «Мальчик с корзиной фруктов» в галерее Боргезе, Рим; «Мальчик, укушенный ящерицей» в собрании Р. Лонги во Флоренции и «Вакх» в Уффици). Простые и наивные, они поражают силой, с которой Караваджо утверждает предметную материальность бытия своих образов. Эта подчеркнутая предметность, натюрмортность присуща большинству его ранних картин. Недаром он был

создателем одного из первых натюрмортов в европейской живописи («Корзина с фруктами», 1596; Милан, Амброзиана). Живописная манера раннего Караваджо отличается твердостью контуров, отчеканенностью объемов, резким сопоставлением различных цветов, темных и светлых пятен. Свои небольшие холсты, написанные с любовной тщательностью и почти осязаемой достоверностью деталей, он заполняет всего лишь одной полуфигурой (позднее — двумя-тремя), вызывающе придвигая ее к зрителю и заставляя разглядывать ее пристально и неторопливо.

С первых же шагов своего творчества Караваджо обращается к изображению бытовых сцен. Он уверенно провозглашает свое право на изображение жизни такой, как он ее видит. Приглашенный однажды посмотреть античные статуи, он остался равнодушен и, указав на множество людей вокруг, сказал, что природа служит ему лучшим учителем. И чтобы доказать свои слова, он пригласил в мастерскую проходившую мимо цыганку и изобразил ее предсказывающей судьбу одному юноше. Так рассказывает биограф (Беллори) о написанной Караваджо «Гадалке» (ок. 1595; Лувр).

Темы для картин художник находит на улице, в подозрительных тавернах («Игроки», 1594—1595; из собрания Шиарра в Риме), в среде веселой богемы, особенно часто изображая музыкантов. Своего «Лютниста» (ок. 1595; Эрмитаж) он считал лучшей из написанных им картин. Близкая к ней «Музыка» (ок. 1595; Нью-Йорк, Метрополитен-музей) может быть причислена к шедеврам мастера. Тонкая одухотворенность образов, совершенство живописного исполнения лишний раз опровергают выдумки о бездушной натуралистичности Караваджо.



Рисунок 277. Караваджо. Апостол Матфей с ангелом. 1598 г. Берлин и Призвание апостола Матфея. 1598-1601 гг. Рим, церковь Сан Луиджи деи Франчези

Караваджо пишет крупными объемами. Он был беден, скитался, заводил связи с темным миром «барви» – итальянских бандитов, сидел в тюрьмах, умер молодым. Он не склонен к философским размышлениям. Его интересует неприкрашенное, крепкое. В искусстве Италии Караваджо – одинокая фигура не только в силу своего революционного метода, но и в силу органичности, цельности своего искусства. Развитие искусства Караваджо с его демонстративной простонародностью типов, грубой реальностью ситуаций, внезапностью бурных аффектов было вызовом барочной архитектурной среде и системе идеализированного искусства. Вырез одного, взятого крупным планом эпизода, выталкивание из густого темного тона выхваченных светом фигур ломало идеальность образа. Сочетание прозрачности бытовых деталей с торжественностью внезапного озарения, монументализация грубой реальности формирует новый идеал. Картины полны сложного движения – это роднит его со стилем барокко.

Рядом с реалистическим искусством Караваджо на рубеже XVI—XVII вв. выступает другое большое художественное явление — болонский академизм. Его возникновение тесно связано с общими культурными изменениями, определившими формирование нового художественного стиля барокко в архитектуре, скульптуре и живописи.

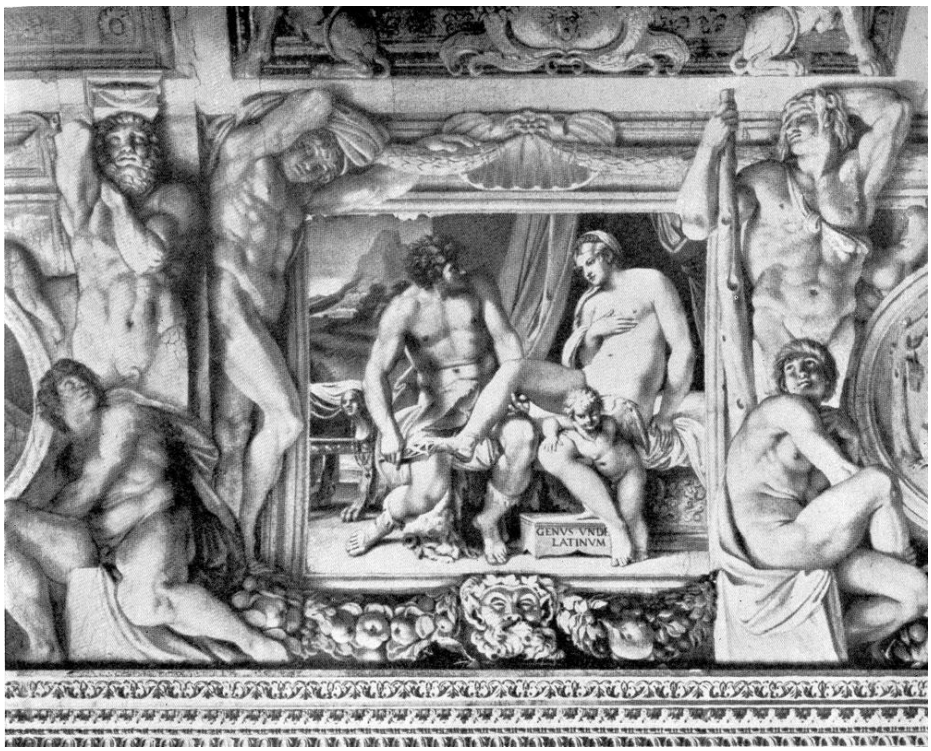


Рисунок 278. Аннибале Карраччи. Венера и Анхиз. Фрагмент росписи палаццо Фарнезе в Риме. 1597-1604 гг.

Задачу обновления живописи взяли на себя болонские художники **Лодовико Карраччи (1555—1619)** и его двоюродные братья **Агостино**

(1557—1602) и **Аннибале (1560—1609)** Карраччи. В своей борьбе с маньеризмом братья Карраччи пытались использовать ренессансное наследие, которое они воспринимали как идеал, как высший предел развития искусства. Поняв бесплодность маньеристического эпигонства, они хотели создать более творческую и жизненную систему. Признавая необходимым подражание классическим образцам, они большое внимание уделяли изучению натуры. Однако Карраччи и их последователи сознательно проводят резкую грань между художественным идеалом и реальной действительностью. В их представлении «натура» слишком груба и требует обязательной переработки и облагораживания в соответствии с каноническими понятиями идеальной красоты и изящества. Карраччи считали, что «хорошая» живопись (или, как тогда говорили, «большой стиль») должна основываться на заимствовании лучших качеств у выдающихся мастеров Возрождения. Это неизбежно накладывало на их искусство отпечаток излишней рассудочности и поверхностного эклектизма.

Историческое значение Академии братьев Карраччи заключается в том, что они первые практически создали художественную школу с разработанной программой обучения. Ученикам преподавалась перспектива, архитектура, анатомия, история, мифология, рисование с античных слепков и с натуры и, наконец, практика живописи. Руководство Академией братья разделили соответственно личным наклонностям: всем делом заведовал старший Лодовико, Агостино читал теоретические лекции, Аннибале вел практические занятия по рисунку и живописи. Своей методикой художественного воспитания Карраччи порывали с ремесленным Эмпиризмом прежнего обучения в мастерских. Они объединили теорию и практику живописи, создали стройную эстетическую и педагогическую систему, заложив основы для всей последующей академической доктрины западноевропейской живописи XVII —XVIII веков.



Рисунок 279. Гвидо Рени. Аврора. Фреска в Казино палаццо Роспильози в Риме. 1613 г.

Из трех братьев Аннибале был самым талантливым. Страстно отдававшийся своему делу, он работал быстро и с увлечением, остро полемизировал с противниками, ссорился с братьями, высмеивая аристократические замашки Агостино и педантизм Лодовико. Всем лучшим, что было в нем, болонский академизм обязан Аннибале, который фактически явился ведущей фигурой нового течения.

Гвидо Рени (1575—1642) известен как автор многочисленных религиозных и мифологических картин, умело выполненных, но нестерпимо скучных и сентиментальных (особенно много таких картин вышло из его мастерской в поздние годы). Имя этого одаренного, хотя несколько вялого художника стало впоследствии синонимом всего безжизненного, ложного, слащавого, что было в академической живописи.

Испания XVII в.

В конце XV в. Испания полностью освободилась от мавров. Самые значительные завоевания испанского реализма относятся к живописи первой половины XVII века. Основной сферой деятельности мастеров были монументальные религиозные композиции. Бытовой жанр, пейзаж, натюрморт играли скорее подчиненную, нежели самостоятельную роль. Единственным светским жанром, получившим широкое развитие, был портрет. И тем не менее испанская живопись заняла одно из ведущих мест среди других европейских школ XVII века.

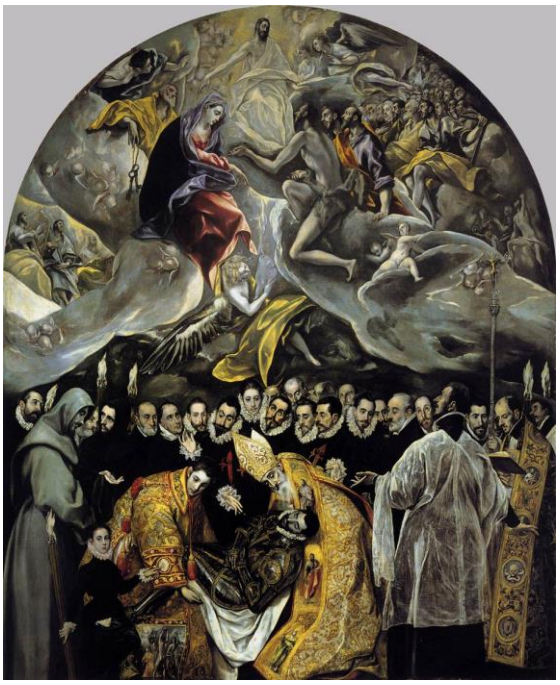


Рисунок 280. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586-1587 гг. Церковь Сан-томе, Толедо

Первым подлинно великим испанским художником был грек родом с острова Крит, за что был прозван **Эль Греко. Эль Греко (1545-1614)** был учеником уже старого Тициана. Он перенял многотональность от своего учителя. Можно сказать, что цвет у него становится абстрактным, передавая лишь психологическую выразительность темы, не определяя большие предметные категории. В своих работах он усилил страстное движение фигур Тинторетто до экстатического видения и превратил «усмирение» цвета Веронезе в свободные и выразительные цветовые симфонии. Эль Греко было 35 лет, когда он переехал в Испанию. Его живопись не понравилась Филиппу II, и художник не стал придворным живописцем, а поселился в Толедо. Скромная панорама города часто изображалась на его картинах. Вытянутость и деформированность фигур отражают дух художника. О Эль Греко после его смерти вспомнили лишь в XXв.

Подлинными наследниками Караваджо, развившими его прогрессивные идеи, были художники не Италии, а Испании, и отчасти Фландрии. Испанцам оказались близки контрасты света и тени, материализация чуда (Франсиско Рибальта, Хусепе Рибера, Франсиско Сурбаран).

Хусепе Рибера (ок. 1591 —1652), художник ярко выраженного драматического плана. Не случайно его так привлекала тема мученического подвига, страдания человека. Картины, изображавшие мученичества различных католических святых, были широко распространены в живописи барокко. Но Рибера сумел избежать мелодраматизма и ложного пафоса, присущего подобным произведениям итальянских живописцев. Его образы полны глубокого и искреннего человеческого чувства, что проявилось уже в раннем полотне — «Мученичество св. Себастьяна» (1628; Эрмитаж).

Знаменитая «Св. Инеса» (1641; Дрезден, Картинная галлерея) — составляет глубина человеческого переживания. Согласно легенде, юная христианка Инеса была обнаженной брошена на поругание. В ответ на горячую молитву девушки свершилось чудо: с неба слетел ангел, бросивший ей покрывало, а распущенные волосы скрыли ее нагое тело. Однако содержание прославленного произведения Риберы значительно шире отраженной в нем религиозной идеи. Образ Инесы — это воплощение целомудренно чистой, трогательной и светлой юности. Полны правдивости ее тонкая фигура подростка, прелестное лицо с огромными сияющими глазами, подобные мантии волны шелковистых золотисто-каштановых волос, нежные руки, особенно кисти, прозрачно-розовые от пронизывающего их света. В картине отразились наиболее типичные черты зрелого искусства Риберы. Повествование, в котором главным является изображение внутреннего состояния человека, подчеркнуто сдержанно, немногословно. Своеобразна композиция, построенная по любимому мастером принципу диагонального движения с угла на угол крупных живописных пятен. Осязаемая вещественность в передаче деталей — мы видим отдельные пряди пушистых волос Инесы, ее влажные от слез ресницы, фактуру плотной ткани покрывала

— сочетается с высокой мерой художественного обобщения. Приемы художника подчас очень необычны. Так, Рибера намеренно условно, только намеком передает скрытое золотистым сиянием реальное пространство вокруг фигуры святой; в самой фигуре св. Инесы есть некоторая несоразмерность, поза ее не вполне естественна, но эта угловатость, недоговоренность, освобождая образ от традиционной культовой репрезентативности, заставляют острее ощутить его подлинную поэтическую содержательность. Что касается красочного строя картины, написанной в широкой и свободной манере, то ее редкий по красоте, богатый оттенками и рефлексами колорит может служить великолепным образцом мощной тональной живописи Риберы.

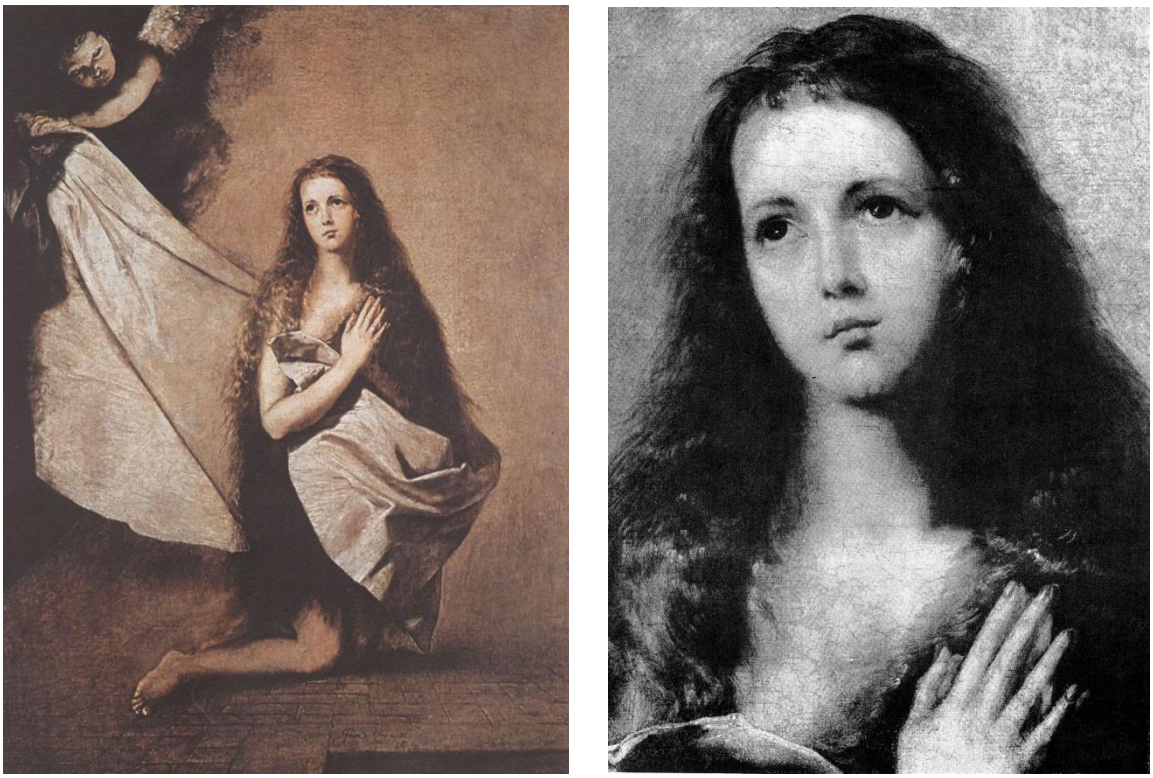


Рисунок 281. Х. Рибера Св. Инеса. 1641 г. Дрезден, Картинная галлерея

Творческое развитие Риберы шло по пути преодоления караваджизма и все большего обогащения художественных средств. Его восприятие человеческого образа становилось содержательнее, освобождаясь, с одной стороны, от некоторой отвлеченности, а с другой — от подчеркивания чисто внешней выразительности натуры. Рибера воспринимал жизнь драматически. Частыми сюжетами его картин были мученичества или портреты людей нелегкой жизни: изможденных нищих, пилигримов, калек («Святая Инесса», «Хромоножка»).





Рисунок 282. Х. Рибера. Хромоножка. 1642 г. Париж, Лувр и Диоген. 1637 г. Дрезден, Картинная галлерея

Своеобразную противоположность драматическому искусству Риберы представляет сдержанно суровое искусство **Франсиско Сурбарана (1598—ок. 1664).** Величие Сурбарана – величие простоты. Светотень в его ранних работах караваджисткая. Еще задолго до Сезанна Сурбаран находил в природных формах первоформы.



Рисунок 283. Ф. Сурбаран. Натюрморт с апельсинами и лимонами. 1633 г. Флоренция, собрание Контини-Бонакосси




Рисунок 284. Сурбаран. Молитва св. Бонавентуры. 1629 г. Дрезден, Картинная галлерея и Портрет доктора Саламанкского университета. Ок. 1658-1660 гг. Бостон, музей Гарднер

Портрет в творчестве Сурбарана —это не только один из жанров, в котором работал художник, это система видения, столь ярко проявляющаяся в его сюжетных композициях. Нередко поэтому трудно провести четкую грань между его портретами определенных лиц (обычно монахов) и некоторыми изображениями святых католической церкви, отличающимися почти портретной достоверностью. Фигуры монахов и святых на картинах Сурбарана, представленных во весь рост, одетых то в жесткие, затканные золотом ризы, то в рясы из грубого холста, поистине монументальны.

Столь присущая Сурбарану конкретная вещественность изображения проявилась в его натюрмортах, лучшим образцом которых является натюрморт 1633 г. (Флоренция, собрание Контини-Бонакосси). И в области натюрморта мастер сочетает принцип плоскостной статически уравновешенной композиции с предельной объемностью и четкостью форм предметов, каждый из которых своеобразно монументализирован. Построение натюрморта Сурбарана с первого взгляда может показаться слишком простым, но оно связано тонким ритмом очертаний предметов, созвучием их форм и красок и при своей необычайной целостности обладает особой торжественной красотой. Обобщенность трактовки не препятствует точному восприятию материальной фактуры предметов: глиняных сосудов, сочных фруктов, нежных лепестков розы, отраженных в холодном отблеске металлической тарелки. Крупные красочные пятна отличаются повышенной цветовой

звучностью: весь натюрморт построен на смелом и изысканном сочетании чистых и ярких желтых, оранжевых, красных и розовых тонов.

Испанский реализм в творчестве Риберы и Сурбарана эволюционирует от эмпирического изучения натуры к обобщению, от более узких художественных задач к решению широких проблем живописи своего времени. Высшим выражением этих тенденций стало искусство Веласкеса, которое вместе с тем далеко вышло за пределы национальной школы и приобрело мировое значение.



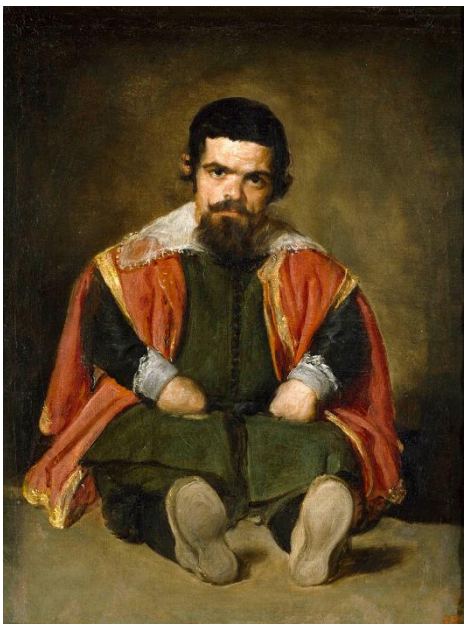


Рисунок 285. Д. Веласкес. Водонос. Ок. 1620 г. Лондон, собрание Веллингтон и Портрет шута Себастьяно Мора. Ок. 1648 г. Мадрид, Прадо



Рисунок 286. Д. Веласкес. Кузница Вулкана. Ок. 1630 г. Мадрид, Прадо

Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599-1660) был в течении почти 40 лет придворным живописцем короля Филиппа IV, писал портреты самого короля, его детей, приближенных, карликов, шутов. Им написано всего несколько картин на мифологические темы («Кузница Вулкана», «Вакх», «Венера и Амур»), одно историческое полотно – «Сдача Бреды». Папа Иннокентий X, портрет которого Веласкес писал в Италии, воскликнул при виде картины: «Чересчур правдиво!». Художник был психологом, живописцем характеров. Веласкес воспринял уроки итальянского барокко, его волшебную воздушность, естественность движений. Он оценил бескомпромиссную правдивость, могучую светотень и пластику Караваджо, угловатую напряженность итальянского искусства. Живопись Веласкеса проста, богата сопоставлениями, психологической проницательностью, блеском света и ощущением воздуха («Менины», «Венера», «Пряхи»).

В созданной в Риме около 1630г. картине «Кузница Вулкана» (Прадо) он необычайно оригинально решает мифологическую тему. Изображен эпизод античного мифа: Аполлон сообщает богу огня Вулкану, который находится в кузнице в окружении циклопов, о неверности его супруги богини Венеры. В этой картине меньше, нежели в «Вакхе», акцентированы мотивы реальной действительности. И Аполлон, окруженный сиянием, и обманутый Вулкан, и циклопы — это образы, приподнятые над повседневностью. Однако возвышение, «обожествление» мифологических персонажей приобретает здесь оттенок иронии, оно как бы дано художником «не всерьез». Оттенок прозаичности придан изображению самого Аполлона. Обнаженные фигуры Вулкана и циклопов не отличаются идеальной красотой, и хотя их движения, особенно помощников Вулкана, свободны и красивы— это в первую очередь живые люди, в которых передана целая гамма непосредственных человеческих чувств, вызванных неожиданной вестью Аполлона, — гнев Вулкана, изумление, любопытство, сочувствие его помощников. И в воплощении окружающей среды, в целом значительно более совершенном по сравнению с «Вакхом», сочетается близость к натуре (правая часть картины изображает внутренность кузницы с пылающим горном, раскаленным металлом на наковальне и орудиями труда) с условной трактовкой интерьера слева, где, как в полотнах ренессансных мастеров, сквозь подобие выреза в стене виден идеальный пейзаж. Однако Веласкес сумел привести в равновесие противоречивые элементы этой картины — в художественном отношении его образы, при их известной двойственности, вполне убедительны. Общий замысел произведения состоит в том, чтобы устранить ту степень условности, которая была неотъемлемым качеством картины на мифологический сюжет, вдохнуть в нее ощущение жизни. Вступая в соревнование с итальянскими живописцами официального академического направления, Веласкес выходит победителем, смело ломая установившиеся традиции.

«Кузница Вулкана» чрезвычайно интересна и с точки зрения развития живописного метода Веласкеса. Уже здесь получают выражение те принципы его колоризма, которые составляют новую веху в истории мировой живописи. Эти особенности колорита наиболее наглядно воспринимаются в сопоставлении с живописью венецианских мастеров 16 в. В их полотнах колорит, исполненный красоты и мощи, как бы обладает определенной степенью идеального обобщения. Живописное видение Веласкеса в большей мере основывается на реальном соотношении тонов. Он как будто никогда не удаляется от натуры и тем не менее достигает поразительного богатства и изысканности красочного решения. И даже в «Кузнице Вулкана» —картине на мифологический сюжет — колорит лишен всякой условности. Цветовой строй этого произведения с его сдержанной золотистой тональностью и мягкими розоватыми рефлексами, которые отбрасывает огонь на бледно-смуглые тела кузнецов, подсказан художнику самой жизнью и вместе с тем прекрасен своей благородной живописностью.



Рисунок 287. Д. Веласкес. Сдача Бреды. 1634-1635 гг. Мадрид, Прадо

Яркое свидетельство зрелого искусства Веласкеса — его картина «Сдача Бреды» (1634—1635; Прадо), запечатлевшая падение в 1625 г. голландского города-крепости - одну из немногих крупных побед испанского оружия в неудачной для Испании войне с Нидерландами. С поразительной для своего времени новизной и смелостью Веласкес решил в «Сдаче Бреды» историческую тему. Он отказался от традиционного парадно-аллегорического изображения и сумел не только глубоко объективно показать событие испано-нидерландской войны, но и подняться до стихийного осознания закономерностей исторического процесса.

Изображен торжественный момент, когда командующий голландским гарнизоном Юстин Нассау вручает ключ от крепости испанскому полководцу Спиноле, милостиво дарующему свободу побежденным. Эпизод передачи ключа составляет центр композиции и является одновременно психологической завязкой всей картины. Тонко и тактично противопоставлены здесь друг другу высокий, стройный Спинола и коренастый, грубоватый Нассау. Их чувства показаны очень сдержанно, но за внешней элегантностью облика испанского полководца ощущается благородство его натуры. Не менее выразителен и образ Юстина Нассау, сгорбившегося словно от внутренней тяжести.

В 1630-х и в 1640-х гг. Веласкес пишет большое количество портретов. На протяжении двух десятилетий он создал целую галерею представителей испанского общества.



Рисунок 288. Д. Веласкес. Портрет инфанты Маргариты. Ок. 1660 г. Мадрид, Прадо и Портрет Филиппа IV. 1657 г. Лондон, Национальная галерея

Чаще всего мастер писал погрудные и поясные портреты, почти лишенные аксессуаров. Серо-коричневый фон в них благодаря соотношению валеров кажется воздушным, обладающим глубиной. Создается полное ощущение окружающей фигуру реальной среды. Впечатление объема человеческого тела достигается не столько светотеневой лепкой, сколько точно найденной постановкой фигуры, динамикой ее линий, очертаниями силуэта. При этом композиционное построение, выбор позы, жеста, поворота головы, наконец, сочетание красок и движение мазков подчеркивают наиболее характерные черты модели. Свободно положенные краски образуют тончайший слой, сквозь который нередко просвечивает крупнозернистый холст. Особой виртуозности художник достигает в моделировке лица, черты которого передаются легким движением кисти; они как бы возникают из общего живописного целого; переходы светотени и расположение мазков выявляют и пластическую форму лица, и его строение. В гамме красок преобладает сочетание темных тонов, соответствующее тонам одежды испанской аристократии. Однако цветовая гамма портретов при ее, казалось бы, сдержанности обладает редкой живописной красотой. Сам черный цвет лишен непроницаемости, он полон богатейших оттенков. Строгое цветовое решение портретов оживляется изысканными сочетаниями зеленоватого и серо-коричневого, черного и золота. Художник извлекает поразительные эффекты звучания целой гаммы серых тонов, то более темных, мягких, то переходящих к оливковым, то достигающих чистого, свежего жемчужного оттенка.



Рисунок 289. Д. Веласкес. Венера перед зеркалом. 1650 г. Национальная галерея. Лондон



Рисунок 290. Д. Веласкес. Менины. 1656 г. Мадрид, Прадо

Картина «Менины» (по-португальски менина — молодая девушка-аристократка, которая находилась в качестве фрейлины у испанских инфант, поэтому картину называют также «Фрейлины» или «Придворные дамы») переносит нас в сумрачную обстановку просторной дворцовой комнаты. Слева у большого холста, натянутого на подрамник, Веласкес изобразил самого себя в момент, когда он пишет портрет королевской четы. Сами король и королева не представлены в картине — они как бы находятся на месте зрителя, который

видит лишь их смутное отражение в зеркале на противоположной стене зала. Маленькая инфанта Маргарита в окружении фрейлин и карликов призвана развлекать родителей в утомительные часы сеанса. За группой переднего плана видны фигуры придворной дамы и кавалера; сзади гофмаршал королевы Хосе Ньето отдергивает гардину с окна, и сквозь открытую дверь солнечный свет вливается в полутемную комнату.

Замысел произведения сложен и необычен. Веласкес впервые в истории живописи показывает жизнь королевского двора в бытовом плане, раскрывает перед зрителем ее будничную, словно закулисную сторону. Полны живой выразительности портретные изображения хрупкой девочки Маргариты, стоящей в несколько чопорной позе, молодых изящных фрейлин, особенно Агостины Сармиенто, подающей инфанте бокал с водой и опустившейся при этом согласно Этикету на колени, миловидного расшалившегося карлика, который толкает ногой большую сонную собаку, и уродливой, грузной, застывшей, как идол, карлицы Марии Барболы.



Рисунок 291. Д. Веласкес. Пряхи. 1657 г. Мадрид, Прадо

Хотя в «Менинах» сочетаются черты бытовой картины и группового портрета, произведение это выходит за пределы данных жанров. Вся картина как бы построена на сложной диалектике низведения официального величия и возвышения реальности. Уже сама ее тема — непосредственное изображение королевского быта — снимает обычный оттенок официальности, парадной приукрашенности. Однако здесь нет грубого снижения образов, все

представлено с необходимой долей достоинства, с сохранением полной видимости этикета. Действующие лица в той или иной степени связаны присутствием царственных особ. Но король и королева находят свое воплощение только в призрачном отражении зеркала. Своеобразно и сопоставление фигур хорошенькой Маргариты и уродливой Марии Барболы — обе они размещены в картине так, что между ними возникает странное сходство, которое в известной мере придает новую грань образу инфанты и образу карлицы.

Произведения, созданные в 1650-х гг.— самые высокие достижения его гения. Поздний период творчества Веласкеса — не только вершина испанского «золотого века», но и одна из вершин европейской живописи XVII столетия, художественное явление мирового значения. Как никогда, искусство Веласкеса проникнуто утверждением красоты и многообразия мира, которые он запечатлевает с поразительным живописным совершенством. Изображенное им как бы выхвачено из самой жизни, которая предстает в его картинах в разнообразных аспектах, во всей своей внутренней подвижности и изменчивости. Многоплановость образных решений порождает оживленные споры среди исследователей при истолковании поздних полотен Веласкеса, ибо эти произведения сложны, как сложна сама жизнь.

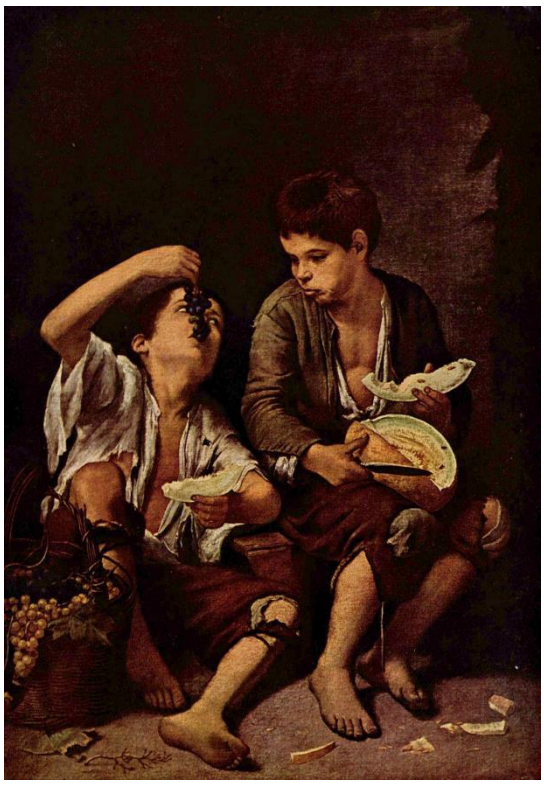




Рисунок 292. Б. Мурильо. Мальчики с фруктами. Между 1645 и 1655 гг. Мюнхен, Старая пинакотека и Мадонна с младенцем («Мадонна-цыганка»). 1670-е гг. Рим, галерея Корсики

Бартоломе Эстебен Мурильо (1618-1682). Творчество Мурильо завершает золотой век испанской живописи. Работы Мурильо безукоризненно точны композиционно, богаты и гармоничны по колориту. Наиболее явно реалистические тенденции выражены в жанровых картинах Мурильо, изображающих нищих ребятишек севильских улиц, хотя и они не свободны от сентиментальности. Дети едят, болтают, играют в кости. Мурильо передает здесь непосредственность детских радостей и мимолетных огорчений. Произведения эти представляют новый по сравнению с бодегонес этап в области испанской бытовой живописи. Мастер более широко показывает окружающую среду, внося в свои полотна нотки повествовательности и юмора, незнакомые испанскому жанру.

Многие полотна украшены мастерски написанными натюрмортами; живописная красота фруктов и цветов усиливает ощущение радости и полноты жизни.





Рисунок 293. Б. Мурильо. Мальчик с собакой. 50-е гг. XVII в. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Продавщица фруктов. 70-е гг. XVII в. Старая пинакотека. Мюнхен

После смерти Мурильо испанская школа живописи практически перестала существовать. Общий уровень мастерства резко упал, художники работали под влиянием итальянских, французских и немецких живописцев.

Длительный застой художественной культуры Испании продолжался в течение 18 столетия. Ее новый подъем относится уже к рубежу XVIII и XIX вв. и связан с творчеством Гойи.

В XVII в. нидерландское искусство разделилось на две школы: фламандскую (территория современной Бельгии) и голландскую.

Фландрия XVII в.

Разделение Нидерландов на Фландрию (XVII в. под Фландрией подразумевалась не только собственно Фландрия, самая богатая область южных Нидерландов, но и все южные Нидерланды в целом.) и Голландию было обусловлено развитием нидерландской буржуазной революции. Феодальное дворянство Фландрии вместе с местной крупной буржуазией, испуганные размахом народного революционного движения, пошли на компромисс с испанскими Габсбургами и предали революцию. Аррасская уния 1579 г. была выражением этого компромисса; она закрепила протекторат испанской монархии над южными провинциями. Вокруг испанских наместников сгруппировалось дворянство и католическое духовенство Фландрии. Ценой предательства национальных интересов дворянство сумело сохранить ряд своих сословных привилегий, а фламандская крупная буржуазия, скупая земли и приобретая дворянские звания, сама превращалась в своеобразную земельную аристократию. Католицизм сохранил в стране свои господствующие позиции.

Развитие буржуазных отношений если и не было окончательно приостановлено, то все же значительно замедлилось. Ряд важнейших отраслей промышленности потерпел значительный ущерб. Самый большой город Фландрии Антверпен после разгрома его в 1576 г. испанскими войсками потерял свое былое значение центра мировой торговли и денежного рынка. Все же в течение первой половины XVII в. в оправившейся от военной разрухи стране наблюдался некоторый экономический подъем.

В условиях победы абсолютистско-дворянских сил буржуазия была вынуждена вкладывать в землю часть капиталов, не нашедших приложения в области промышленности. Наряду с сельским хозяйством известное развитие получили также и некоторые новые отрасли промышленности (шелкоткацкое, кружевное, стекольное). Несмотря на то, что этот подъем носил ограниченный и временный характер и происходил в обстановке упадка политической активности нации, он все же не мог не оказать своего влияния на эволюцию культуры. Но еще большее значение для последней имел тот факт, что нидерландская революция, даже потерпев во Фландрии поражение, пробудила в народе неисчерпанные силы, воздействие которых явственно ощущается во фламандской художественной культуре.

В XVII в. прогрессивные общественные тенденции во Фландрии воплотились главным образом в области искусства, где они выразились, не входя в открытое противоречие с господствующим строем и господствующей идеологией.

Период расцвета фламандского искусства охватывает собой первую половину XVII в. Именно в это время складывается замечательная фламандская художественная школа, занявшая выдающееся место в истории европейской культуры и давшая таких мастеров, как Рубенс, Ван Дейк, Иордане, Снейдерс, Браувер.

Заказы для дворцов, храмов и для различных корпораций, особенно в первой половине века, способствовали широкому распространению в живописи монументально-декоративных тенденций. Именно в живописи с наибольшей полнотой выразились прогрессивные черты культуры Фландрии: реализм, народность, яркая жизнерадостность, торжественная праздничность образов.



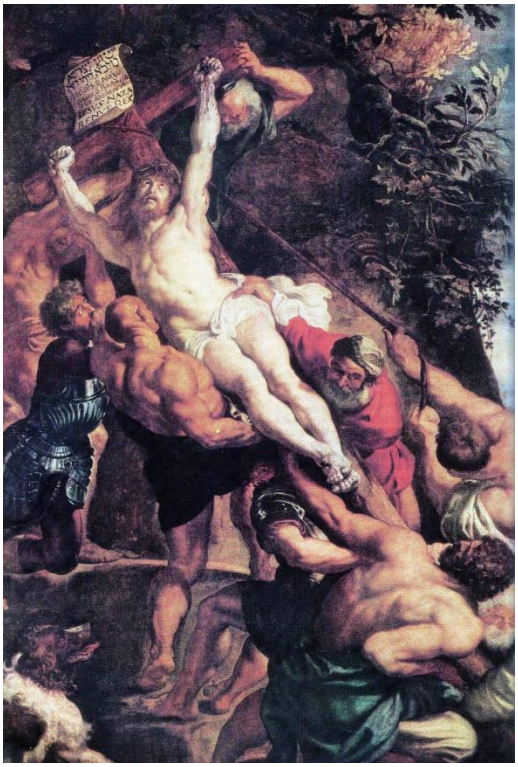


Рисунок 294. П. Рубенс. Автопортрет с Изабеллой Брант. 1609-4610 гг. Мюнхен, Старая пинакотека и Воздвижение креста. Ок. 1610-1611 гг. Антверпен, собор

В условиях Фландрии официально господствующим искусством было барокко. Более того, именно Фландрия наряду с Италией явилась в первой половине XVII в. одним из основных очагов формирования барочного направления в искусстве. Однако фламандское барокко во многом существенно отличалось от итальянского. Искусство Рубенса, Иорданса, Снейдерса и других мастеров в приподнятых и торжественных формах отражало дух жизнеутверждающего оптимизма, порожденный жизненными силами фламандского общества. Именно эта особенность развития барокко во Фландрии, выраженная в искусстве Рубенса, давала возможность развития

реалистических черт в рамках самой барочной системы, и притом в гораздо большей мере, чем это было возможно в Италии.

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



Рисунок 295. П. Рубенс. Похищение дочерей Левкиппа. 1619-1620 гг. Мюнхен, Старая пинакотека и Персей и Андромеда. 1620-1621 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Живописи Фландрии присуща та же неоднородность, что и испанской, та же двойная природа – сословно-дворянская и народная, парадная и повседневная, внешняя и сокровенная. Грандиозные алтари Рубенса и Иорданса полны не только бурного пафоса барокко, но и жаркого неистовства плоти. Но когда спадают пышные одежды воображения и утихают эмоции, пейзажные и фигурные рисунки Рубенса наполняются непринужденностью и прямотой. Портреты ван Дейка не только захватывают величавой красотой аристократизма, но и покоряют одухотворенностью.

Пауль Рубенс (1577-1640). XVII - XVIII вв. знают художников – баловней судьбы, любимцев фортуны. Это Бернини и Тьеполо в Италии, Рубенс – во Фландрии. Рубенс возглавлял самую большую в Европе художественную мастерскую, исполняющую заказы европейских венценосцев и католических орденов. Ни блестящее образование, ни светлый лоск, ни жизнь в Италии не истребили в Рубенсе «мужицкого» начала. Орден иезуитов был главным и постоянным его заказчиком. Как истинный художник барокко Рубенс изображал обнаженные и полуобнаженные тела в сильном возбужденном движении и, где только возможно, вводил мотивы схватки, борьбы, погони. «Смешались в кучу кони, люди…» – эти строки отражают ощущение от его работ. Персонажам Рубенса недостает внутренней сосредоточенности. Картины художника обладают теплым колоритом. В его

работах переходы светотени незаметны, четкие контуры отсутствуют. В пейзажах Рубенса ощущается мощь земли, сочетаются интимные уголки и неохватимые глазом панорамы.

В целом творчество Рубенса может быть разделено на следующие три этапа: ранний — до 1620 г., зрелый — с 1620 до 1630 г. и поздний, охватывающий последнее десятилетие его жизни. Особенностью творческого развития Рубенса было то, что переход от одного этапа к другому происходил постепенно, без резких скачков. Его искусство эволюционировало ко все большему углублению реализма, к более широкому охвату жизни и преодолению внешне-театральной барочной аффектации, черты которой более свойственны Рубенсу в ранний период его творчества.

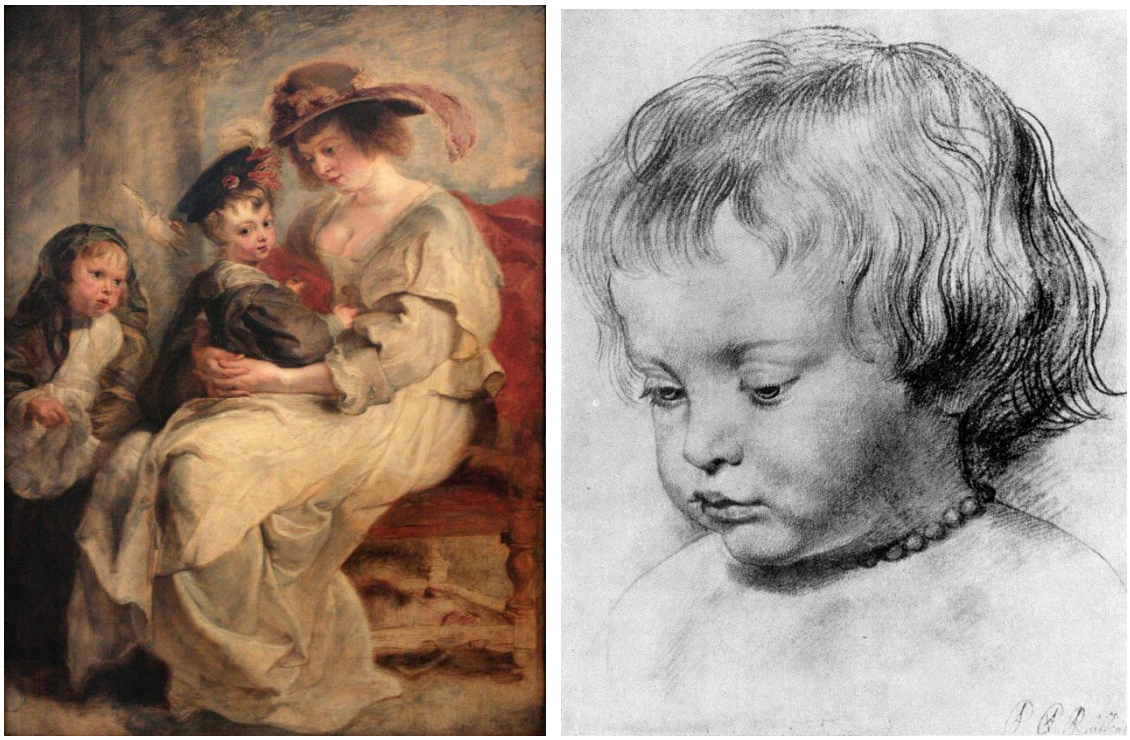


Рисунок 296. Рубенс. Портрет Елены Фоурмен с детьми. После 1636 г. Париж, Лувр и Портрет сына. Рисунок Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1620 г. Вена, Алъбертина

в «Персее и Андромеде» (1620—1621; Эрмитаж). В «Поклонении волхвов» Рубенс освобождается от моментов повышенной театральности, свойственной его более ранним алтарным композициям. Это полотно отличается сочетанием праздничности, естественной жизненности образов и выразительности характеров. С наибольшей полнотой особенности этого периода раскрылись в «Персее и Андромеде». Рубенс изобразил тот момент, когда поразивший морское чудовище Персей, сойдя с Пегаса, приближается к прикованной к скале Андромеде, предназначенной, согласно античному мифу, в жертву чудовищу. Как праздничные знамена, развеваются складки алого плаща Персея и синего одеяния Победы, венчающей героя. Однако

содержание картины не сводится только к апофеозу героя-победителя. Одетый в тяжелый панцирь Персей приближается к обнаженной, радостно смущенной Андромеде и с властной нежностью касается ее руки. Андромеда окружена легким золотистым сиянием, противостоящим более материально-плотному цветовому строю остальных частей картины. Золотисто-медовое сияние, окутывающее пышную наготу Андромеды, как бы материализуется в обрамляющем ее тело золотом парчовом покрывале. Никто до Рубенса с такой глубиной не воспевал красоту и великую радость любви, победившую все стоящие на ее пути препятствия. Вместе с тем в этой картине особенно полно раскрывается мастерство Рубенса в изображении человеческого тела. Кажется, что оно насыщено трепетом жизни, — настолько захватывающе убедительно передана влажность взгляда, легкая игра румянца, бархатистая матовость нежной кожи.

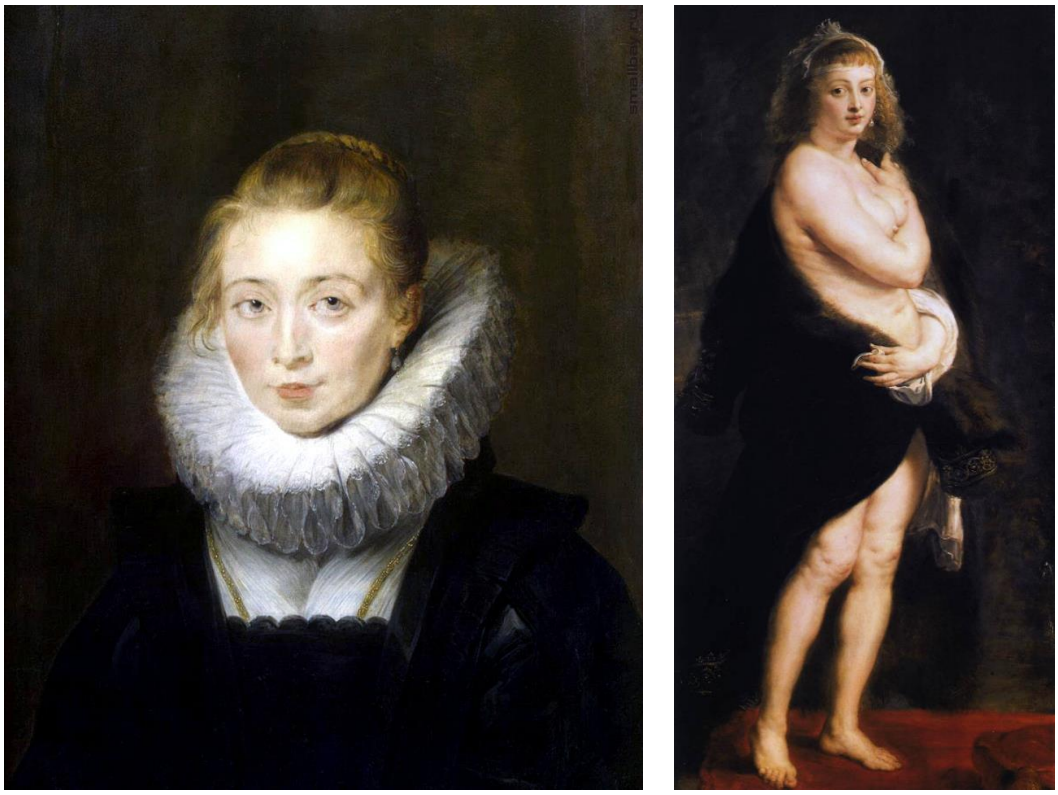


Рисунок 297. П. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Около 1625 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Шубка. 1638-1640 г. Художественно-исторический музей. Вена

Рубенс был замечательным мастером рисунка. Его подготовительные рисунки к картинам поражают умением в немногих полных динамики штрихах и пятнах схватить характер формы, взятой в ее движении, передать общее эмоциональное состояние образа. Рисункам Рубенса свойственна широта и свобода исполнения: то усиливая, то ослабляя нажим карандаша на бумагу, он схватывает характерный силуэт фигуры, передает напряженную

игру мышц (этюд к «Воздвижению креста»). В одном из подготовительных рисунков к «Охоте на кабана» Рубенс сочным сопоставлением света и тени уверенно лепит форму, передает контрасты узловатых, напряженно изгибающихся стволов дерева и легкого трепета пронизанной мерцающим светом листвы. Живописная выразительность, повышенная эмоциональность, великолепное чувство динамики, артистическая гибкость техники — характерные черты мастерства рисунка Рубенса.





Рисунок 298. П. Рубенс. Автопортрет.1639.Художественно-исторический музей. Вена и Портрет Изабеллы Брандт. Около 1625 г. Галерея Уффици, Флоренция

В числе последних работ Рубенса – автопортрет 1639 г. Взгляд художника внимателен и суров. Лицо осунулось, побледнело. Рука расслабленно лежит на эфесе шпаги. Осанка, как и прежде, элегантна, но во всем облике чувствуется приближение старости. Рубенсу оставалось жить меньше года. Он подарил миру около трех тысяч картин и множество рисунков.

Роль Рубенса в истории европейского искусства исключительна. Художник освоил свое неповторимое богатство итальянской живописи, но тлишь для того, чтобы на этой основе обновить и преобразовать художественную традицию Нидерландов. Фламандская школа – это прежде всего школа Рубенса. Его творчество оказало большое влияние на многих мастеров из других стран.

У Рубенса был любимый ученик - **Антонис Ван Дейк (1599-1641).** Он имел шумный успех как портретист в Англии и Италии. Аристократичные руки персонажей его работ наделены автопортретным сходством. И в личной

судьбе Ван Дейка, выходца из зажиточных слоев буржуазии, всю свою жизнь стремившегося войти в избранный круг знати, и в эволюции его творчества, в которой намечается отход от демократических традиций национальной живописи, ярко отразился общий процесс аристократизации современного ему фламандского общества. Но в лучших произведениях Ван Дейка сохраняется здоровое реалистическое начало, создаются глубокие, содержательные образы людей своего времени.





Рисунок 299. Антонис ван Дейк. Автопортрет. Конец 20-х – начало 30-х гг. XVII в. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Семейный портрет. Около 1620-1621 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Ван Дейк может быть назван прирожденным портретистом. Он создал свой стиль портретного искусства, завоевавший широкую популярность в высших кругах многих европейских стран. Заказчиков привлекало не только блестящее мастерство решения Ван Дейком самого типа парадного аристократического портрета. Притягательную силу искусства Ван Дейка составил лежащий в его основе идеал человеческой личности, которому он следовал в своих произведениях.

Человек у Ван Дейка как бы приподнят над повседневностью; внутренне облагороженный, он лишен отпечатка заурядности. Художник прежде всего стремится показать его духовную утонченность. В лучших своих портретах Ван Дейк, не впадая в поверхностную идеализацию, создал жизненные и типические образы, обладающие вместе с тем своеобразной поэтической привлекательностью. Ван Дейк быстро стал модным портретистом. Художник всегда тонко понимал индивидуальность модели.

На портрете 1635 г. Флегматичный, задумчивый Карл I изображен на охоте среди великолепного пейзажа. Тяжелое облачное небо, листва раскидистого дуба, золотистая грива лошади – все пронизано закатным светом.



Рисунок 300. Ван-Дейк. Портрет Карла I. Ок. 1635 г. Париж, Лувр

Но никогда еще противоречия в творчестве Ван Дейка не были столь очевидными, как в английский период. Наряду с названными произведениями, которые свидетельствуют о его высоком мастерстве, Ван Дейк, послушно следуя желаниям своих знатных заказчиков, создает множество пустых идеализированных портретов. Снижаются и живописные качества его произведений. Показателен сам метод его работы в это время. Заваленный заказами, он, подобно Рубенсу, окружает себя учениками-помощниками. Ван Дейк работал в течение одного дня над несколькими портретами. Эскиз с

модели занимал не более часа, остальное, особенно одежда и руки, дописывалось в мастерской учениками со специальных натурщиков. Уже на втором сеансе Ван Дейк столь же быстро заканчивал портрет. Подобный метод привел к преобладанию у него определенного штампа.

Художественная роль Ван Дейка была чрезвычайно значительна и проявилась главным образом за пределами его родины. Английские портретисты опирались на традиции его искусства. С другой стороны, тип идеализированного парадного портрета позднего Ван Дейка стад образцом для многих западноевропейских живописцев XVII—XVIII веков.

Якоб Йорданс (1593-1678) делит с Ван Дейком славу наследника Рубенса. И ван Дейк, и Йорданс испытали влияние его многогранного творчества.



Рисунок 301. Я. Йорданс. Бобовый король. Около1638 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Семья Йорданс. 1621 г. Прадо. Мадрид

Пожалуй, ни у кого из мастеров почвенное начало фламандского искусства не было выражено с такой принимающей подчас оттенок грубоватой чувственности силой, как у Иорданса. Этому способствовало и то, что он не посетил Италии и вдобавок не стремился к тому, чтобы приноравливаться к итальянским образцам. Произведения Иорданса даже на религиозные и мифологические сюжеты трактуются в жанровом плане, персонажи, чаще всего данные в бытовом окружении и всегда написанные с натуры, кажутся порой слишком тяжеловесными.

Вместе с тем его творчество лишено черт будничного прозаизма — оно обладает особой праздничной зрелищностью и неиссякаемыми запасами жизнерадостности. Эта полнота оптимистического восприятия мира сближает Иорданса с Рубенсом. Но, в отличие от последнего, Иорданс не обладает такой силой художественного обобщения, таким гигантским творческим размахом и столь неисчерпаемой фантазией. Его искусство в известной мере более однопланово.

Картины Иорданса – воплощение фламандского жизнелюбия. Художник демонстративно простонароден и грубоват («Король пьет», «Сатир в гостях у крестьянина»).



Рисунок 302. Я. Йорданс. Праздник бобового короля. Около 1665 г.
Художественно-исторический музей. Вена

На эрмитажной картине «Бобовый король» (ок. 1648) изображена шумная семья фламандского бюргера. Почтенный старец — отец семейства — сам «король», увенчанный бумажной короной, пьет вино из бокала, а вся компания приветствует его восторженными пьяными криками. Пространство заполнено грузными фигурами, окружающими стол, переполненный яствами. Сильное движение, пронизывающее всю эту беспокойную группу, передает впечатление разнузданного веселья. Ярко и красноречиво обрисован каждый персонаж. Живописная манера мастера достигает особой широты. Иордане уже избегает здесь резких светотеневых контрастов. Картина выдержана в горячей цветовой гамме со множеством оттенков от золотисто-розового до золотисто-коричневого. Полной грубоватого юмора бытовой сцене мастер сообщает черты монументальной значительности. Иордане был также автором ряда портретов. Он не ставил своей целью создать глубокие психологические образы. Некоторые из портретов близки к его картинам («Семейный портрет», ок. 1615; Эрмитаж). Более параден портрет семьи Иорданса (Мадрид, Прадо).

С 1630-х гг. Иорданс выполняет в Антверпене совместо с Рубенсом ряд декоративных работ. Уже в это время, и особенно после смерти Рубенса, когда Иорданс оказался как бы главой фламандской школы и автором множества декоративных аллегорических и мифологических композиций, отвечающих вкусам аристократических заказчиков, в его творчестве наступает период упадка. Свойственная и ранее художнику тяжеловесность композиции и фигур становится чрезмерной. Поздние произведения художника, сохраняя иногда красочность и мастерство в изображении отдельных подробностей, в целом исполнены ложного барочного пафоса.

Крупнейшим натюрмортистом Фландрии XVII в. был соратник Рубенса **Франс Снейдерс (1579—1657).** На огромных полотнах Снейдерса туши мяса, убитая лань, омары, голова кабана, разнообразные сочные, спелые овощи и фрукты, груды битой птицы, морские и речные рыбы причудливо громоздятся на столах, и кажется, лишь рамы картин ограничивают это бесконечное изобилие даров природы. Из общего оливкового тона выделяются звучные пятна белого, синего, особенно красного (омары, мясо, ягоды, одежда лавочника или лавочницы). Некоторая хаотичность построения натюрморта Снейдерса подчиняется единой цветовой композиции, создающей впечатление законченного декоративного целого.

В зрелый период творчества в известной серии натюрмортов (1618—1621), предназначенной для дворца мецената архиепископа Триста, ныне украшающей залы Эрмитажа, Снейдерс создает «Рыбную», «Фруктовую» и «Овощную» лавки. Его работы – апофеоз земных щедрот.



Рисунок 303. Ф. Снейдерс. Рыбная лавка. 1613-1620 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Художник со всей тщательностью пишет каждый предмет, однако прежде всего он видит натюрморт в целом, стремясь к всеобъемлющему изображению богатства природы.

Яркие, нарядные натюрморты Снейдерса полны ликующей праздничности и меньше всего могут быть названы «мертвой натурой» — настолько полны они кипучей жизни.

Голландия XVII в.

Голландия была первой в феодальной Европе страной, где буржуазная революция увенчалась победой. Кровопролитная освободительная борьба против испанского ига, начавшаяся здесь в 60-х гг. XVIв., завершилась в 1609 г. перемирием, подтверждавшим государственную независимость Северных Нидерландов, которые с этого времени стали именоваться Республикой Соединенных Провинций, или Голландией (по названию наиболее могущественной из этих провинций).

Для голландской живописи типично не только четкое деление по жанрам, но и расщепление каждого из этих -жанров на многочисленные подвиды. Живописцы различаются не только как мастера картин на библейские и мифологические сюжеты, жанристы, портретисты, пейзажисты, анималисты — их деление еще более дробно: одни жанристы пишут главным образом сцены из быта состоятельных бюргеров и офицеров (Питер де Хоох, Герард Терборх, Габриэль Метсю), вторые — из крестьянской жизни (Адриан ван Остаде), третьи предпочитают сцены из быта ученых и врачей (Геррит Доу); пейзажисты делятся не только на маринистов (Ян Порселлис, Симон де Влигер), изобразителей лесных уголков (Мейндерт Хоббема) или 'широких равнинных видов (Филипс Конник), но еще более узко — специализируются, например, на изображении зимних видов и пейзажей при лунном свете (Арт ван дер Нер). Из мастеров интерьера одни изображают комнаты бюргерских домов (Питер Янсенс Элинга), другие—внутренние виды церквей (Питер Санредам, Герард Хоукгест). Нередко тот или иной жанр становится традиционным в какой-нибудь художественной школе; так, мы обнаружим пристрастие гарлемских живописцев натюрморта к так называемым «завтракам» (Питер Клас, Биллем Хеда), а утрехтских — к изображению цветов (Ян Давиде де Хем).

Исторический процесс развития голландской живописи XVII века можно разделить на три основных этапа: период становления (1609—1640), период расцвета (1640—1670), период упадка (после 1670).

Творчество **Рембрандта ван Рейна (1606-1669),** без сомнения, вершина голландской школы. Этот мастер был одинок среди собратьев по искусству.

Творчество Рембрандта воплощает лучшие качества голландского искусства — силу реалистического отражения действительности, глубокую

индивидуализацию образов и явлений; оно несет в себе черты подлинного демократизма. Искусству Рембрандта присущи огромная глубина идейного содержания, высокая одухотворенность образов, непревзойденное мастерство. Рембрандт отличается от других голландских живописцев широтой тематики; ему принадлежат высшие достижения почти во всех живописных жанрах — в картинах на библейские и мифологические сюжеты, в историческом жанре, в портрете, пейзаже и натюрморте (он не работал— если не считать несколько ранних картин — только в области жанровой живописи). Его достижения равно велики и в живописи, и в гравюре, и в рисунке.

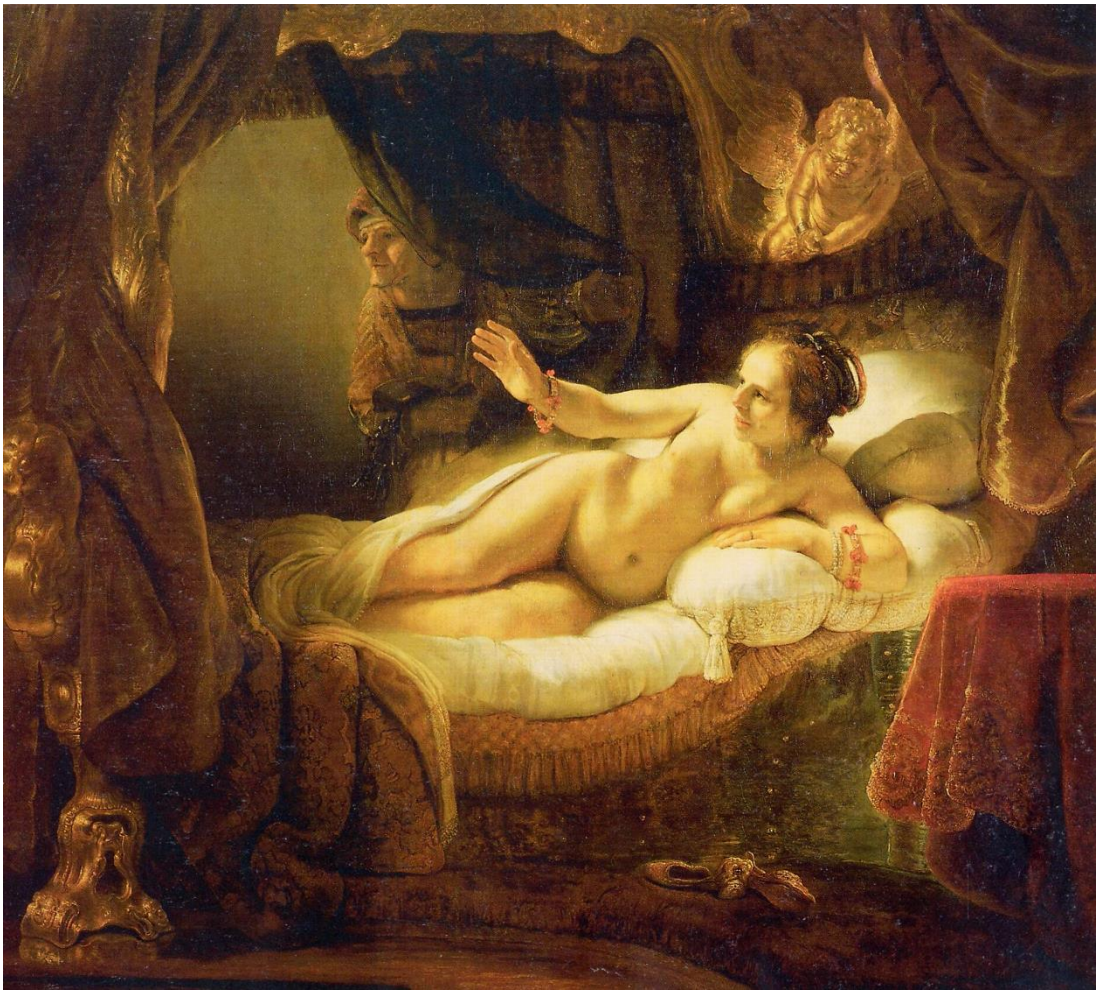


Рисунок 304. Рембрандт. Даная. 1636 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Тема искусства Рембрандта — реальная человеческая жизнь, внутренний мир человека, многообразие его переживаний; глубокое человеческое чувство проходит у Рембрандта через все явления реального мира, оно преобразует обычное и будничное в образы высокой красоты.




Рисунок 305. Рембрандт. Автопортрет с Саскией на коленях (ок. 1636). Картинная галерея. Дрезден и Флора. 1634 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Герои Рембрандта — люди сильных искренних чувств, большого духовного богатства, сумевшие сохранить лучшие человеческие качества даже в самых суровых жизненных условиях. Очень часто художник находит своих героев не в привилегированных общественных слоях, а среди простых людей, более всего страдавших от социального гнета. В этом — корни глубокого демократизма рембрандтовского искусства. Рембрандт поднимается до осознания непреходящей ценности человека. Противоречия эпохи порождают трагические коллизии его произведений, но вера в человека защищает его от пессимистических выводов.

Подобно тому как многие рембрандтовские композиции 1630-х гг. созданы в своеобразном соревновании с произведениями прославленных итальянских и фламандских мастеров, его «Даная» возникла, очевидно, как своеобразная параллель к «Данаям» Тициана. Но Рембрандт подошел к своей задаче в значительной мере по-новому. Если в тициановских полотнах, где образы, в соответствии с ренессансными представлениями, воплощены в плане определенного обобщенного идеала, торжествует чувственное начало, то основа художественной выразительности рембрандтовской «Данаи» заключена в том, что она представляет собой прежде всего изображение человеческой индивидуальности, в которой чувственная сторона составляет только часть сложной гаммы переживаний, объединенных сильным душевным порывом. Глубиной понимания человека Рембрандт здесь превосходит Тициана и Рубенса. Лицо Данаи некрасиво; ее тело, написанное поразительно жизненно, с каким-то особым чувством интимности, далеко от

идеальности, но художник не нуждается в идеализации — он ставит своей целью передачу высокой жизненной правды.



Рисунок 306. Рембрандт. Ночной дозор (Рота капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбурха). 1642 г. Амстердам, Рейксмузей

На рубеже раннего периода и периода творческой зрелости было создано одно из известнейших произведений Рембрандта «Ночной дозор». В 1642 г. художник закончил заказанный ему групповой портрет стрелков роты капитана Баннинга Кока. Однако вместо традиционной пирушки стрелков или сцены представления капитаном зрителю своих офицеров Рембрандт дал совершенно иное решение: он изобразил внезапное выступление стрелковой роты по приказу капитана — колонна стрелков во главе с капитаном и лейтенантом, появляясь из-под высокой арки величественного архитектурного сооружения, переходит мост через канал. Все участники события показаны в движении: барабанщик бьет в барабан, сержант отдает распоряжение, знаменосец поднимает знамя, один из стрелков насыпает порох на полку, другой заряжает мушкет, тут же среди стрелков — странная маленькая девочка в светлом платье, с петухом у пояса. Фигуры и лица, то выхваченные из темноты ослепительным лучом света, то теряющиеся в полумраке, блики на оружии, на костюмах, то вспыхивающие, то угасающие, — все рождает впечатление особой возбужденности, взволнованности.



Рисунок 307. Рембрандт. Старик в красном. 1652-1654. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Автопортрет. 1665 г. Музуй Вальраф-Рихауз, Кельн

В эрмитажном «Портрете старика в красном» (ок. 1654) меньше созерцательности, чем в названных произведениях, — в этом полном напряженной мысли человеке много суровой решительности. С эмоциональной характеристикой превосходно гармонирует красочное решение, основанное на преобладании напряженного коричневато-красного тона одежды старика.

В пределах единой образной системы портреты Рембрандта воплощают исключительное многообразие характеров и психологических оттенков. Светотень, всегда имеющая у Рембрандта очень важное эмоциональное значение, в данном случае имеет и смысловую функцию: словно предвещающий появление Юпитера поток света, навстречу которому приподнимается Даная, заливает ее фигуру, внося в картину атмосферу особой эмоциональной взволнованности.

Много и успешно работает Рембрандт в 1630-х гг. и в офорте, в котором мастер чувствует себя самостоятельнее — он свободен здесь от посторонних влияний. Тематика его офортов очень широка. Художник увлекается жанровыми мотивами; особый интерес к социальным низам общества проявляется у него в многочисленных изображениях нищих, в повествовательной сцене «Продавец крысиного яда» (1632). Жанровые элементы проникают у него и в библейские сюжеты (офорт «Возвращение блудного сына», 1636). К лучшим офортам этого времени относится «Смерть Марии» (1639) — композиция, полная большого чувства скорби, предвосхищающая грандиозные по силе эмоционального звучания более поздние работы мастера.



Рисунок 308. Рембрандт. Автопортрет. 1660 г. Париж, Лувр и Портрет Титуса. 1656 г. Художественно-исторический музей. Вена

Глубина раскрытия образа, многоплановость психологической характеристики, умение выразить самые зыбкие и неуловимые душевные движения — все это особенно характерно для автопортретов Рембрандта, в которых, несмотря на их большое число (всего до нас дошло около ста автопортретов художника; многие из них написаны в поздний период), изумляет бесконечное богатство психологических аспектов, умение уловить все новые и новые нюансы характера, мысли, чувства. К лучшим поздним автопортретам принадлежат венский (ок. 1652), где облик художника полон простоты и вместе с тем высокого достоинства, и луврский (1660), в котором мастер изобразил себя перед мольбертом с палитрой и кистями в руках, — в этом автопортрете беспощадная правдивость в передаче внешности дряхлеющего мастера соединяется с ярким воплощением его неугасающей творческой мощи. Все художественные средства мобилизует художник для создания своих портретных образов: большое значение имеют в них поворот фигуры и головы, жест, костюм, головной убор, различные аксессуары, композиционное построение, красочные акценты, но главная роль остается за светотенью. Именно светотень создает эмоциональную среду, окружающую человека, и способствует динамической характеристике образа: нередко небольшое изменение в освещении сразу меняет весь эмоциональный строй образа. В портрете четырнадцатилетнего сына Рембрандта Титуса (ок. 1656; Вена) поразительный по своей красоте и одухотворенности образ увлеченного чтением мальчика кажется сотканным из световых лучей.



Рисунок 309. Рембрандт. Еврейская невеста. 1666 г. Рискмузей. Амстердам



Рисунок 310. Рембрандт. Три дерева. 1643 г. Офорт

Рембранта принято считать живописцем светотени. У него цвет становится материализованной световой энергией, заряженной своеобразным напряжением. Чистые цвета сверкают подобно драгоценным камням в темной

оправе. Пейзажи Рембранта озарены общечеловеческим чувством, но природа в них не претендует на всеобщность. Большое, духовное живет в малом, интимном. Перенеся действие с многолюдных площадей, храмов, залов во внутреннюю сферу чувств, Рембрант зрелой поры насыщает картину человеческими переживаниями. Он любит писать суровые усталые лица бедняков, любит писать старцев, старух, слепых, увеченных. Бытового Жанра Рембрант чуждался. В «Портрете еврея» чувствуется бездонность терпеливой, мудрой, кроткой души. До начала 1640-х гг. Рембрант был самым популярным художником Голландии, пока его живопись не шокировала бюргеров. Им была приятна способность художника поэтизировать чувственное и будничное («Портрет Саскии» (жены художника), «Даная»). В 1642 г. Саския умерла, в это же время обозначилась трещина в отношениях с заказчиками. Обедневший, он писал лучшие свои портреты. Самое сильное средство в его живописи – светотень (Блудный сын»).



Рисунок 311. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ок. 1668-1669 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Эпилогом творчества Рембрандта по праву может быть названа знаменитая эрмитажная картина «Возвращение блудного сына». Сюжет библейской притчи о беспутном сыне, покинувшем родной дом и вернувшемся в него после многих бедствий, когда все близкие считали его погибшим, — привлекал Рембрандта и раньше (он уже встречался в одном из ранних офортов мастера), так как он открывал особые возможности для выражения гуманистических идей художника.

В мировом искусстве существует не много произведений столь интенсивного Эмоционального воздействия, как монументальное эрмитажное полотно. Упавший перед своим отцом на колени блудный сын, дошедший в своих скитаниях до последней степени нищеты и унижения, — это образ, с поразительной художественной силой воплощающий в себе трагический путь познания жизни. И в образе отца воплощена не только радость встречи — это высшее выражение доступного человеку счастья, это исполнение всех желаний, это предел чувств, который может выдержать человеческое сердце. Потрясает своей простотой и одновременно многообразием эмоциональных оттенков жест рук старца, касающихся плеч сына, — в одном этом движении сказалось все чувство отца — не только его беспредельная любовь к сыну, но и долгое ожидание встречи, надежда, то угасавшая, то вспыхивавшая, глубокое душевное потрясение и, наконец, счастье обретения. Переживания главных действующих лиц и свидетелей их встречи объединяются в переполняющем их чувстве высокой человечности.

Эрмитажное полотно отличается поразительным тональным единством. Самые глухие пятна — от напряженно звучащего оранжево-красного цвета мантии отца и плаща старца с посохом до глухо-коричневых тонов фона — воспринимаются лишь как различные по степени насыщенности сгустки единого общего тона, единого чувства; сама краска приобретает новое качество — она словно превращается в единую одухотворенную материю, в стихию, рождающую образы и формы.

Так завершается путь величайшего голландского живописца, история жизни которого представляет собой один из первых примеров трагической судьбы художника, вступившего в столкновение с буржуазным обществом.

Значение Рембрандта для голландского искусства огромно. Могучая сила рембрандтовского реализма была причиной того, что в орбиту воздействия великого мастера оказались втянутыми мастера всех жанров. Можно утверждать, что каждый более или менее значительный голландский живописец испытал в той или иной форме воздействие Рембрандта. Не говоря уже о том, что в жанре библейской и мифологической композиции влияние Рембрандта было, по существу, доминирующим, многим были обязаны ему и мастера бытового жанра — прежде всего в искусстве поэтизации образов повседневной жизни и в воссоздании окружающей человека эмоциональной атмосферы. У Рембрандта было очень много учеников.

Франс Хальс (между 1581 и 1585-1666). В истории мирового портрета Франс Хальс явился подлинным реформатором. Круг портретируемых в произведениях художников XV—XVI вв. обычно строго ограничен: это представители правящего класса, выдающиеся люди своего времени, наконец, художник и его близкие. Хальс сделал объектом портретного искусства представителей всех слоев общества. Наряду с заказными портретами представителей буржуазного патрициата и зажиточных бюргеров он пишет бедных ремесленников и даже людей из низов общества, причем именно на их

стороне симпатии художника; в их портретах он достигает наибольшей широты, замысла и яркости художественного воплощения. Так уже в тематике портретов проявляется глубокий демократизм Хальса — художника, сформировавшегося на раннем этапе развития голландской культуры, когда традиции эпохи нидерландской революции сохраняли свою жизненность.



Рисунок 312. Франс Хальс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. 1627 г. Гарлем, музей Франса Хальса

В основном творческая деятельность Хальса развивалась в трех видах портрета: в групповом портрете, заказном индивидуальном портрете и в характерных для Хальса произведениях, соединяющих в себе портретные черты с элементами бытового жанра.

Групповой портрет — жанр, чрезвычайно специфический именно для голландского искусства, — разделялся на три вида: портреты, изображающие членов стрелковых обществ (то есть бюргерской милиции, сыгравшей важную роль в борьбе республики за независимость), портреты регентов (попечителей) благотворительных учреждений (сюда же могут быть отнесены портреты цеховых старшин) и, наконец, портреты ученых. Каждый вид имел свои устойчивые традиции. В Голландии, по существу, не знавшей монументальной живописи, групповой портрет оказался наиболее «монументальным» жанром. Корпоративный дух буржуазной республики, уверенность каждого бюргера в собственной значительности, сознание своей силы нашли отражение в этих огромных полотнах нередко с очень большим количеством действующих лиц. В выполненных Хальсом групповых портретах, лучшими из которых являются портреты офицеров стрелковой роты св. Георгия 1627 г. и стрелковой роты св. Адриана 1633 г. (Гарлем), с исключительной яркостью показаны представители бюргерских кругов,

принимавшие активное участие в борьбе за независимость. Это сильные, жизнерадостные люди, полные неукротимой энергии. Чаще всего мастер изображает их во время веселой пирушки — этот мотив подчеркивает свойственное хальсовским персонажам настроение жизнерадостности. Художник легко справляется с большими трудностями группового портрета, который требует яркой портретной характеристики каждого отдельного участка события и одновременно — впечатления целостности и единства. Групповые портреты стрелков, принадлежащие другим голландским живописцам, нередко страдали условностью и неуклюжестью композиции, а сами участники сцены своей скованностью и однообразием напоминали, как тогда говорили, фигуры из карточной колоды. У Хальса же мы видим не только живых людей, чувствующих себя свободно и непринужденно, но и виртуозную группировку их в сложнейшую композицию, не нарушающую, однако, впечатления естественности и свободы. Ни одна голова не похожа на другую, не повторяется ни одно движение. В колористической гамме выделяются мажорно звучащие пятна чистого цвета — черные костюмы, белые воротники, золотисто-желтые, голубые и розовые офицерские перевязи; мазок широкий, свободный, необычайно темпераментный, но в то же время с безупречной точностью передающий пластическую форму.



Рисунок 313. Франс Хальс. Портрет Виллема ван Хейтхейсена. Ок. 1637 г. Брюссель, Музей изящных искусств и Мулат. Ок. 1635 г. Лейпциг, Музей

Существенная особенность портретного искусства Хальса — изображение человека во всей его жизненной естественности и характерности. Хальс отбрасывает все прежние портретные каноны, служившие искусственному возвеличиванию модели. В его произведениях высокопоставленные заказчики держат себя так же естественно и свободно,

как и простые люди, не заботящиеся об изысканности манер; а его герои из низов общества менее всего чувствуют себя униженными и забитыми — это веселые жизнерадостные люди, обладающие полнотой человеческого достоинства. Наконец, Хальс вносит в портрет ярко выраженное эмоциональное начало. «Нейтральные» по эмоциональной характеристике образы у него редки, его герои улыбаются, смеются, жестикулируют, они живут, действуют.



Рисунок 314. Франс Хальс. Цыганка. 1628-1630 гг. Лувр. Париж

Еще большей яркостью характеристики отличаются хальсовские портреты людей из народа и из низов общества — рыбаков, музыкантов, завсегдатаев кабаков, уличных мальчишек. К этим людям художник относится с наибольшей симпатией. К лучшим произведениям мастера относится луврская «Цыганка» (ок. 1628/30). С изумительной меткостью схвачены художником задорная улыбка и лукавый взгляд, которым цыганка обменивается с невидимым собеседником. Ни в чем не приукрашивая свою модель, Хальс создает образ большого обаяния. Стихийная полнота жизни, которую излучает эта картина, выражена и в самой живописи — в сочетании ярких горячих тонов лица и растрепанной прически с более холодными тонами одежды и фона — зеленовато-голубого неба, по которому наискось проносятся белые облака. Живописная манера отличается смелостью и свободой; широкие мазки не только безупречно передают форму — по одному

намеку художника зритель угадывает целое, — но и являются как бы непосредственным выражением бурного темперамента художника. Строго продуманная по замыслу, отличающаяся высокой степенью художественной законченности, картина эта кажется выполненной в едином импровизационном порыве.



Рисунок 315. Франс Хальс. Групповой портрет регентш приюта для престарелых. 1664 г, Гарлем, музей Франса Хальса

Вершина творчества Хальса — два его поздних групповых портрета регентов и регентш приюта для престарелых (1664; Гарлем, музей Франса Хальса), написанные им в возрасте восьмидесяти четырех лет. В этих портретах, может быть, меньше блеска, чем в хальсовских групповых композициях прошедших десятилетий, но несравненно острее раскрыты индивидуальные образы и гораздо сильнее их эмоциональное воздействие в целом. Тлением смерти веет от портрета регентш — чопорных высохших старух в накрахмаленных воротниках и наколках. Еще более выразителен портрет регентов. Вместо прежних крепких жизнерадостных бюргеров перед нами лишенные устойчивости, развинченные фигуры людей, сидящих в неловких позах; жесты некоторых из них нелепы, криво надвинутые шляпы как будто сползают с голов, мутные взгляды устремлены на зрителя. С характеристикой образов органически связано колористическое решение: в картине доминируют сочетания черного, серого и белого; розовато-красное

пятно ткани на колене одного из регентов — единственное пятно чистого цвета — вносит в сумрачный колорит картины особую напряженность.

Искусство Хальса, представлявшее собой важнейший этап в развитии реалистического метода, имело огромное значение для своего времени.



Рисунок 316. Ян ван Гойен. Пейзаж с дубом. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В 1630-х гг. складываются принципы голландского реалистического пейзажа. Возникновение пейзажа как жанра относится к 16 в., но в произведениях мастеров того времени, например, Питера Брейгеля, природа показывалась еще очень обобщенно, как часть общей картины мироздания. Голландцы первыми пришли к изображению отдельных мотивов природы, нередко передавая виды определенной местности. В противоположность пейзажистам академического направления, воплощавшим образы природы в условно-идеальном аспекте, мастера реалистического пейзажа передают скромную природу Голландии такой, как она есть, не приукрашивая ее. Наиболее характерными представителями раннего голландского пейзажа были такие мастера, как **Ян ван Гойен (1596—1656)** и **Якоб ван Рейсдаль (ок. 1628-1682).**

Типичные голландские пейзажи – ветряные мельницы, каналы со скользящими по ним лодками, серое небо – отражены на полотнах Ян ван Гоена и Якоба ван Рейсдаля. Якоб ван Рейсдаль приходит то к романтическому разочарованию, то к интимному пейзажу, где господствует свежесть реального цвета. Марины – морские пейзажи – пишутся в это время Яном Порселлисом.



Рисунок 317. Якоб ван Рейсдаль. Еврейское кладбище. 1665-1670 гг. Картинная галерея. Дрезден

Ян ван Гойен, работавший в Лейдене и Гааге, — автор небольших пейзажей с изображениями широких голландских рек с городами и селениями на их низких берегах. Он избегает распространенного прежде кулисного построения; горизонт у него очень низкий, небо занимает две трети картины, дали теряются в тумане. Такое композиционное решение хорошо передает равнинный характер местности. Гойен любит изображать серые, пасмурные дни, когда воздух насыщен влагой, а надувающий паруса ветер гонит низкие облака («Вид реки Вааль у Неймегена», 1649, в ГМИИ им. А. С. Пушкина; «Вид реки Маас у Дордрехта», 1643, в Эрмитаже). Колорит его картин выдержан обычно в единой коричневато-серой тональной гамме.

Голландские мастера явились фактическими создателями натюрморта как самостоятельного живописного жанра; ни в одной стране этот жанр не получил такого распространения, как в Голландии. В отличие от фламандских

мастеров натюрморта, изображавших в своих огромных, декоративных по красочному звучанию полотнах все изобилие даров природы, голландские живописцы создали натюрморт интимного характера. Выбирая немногие скромные предметы, они умеют в их сочетании, сопоставлении, композиционной группировке, в фактурных особенностях передать ощущение внутренней жизни этих вещей, неразрывно связанной с жизнью человека. Голландский натюрморт XVII в. поражает богатством тем.



Рисунок 318. Виллем Клас Хеда. Завтрак с крабом. 1648 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Из мастеров натюрморта крупнейшими живописцами раннего периода были работавшие в Гарлеме **Питер Клас (ок. 1597—1661)** и **Виллем Хеда (1594—1680/82)**. Излюбленный мотив у обоих художников, повторяющийся в их многочисленных работах, — так называемый завтрак («Завтрак» Класа в ГМИИ им. А. С. Пушкина, «Завтрак с ежевичным пирогом» Хеды в Дрездене)

— изображение накрытого стола, на котором размещены блюдо с пирогом или окороком, хлеб и румяная булка, серебряный либо оловянный кувшин, стеклянный бокал, тарелки и ножи. Мастер стремится расположить предметы так, чтобы, не нарушая впечатления естественного беспорядка, объединить их в то же время внутренне и композиционно: учитывается также необходимость показать предметы таким образом, чтобы их характер, объем, структура, поверхность были выражены наиболее впечатляюще. Поэтому скатерть собрана в живописные складки, пирог разрезан, крышка с кувшина приоткрыта, в бокал налито вино, орехи расколоты; иногда, чтобы дать особенно живописную деталь, художник изображает лежащие на столе карманные часы, раскрытые таким образом, что виден их механизм, или разбитый бокал со всеми его осколками. С большим мастерством художник передает материальную природу вещей — хрупкость и прозрачность стекла, холодный блеск серебра, румяную корочку булки. Картины Класа и Хеды лишены пестроты и яркости — они обычно выдержаны в единой коричневато-серой тональной гамме.



Рисунок 319. Питер Клас. Завтрак с ветчиной. 1647 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Наиболее распространенным жанром в голландской живописи 1640—1660-х гг. был бытовой жанр. Ни в одной другой стране бытовая живопись не занимала такого важного места в системе других жанров, нигде она не породила такого множества типов картин, не отличалась столь широким охватом действительности, как в Голландии. Непреходящее значение имеет тот факт, что голландские жанристы сумели раскрыть поэзию самых обыденных явлений повседневной жизни. Их произведения справедливо славятся большой конкретностью и убедительностью в обрисовке персонажей, правдивым показом их бытового окружения, чрезвычайно

высоким живописным мастерством. Действие этих картин происходит чаще всего в уютных комнатах голландских домов, иногда на фоне ландшафта; изображения согреты чувством теплоты и интимности.



Рисунок 320. Адриан ван Остаде. Крестьянское общество. 1671 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и В деревенском кабачке. 1660 г. Дрезден, Картинная галерея

Голландским мастерам свойственна особая материальность передачи предметного мира; все, что они пишут, становится необычайно осязательным. Привлекательна утверждающая сила голландских жанровых картин, то мажорно-оптимистических, то наполненных мягким лирическим чувством; привлекает и уверенность художника в своем праве на изображение, казалось бы, ничем не примечательных явлений жизни, которые, однако, под его кистью обретают подчас большую художественную содержательность. Но бытовая живопись голландцев имела и свои ограниченные стороны. Основу голландского жанра составляет прежде всего изображение частной жизни человека. Общественная сторона человеческого бытия оказалась вне поля зрения живописцев. К тому же в разрабатываемом ими сюжетном репертуаре они тяготеют не к расширенному толкованию темы, к большому художественному обобщению, а, напротив, к суженной образной трактовке. Отсюда характерная для голландцев тяга к интимному образу, камерные масштабы их произведений, кабинетный размер их картин. Число действующих лиц в их композициях обычно невелико, действие отличается обыденностью содержания; спокойное повествование предпочитается драматическому раскрытию темы.

Адриан ван Остаде (1610—1685) известен главным образом как мастер крестьянского жанра. В ранние годы его искусство развивалось под

воздействием фламандского мастера Адриана Браувера; в произведениях этих лет преобладает резкий гротеск, сильное огрубление образов крестьян, граничащее с карикатурой, довольно условная характеристика реального окружения; в колорите — холодные пестрые краски («Крестьяне в шинке»; Дрезден). С общим подъемом голландского реалистического искусства прогрессирует и искусство Остаде; очень большое значение для него имело благотворное воздействие Рембрандта. Образы Остаде становятся человечнее и правдивее, более развернуто и в то же время более поэтично трактуется их окружение, главным образом интерьеры бедных жилищ и трактиров; большое значение приобретает светотень. В колорите главную роль обычно играет золотисто-коричневый общий тон.



Рисунок 321. Ян Стен. Больная и врач. Конец 1650-х - начало 1660-х гг. Амстердам, Рейксмузей и Гуляки. Около 1660 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Самым широким по тематике и самым демократичным по духу своих произведений из рассматриваемых представителей бытового жанра был **Ян Стен (1626/27— 1679)**. Большая широта Стена сказывается не только в том, что ему принадлежат также произведения на библейские сюжеты, портреты и пейзажи, но и в тематическом разнообразии его жанровых картин. Он пишет сцены быта состоятельных бюргеров и крестьянства, но главным образом из жизни мелкого бюргерства; он не ограничивается эпизодами повседневного домашнего быта — у него очень много картин, изображающих попойки в трактирах, празднества (например, «Праздник бобового короля»; Кассель), маленьких детей в школе и многие другие разнообразные мотивы. Явное предпочтение он отдает сценам веселья. Стен — мастер бурного темперамента, яркой жизнерадостности; его образы почти всегда окрашены

юмором. В композициях Стена, часто многофигурных, сильнее, нежели у других жанристов, развиты повествовательные моменты. Образы его нередко грубоваты, его излюбленные герои — веселые собутыльники, подгулявшие бюргеры («Гуляки», Эрмитаж; «Веселое общество», Будапешт, и ряд других полотен). Нередко в этих картинах художник изображал себя и свою семью. Библейские сюжеты Стен обычно также воплощает в бытовых формах. Живописное исполнение у Стена довольно часто неровное, композиция и пространственное построение не отличаются строгостью, в рисунке и в колорите бывают погрешности, однако лучшие его вещи стоят на уровне высоких достижений голландской жанровой живописи не только по своей содержательности, но и по мастерству. К ним в первую очередь следует отнести картину амстердамского Рейксмузея «Больная и врач». Сюжет ее, восходящий к голландской поговорке «там лекарство не поможет, где замешана любовь», был очень популярен, и наиболее многочисленные вариации его, трактованные преимущественно с юмористическим оттенком, мы встречаем у самого Стена. Амстердамская композиция, однако, резко выделяется из этого ряда не только отсутствием комического отпечатка, но прежде всего силой искреннего чувства, подлинной жизненной правдой в обрисовке действующих лиц и замечательной по своей красоте живописью. Другие примеры живописного мастерства Стена — это эрмитажная картина «Гуляки», свободная, нарочито угловатая по композиционному построению, с ее серо-стальным общим тоном, с которым красиво сочетаются звучные пятна чистого цвета, или составляющая ей своеобразную противоположность по своей элегантности, по строгой законченности композиционной структуры

Герард Терборх (1617—1681) выделяется среди названных мастеров артистическим складом своего дарования и утонченным колоритом. Он много путешествовал, бывал в Италии и в Испании (где изучал искусство Веласкеса).

К великолепным образцам жанровой живописи Терборха относится «Бокал лимонада» (Эрмитаж). Так, как и на этом этапе своего творчества Терборх во многом сохранил свойственную ему большую свежесть и остроту зрительного восприятия, то в его картинах наряду со ставшими уже привычными для голландских жанристов типами действующих лиц встречаются персонажи, как бы выхваченные из жизни, данные без малейшего признака условности, например, деревенский почтарь в эрмитажной картине того же названия (1650-е гг.) или служанка в дрезденской картине «Дама, моющая руки». Число действующих лиц в произведениях Терборха невелико — всего двое-трое, но композиционное построение у него отличается своеобразной остротой — иногда художник применяет редкие для голландских жанристов пространственные эффекты («Урок музыки» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, «Концерт» в Берлине). В отличие от других жанристов Терборх не вводит в картины большого количества подробностей, его интерьеры просторны, в них много воздуха; детали обстановки и отдельные предметы благодаря этому даны более выразительно и искусно обыграны

художником. Предметы сервировки, например, объединяются у него в целостный натюрморт.



Рисунок 322. Герард Терборх. Бокал лимонада. Между 1655 и 1660 гг.
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

«Малыми голландцами» называют голландских художников, работающих в узком направлении, как правило, их картины малы по разметам, иногда величиной с открытку. Бюргерский быт описан в работах Ян Стена, Герарда Терборха. Ян стен кроме занятий творчеством был хозяином трактира («Гуляки»). Терборха ценили за искусную передачу фактуры материалов. В картине «Бокал лимонада» между кавалером и дамой идет мягкий, но настойчивый диалог.

Гораздо большее распространение в Голландии получила, однако, другая линия жанровой живописи, где нашли преобладание образы созерцательно-лирического склада. Образные принципы этого направления, начало которым было положено в «Часовом» Фабрициуса, нашли многих последователей, в особенности среди мастеров, работавших в Дельфте в 1650—1660-х гг. Так возник тип жанровой композиции, действие которой

происходит в светлых, сверкающих чистотой комнатах бюргерских домов. Сюжетно-повествовательное начало в произведениях этого рода часто сводится к минимуму, индивидуальный облик, характер действующих лиц мало интересуют художника. Образный лейтмотив таких картин— это поэзия спокойного неторопливого течения жизни. Сами персонажи в них постепенно утрачивают свои действенные качества, превращаясь в носителей общего настроения картины.



Рисунок 323. Питер де Хох. Хозяйка и служанка. Около 1660 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Служанка с ребенком во дворике. 1658 г. Лондон, Национальная галлерея

Характернейшим представителем этой линии был **Питер де Хох (1629— после 1683)**. Его наполненные золотистым солнечным светом интерьеры и крошечные дворики, в которых открытые окна и двери образуют глубинные просветы в другие помещения, представляют собой подобие своеобразного замкнутого мира, где время словно замедлило свой бег и все проникнуто чувством размеренного покоя.

Его излюбленные сюжеты — это повседневные домашние заботы хозяйки бюргерского дома, занятой хлопотами по хозяйству. Среди голландских жанристов Хох с наибольшим основанием может быть назван подлинным поэтом интерьера. В отличие от многих его собратьев по жанру, сила Хоха — не в мастерски выписанных деталях, а в ощущении целостности, неразрывного единства человека и его окружения. Рисунок его спокойный, в колорите преобладают теплые золотистые тона, обогащенные пятнами

чистого цвета —обычно красным цветом юбки хозяйки или служанки, голубыми и лимонно-желтыми плитками пола. К лучшим произведениям Хоха принадлежат «Хозяйка и служанка» (ок. 1657; Эрмитаж), «У двери кладовой» (Амстердам), «Служанка с ребенком во дворике» (1658; Лондон, Национальная галерея), «Игроки в карты» (1658; Лондон, Бекингемский дворец).



Рисунок 324. Ян Вермеер. Служанка с кувшином молока. Между 1657 и 1660гг. Амстердам, Рейксмузей и Кружевница. 1664-1665 гг. Лувр. Париж

Своего самого чистого и самого высокого воплощения лучшие стороны этой линии в голландской жанровой живописи нашли в искусстве третьего — после Рембрандта и Франса Хальса — великого голландского художника — **Яна Вермеера Дельфтского (1632—1675)**. О жизни художника сохранилось очень мало сведений, неизвестно также имя его учителя. Можно предполагать, что в ранний период творчества Вермеер развивался под воздействием Кареля Фабрициуса. Известно, что Вермеер подолгу работал над каждой картиной, выполняя ее с необыкновенной тщательностью; вероятно, поэтому, несмотря на большой успех его произведений, ремесло живописца не могло обеспечить художника и его большую семью, и к концу жизни Вермеер был вынужден заняться торговлей картинами.

Излюбленные мотивы Вермеера — одинокая женская фигура в залитом солнечным светом интерьере (женщина занята чтением письма, примериванием ожерелья), двух- или трехфигурная композиция, где

участники сцены связаны несложным действием (кавалер подает даме бокал вина, служанка вручает хозяйке письмо).



Рисунок 325. Ян Вермеер. Девушка с жемчужной сережкой. Начало 1660-х гг. Гаага, Маурицхейс

Но лиризм Вермеера, поэзия его образов и сам изобразительный строй его обычно небольших по размерам работ —несравненно более высокого плана, нежели у других голландских жанристов. В его полотнах образы повседневности, не теряя своей жизненной убедительности, представляют вместе с тем картину прекрасного мира, исполненного особой гармонии и красоты. В основе изобразительного строя его произведений заложено присущее Вермееру повышенное чувство художественной организации, той высшей упорядоченности всех элементов художественного образа, которая прежде была достоянием только образов идеального характера и лишь у Вермеера оказалась формой воплощения явлений реальной действительности.



Рисунок 326. Ян Вермеер. Девушка с письмом. Около 1657 г. Картинная галерея. Дрезден и Уличка. Ок. 1658 г. Амстердам, Рейксмузей

Его искусство характеризует прежде всего строгий отбор: Вермеер изображает только существенное, действительно необходимое, избегая отвлекающих подробностей. С этим выразительным лаконизмом неразрывно связана классическая ясность композиционного построения его картин, граничащая с математической точностью. В них нельзя изменить ни одной детали без того, чтобы не пострадала архитектоника целого. Специфический дар Вермеера — соединение необычайной остроты видения с мастерством художественного обобщения — придает каждому его мотиву одновременно и полноту жизненной убедительности, и большую художественную значительность. Наконец, его драгоценная живопись, основанная на применении чистых цветов спектра в сочетании с тончайшей красочной нюансировкой, по праву ставит его в ряд величайших колористов мирового искусства.

У малых голландцев интимное и частное выступает без космических ассоциаций. Голландский художник может удовлетвориться покосившимся забором, уснувшим в кабаке крестьянином, коровой на пастбище, не ставя их в связь с закономерностями всемирного порядка. Голландская живопись не рассчитана на украшение интерьера, хотя прекрасно с ним гармонирует. Насыщенное содержание вмещается в рамку небольшой картины, что требует ювелирной точности.

Франция XVII в.

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

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

Во французской архитектуре этого времени наблюдается постепенное формирование классического направления. В живописи - влияние маньеризма, фламандского и итальянского барокко, караваджизма и реалистического искусства Голландии.

Архитектура, по самому своему характеру в наибольшей степени связанная с практическими интересами общества, оказалась в наиболее сильной зависимости от абсолютизма. Только в условиях мощной централизованной монархии было возможно в то время создание огромных, выполненных по единому плану городских и дворцовых ансамблей, призванных воплотить идею могущества абсолютного монарха. Не случайно поэтому, что расцвет архитектуры французского классицизма относится ко второй половине XVII в., когда централизация абсолютистской власти достигла своей вершины.

В 1648 г. была основана Королевская академия живописи и скульптуры. С 60-х гг. Академия полностью подчинена двору. В 1671 г. образовалась Академия Архитектуры. Многие художники подолгу жили в Италии. Пуссен провел в Риме почти всю жизнь.

Классицизм – новое возрождение античности. Его основа – стремление к рациональному, к разумному, к порядку. Классицизм XVIIв. отличался возвышенной мечтательностью и несколько холодноватой отвлеченностью. Классицизм культивировал чувство долга. Свет и тень на картинах в прямом и переносном смысле четко разделены. Мужественный герой мужественен везде, а скупой скупится. Переходные оттенки у классицизма не в чести.

В несколько ином плане происходило развитие живописи классицизма, основоположником и главным представителем которой был величайший французский художник XVII в**. Никола Пуссен (1594-1665)**.

Классицизм приобретает ведущее значение во французской живописи со второй четверти XVII века. Творчество его крупнейшего представителя Никола Пуссена — вершина французского искусства XVII столетия.

Художественная теория живописи классицизма, основой для которой служили выводы итальянских теоретиков и высказывания Пуссена, во второй половине XVII столетия превратившаяся в последовательную доктрину, в идейном плане имеет много общего с теорией классицистической литературы

и драматургии. Здесь также подчеркивается общественное начало, торжество разума над чувством, значение античного искусства как непререкаемого образца. По словам Пуссена, произведение искусства должно напоминать человеку «о созерцании добродетели и мудрости, с помощью которых он сумеет остаться твердым и непоколебимым перед ударами судьбы».

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



Рисунок 327. Н. Пуссен. Танкред и Эрминия. 1630-е гг.Санкт-Петербург, Эрмитаж и Автопортрет1650 г. Париж, Лувр

Драматической теме любви амазонки Эрминии к рыцарю-крестоносцу Танкреду посвящено эрмитажное полотно «Танкред и Эрминия» (1630-е гг.). Сюжет ее также взят из поэмы Тассо. В пустынной местности, на каменистой почве распростерт раненный в поединке Танкред. С заботливой нежностью его поддерживает верный друг Вафрин. Эрминия, только что сойдя с коня, устремляется к возлюбленному и быстрым взмахом сверкающего меча отсекает прядь своих белокурых волос, чтобы перевязать ему раны. Ее лицо, взгляд, прикованный к Танкреду, стремительные движения стройной фигуры одухотворены большим внутренним чувством. Душевная приподнятость образа героини подчеркнута цветовым решением ее одежды, где с повышенной силой звучат контрасты серо-стальных и глубоких синих тонов, а общее драматическое настроение картины находит свой отзвук в пейзаже, наполненном пламенеющим блеском вечерней зари. Доспехи Танкреда и меч Эрминии.



Рисунок 328. Н. Пуссен. Аркадские пастухи. 50-е гг. XVII в. Лувр. Париж

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

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

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



Рисунок 329. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. 1649 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Живописные пейзажи Пуссена не обладают в такой степени чувством непосредственности, какое присуще его рисункам. В его живописных работах сильнее выражено идеальное, обобщающее начало, и природа в них предстает как носительница совершенной красоты и величия. Насыщенные большим идейным и эмоциональным содержанием, пейзажи Пуссена принадлежат к высшим достижениям распространенного в 17 в. так называемого героического пейзажа.

Пуссеновские пейзажи проникнуты ощущением грандиозности и величия мира. Огромные громоздящиеся скалы, купы пышных деревьев, кристально прозрачные озера, прохладные родники, текущие среди камней и тенистых кустов, соединяются в пластически ясной, целостной композиции, основанной на чередовании пространственных планов, каждый из которых расположен параллельно плоскости холста. Взгляд зрителя, следуя ритмическому движению, охватывает пространство во всей его грандиозности. Колористическая гамма очень сдержанна, чаще всего она строится на сочетании холодных синих и голубоватых тонов неба и воды и теплых коричневато-серых тонов почвы и скал.

Пуссен – строгий мечтатель. Пейзажи Пуссена – героическая конструкция, обладающая всемирным размахом. Раннее сложение классицизма, стремление к разумности, логичности, порядку и теоретическому формулированию идеала, ощущение неповторимости

каждого человека отражено в искусстве Франции. Пуссен уподоблял типы построения картины античным музыкальным ладам. Видна логика, ясность, равновесие в построении композиции, в расстановке фигур, в распределении масс, в движениях – благородная грация.

Если в творчестве Пуссена нашли свое глубокое претворение различные жанры — историческая и мифологическая картина, портрет и пейзаж, то другие мастера французского классицизма работали главным образом в каком-либо одном жанре. В качестве примера можно назвать **Клода Лоррена (1600—1682)** —крупнейшего наряду с Пуссеном представителя классицистического пейзажа. Лоррен был создателем классицистического пейзажа.



Рисунок 330. К. Лоррен. Полдень. 1651 или 1661 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Лоррен вдохновлялся мотивами реальной итальянской природы, но эти мотивы преобразованы им в идеальный образ, соответствующий нормам классицизма. В отличие от Пуссена, у которого природа воспринималась в героическом плане, Лоррен прежде всего лирик. У него более непосредственно выражено живое чувство, оттенок личного переживания. Он любит изображать безграничные дали моря (Лоррен часто писал морские гавани), широкие горизонты, переливы света в часы восхода или заката, предрассветный туман, сгущающиеся сумерки. Для ранних пейзажей Лоррена характерны некоторая перегруженность архитектурными мотивами, коричневатые тона, сильные контрасты освещения — например, в «Кампо

Ваччино» (1635; Лувр), изображающем луг на месте древнего римского форума, где люди бродят среди древних руин.



Рисунок 331. Клод Лоррен. Тибр в окрестностях Рима. Рисунок. Бистр. 1650-1660-е гг. Лондон, Британский музей и Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей. 1657 г. Дрезден, Картинная галерея

Лоррен известен также как гравер-офортист и как рисовальщик. Особенно Замечательны его пейзажные наброски с натуры, выполнявшиеся художником во время прогулок по окрестностям Рима. В этих рисунках с исключительной яркостью сказалось присущее Лоррену эмоциональное и непосредственное чувство природы. Наброски эти, выполненные тушью с применением отмывки, отличаются поразительной широтой и свободой живописной манеры, умением простыми средствами достичь сильных эффектов. Мотивы рисунков очень разнообразны: то это пейзаж панорамного характера, где несколькими смелыми мазками кисти создается впечатление бескрайней широты, то густая аллея, и лучи солнца, пробиваясь сквозь листву деревьев, падают на дорогу, то просто заросший мохом камень на берегу реки, то, наконец, законченный рисунок величественного Здания, окруженного прекрасным парком («Вилла Альбани»).

Картины Лоррена надолго — вплоть до начала XIX в.— оставались образцами для мастеров пейзажной живописи. Но многие из его последователей, воспринявшие только его внешние изобразительные приемы, утратили подлинно живое чувство природы.

Наиболее интересным художником был работавший в первые десятилетия XVII столетия гравер и рисовальщик **Жак Калло (ок. 1592—1635).**

Очень плодовитый мастер, Калло создал более тысячи пятисот гравюр, чрезвычайно разнообразных по своим темам. Ему пришлось работать при французском королевском дворе и герцогских дворах Тосканы и Лотарингии. Однако блеск придворной жизни не заслонил от него — тонкого и острого наблюдателя — многообразия окружающей действительности, полной резких социальных контрастов, изобиловавшей жестокими военными потрясениями.

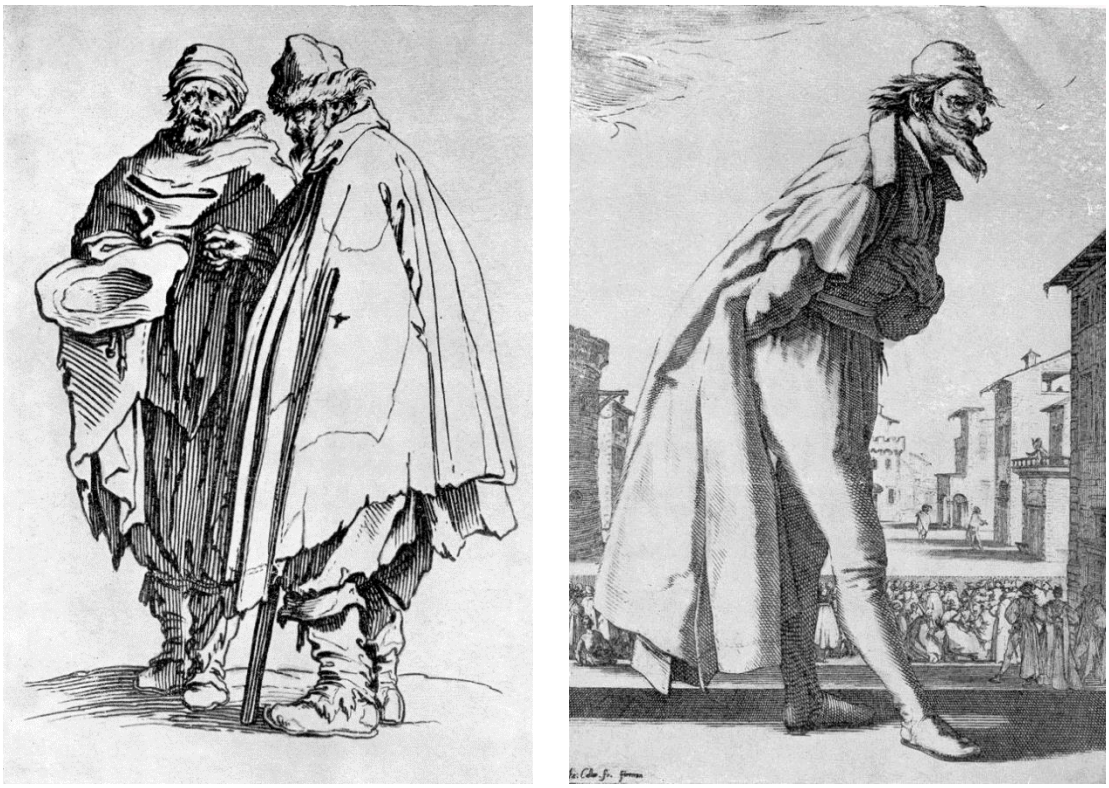


Рисунок 332. Жак Калло. Офорт из серии «Нищие». 1622 г. и Кассандр. Офорт из серии «Три Панталоне». 1618 г

Калло — художник переходной эпохи; сложность и противоречивость его времени объясняют противоречивые черты в его искусстве. Еще заметны в работах Калло пережитки маньеризма — они сказываются и в мировосприятии художника и в его изобразительных приемах. Вместе с тем творчество Калло дает яркий пример проникновения во французское искусство новых, реалистических тенденций.

Калло работал в технике офорта, которую он усовершенствовал. Обычно мастер использовал при гравировании повторное травление, что позволяло ему добиваться особой четкости линий и твердости рисунка.

В произведениях Калло раннего периода еще сильны элементы фантастики. Они сказываются в стремлении к причудливым сюжетам, к преувеличенной гротескной выразительности; мастерство художника иногда принимает характер самодовлеющей виртуозности. Эти черты особенно ярко сказываются в сериях гравюр 1622 г.— «Балли» («Танцы») и «Гобби» («Горбуны»), созданных под впечатлением итальянской комедии масок. Произведения подобного рода, еще во многом поверхностные, свидетельствуют о несколько односторонних поисках художником внешней выразительности. Но в других сериях гравюр уже отчетливее выражаются реалистические тенденции. Такова целая галерея типов, которых художник мог непосредственно видеть на улицах: горожан, крестьян, солдат (серия

«Каприччи», 1617), цыган (серия «Цыгане», 1621), бродяг и нищих (серия «Нищие», 1622). Эти маленькие фигурки, выполненные с исключительной остротой и наблюдательностью, обладают необычайной подвижностью, острой характерностью, выразительностью поз и жестов. С виртуозным артистизмом передает Калдо элегантную непринужденность кавалера (серия «Каприччи»), четкий ритм танца в фигурах итальянских актеров и их ужимки (серия «Балли»), тяжеловесную чопорность провинциальной аристократии (серия «Лотарингское дворянство»), старческие фигуры в лохмотьях (серия «Нищие»).

К выдающимся мастерам своего времени относится **Жорж де Латур (1593— 1652).** Знаменитый в свое время, он в дальнейшем был совершенно забыт; облик этого мастера выявился лишь в недавнее время.

Существует предположение, что в молодости он посетил Италию. Латур испытал сильное влияние искусства Караваджо, но его творчество далеко вышло за пределы простого следования приемам караваджизма; в искусстве люневильского мастера нашли выражение самобытные черты складывающейся национальной французской живописи XVII века.

Латур писал главным образом картины на религиозные сюжеты. То, что он провел свою жизнь в провинции, наложило свой отпечаток на его искусство. В наивности его образов, в оттенке религиозного воодушевления, который можно уловить в некоторых его произведениях, в подчеркнутой статичности его образов и в своеобразной элементарности его художественного языка еще сказываются в какой-то степени отголоски средневекового мировосприятия. Но в лучших своих работах художник создает образы редкой душевной чистоты и большой поэтической силы.



Рисунок 333. Жорж де Латур. Рождество. 1640-е гг. Ренн, Музей и Св. Иосиф-плотник. 1640-е гг. Париж, Лувр

Одно из самых лиричных произведений Латура— картина «Рождество» (Ренн, Музей). Она отличается простотой, почти скупостью художественных

средств и в то же время глубокой правдивостью, с которой изображены молодая мать, с задумчивой нежностью баюкающая ребенка, и пожилая женщина, которая, бережно прикрыв рукой горящую свечу, всматривается в черты новорожденного. Свет в этой композиции приобретает огромное значение. Рассеивая ночную тьму, он выделяет с пластической осязательностью четкие, до предела обобщенные объемы фигур, лица крестьянского типа и трогательную фигурку спеленатого ребенка; под действием света загораются глубокие, насыщенные сильным цветовым звучанием тона одежд. Его ровное и спокойное сияние создает атмосферу торжественности ночной тишины, нарушаемой лишь мерным дыханием спящего ребенка.

Чрезвычайно важное место в реалистической живописи Франции первой половины XVII в. занимает искусство Луи Ленена. Луи Ленен, как и его братья Антуан и Матье, работал главным образом в области крестьянского жанра. Изображение жизни крестьян придает произведениям Лененов яркую демократическую окраску. Искусство их было надолго забыто, и только с середины 19 в. началось изучение и коллекционирование их произведений.

Братья Ленен —Антуан (1588—1648), Луи (1593—1648) и Матье (1607—1677) -были уроженцами города Лана в Пикардии. Они происходили из мелкобуржуазной семьи. Юность, проведенная в родной Пикардии, дала им первые и самые яркие впечатления сельской жизни. Переехав в Париж, Ленены остались чужды шуму и блеску столицы. Они имели общую мастерскую, во главе которой стоял старший из них — Антуан. Он был и непосредственным учителем своих младших братьев. В 1648 г. Антуан и Луи Ленен были приняты в только что созданную Королевскую Академию живописи и скульптуры.



Рисунок 334. Луи Ленен. Посещение бабушки. 1640-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Антуан Ленен был добросовестным, но не очень одаренным художником. В его творчестве, в котором преобладали портретные работы, еще много архаичного; дробна и застыла композиция, характеристики не отличаются многообразием («Семейный портрет», 1642; Лувр). Искусство Антуана положило начало творческим поискам его младших братьев, и прежде всего крупнейшего из них — Луи Ленена.

Ранние работы Луи Ленена близки произведениям его старшего брата. Возможно, что Луи вместе с Матье совершил поездку в Италию. Караваджистская традиция оказала известное влияние на формирование его искусства. С 1640 г. Луи Ленен проявляет себя как вполне самостоятельный и оригинальный художник.

У Жоржа де Латура люди из народа изображались еще в произведениях на религиозные сюжеты. Луи Ленен непосредственно обратился в своем творчестве к жизни французского крестьянства. Новаторство Луи Ленена заключается в принципиально новой трактовке жизни народа. Именно в крестьянах художник видит лучшие стороны человека. Он относится к своим героям с чувством глубокого уважения; ощущением строгости, простоты и правдивости исполнены его сцены крестьянского быта, где действуют величаво-спокойные, полные достоинства скромные, неторопливые люди.



Рисунок 335. Луи Ленен. Семейство молочницы. 1640-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В своих полотнах он развертывает композицию на плоскости подобно рельефу, располагая фигуры в определенных пространственных границах. Выявленные четкой, обобщенной линией контура, фигуры подчиняются продуманному композиционному замыслу. Прекрасный колорист, Луи Ленен подчиняет сдержанную цветовую гамму серебристому тону, достигая мягкости и изысканности красочных переходов и соотношений.

Самые зрелые и совершенные произведения Луи Ленена были созданы в 1640-е годы.

В 1640-е гг. Луи Ленен создает и одно из самых лучших своих произведений — «Семейство молочницы» (Эрмитаж). Раннее, овеянное туманной дымкой утро; крестьянская семья отправляется на рынок. С теплым чувством изображает художник этих простых людей, их открытые лица: состарившуюся от труда и лишений молочницу, усталого крестьянина, толстощекого рассудительного мальчугана и болезненную, хрупкую, не по годам серьезную девочку. Пластически законченные фигуры четко выступают на легком воздушном фоне. Чудесен пейзаж: широкая долина, далекий город на горизонте, подернутое серебристой дымкой синее бескрайнее небо. С большим мастерством передает художник материальность предметов, их фактурные особенности, тусклое сияние медного бидона, твердость каменистой почвы, грубость простой домотканой одежды крестьян, мохнатую шерсть ослика. Техника мазка очень разнообразна: гладкое, почти эмалевое письмо соединяется со свободной трепетной живописью, в спокойных фигурах есть нечто человечески священное, нет суетливости жанровой сцены.

ЛЕКЦИЯ 13
Искусство XVIII века. Рококо

1. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов / К. Вёрман. – М., 2000.*
2. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
3. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
4. *Популярная история живописи. Западная Европа / Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина и др.– М. : Вече, 2001.– 477 с.*
5. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

Искусство XVIII века. Рококо (рокайль, стиль Людовика XV)

XVIII в называют веком Просвещения, Галантным веком. Развитие европейского искусства XVIII в. сложно и неравномерно. В лишенной национального единства Италии наивысшие достижения связаны с венецианской школой. Во Франции прослеживается эволюция от рококо (с 1720 г.) к искусству программно-гражданского характера. В искусстве, и особенно в литературе Англии уже зарождаются характерные черты реализма развитого буржуазного общества. Молодой Гойя в Испании всем своим творчеством подготовил романтизм нового столетия. В искусстве XVIII в. проявляется в собственном смысле частное явление, единичный человек, обособленный угол природы, но, как правило, они выступают в соединении с миром фантазии, в театральной игре, на сценических подмостках. Лишь XIX в. осмелился вывести частное, единичное, обособленное как значительное само по себе, не нуждающееся в контурах.

В области изобразительного искусства художественный прогресс имел несколько двойственный характер. Все же в некоторых отношениях лучшие мастера XVIII века создали искусство, представляющее собой шаг вперед не только по отношению к своим предшественникам, но и в развитии мировой художественной культуры в целом. Они создали искусство индивидуал чо утонченное, дифференцированно анализирующее тончайшие нюансы чувств и настроений. Изящная интимность, сдержанная лиричность, вежливо-беспощадная, аналитическая наблюдательность— характерные особенности этого искусства. Точное чувство тонко уловленной или остроумно «инсценированной» сюжетной ситуации суть качества, свойственные и замечательному портрету этого века (Латур, Гейнсборо, Рокотов, Гудон) и лучшим многофигурным жанровым композициям, будь то галантные празднества и бытовые сценки Ватто и Фрагонара, скромные бытовые мотивы Шардена или городские пейзажи Гварди.

Мощную пространственную динамику, пластическую игру форм барокко сменяет стиль, который как бы переводит криволинейное построение барокко в новый регистр. Оставляя без внимания фасады, рококо разыгрывает на стенах и потолках интерьеров орнаментальные симфонии, сплетает кружевные узоры, достигая в этом виртуозности, изящества, блеска, но полностью утрачивая барочную монументальность, основательность и силу.

Рококо – первый безордерный стиль. Рококо не имеет своей позитивной философии и сфера его действия ограничена.

Наибольшее развитие стиль достиг в области прикладного искусства. В других сферах он проявляется сильнее всего там, где художнику приходится решать прежде всего декоративно-оформительские задачи: в архитектуре – не в конструкции здания, а в планировке и оформлении интерьера; в живописи – не в станковой картине, а в декоративных панно и росписях.

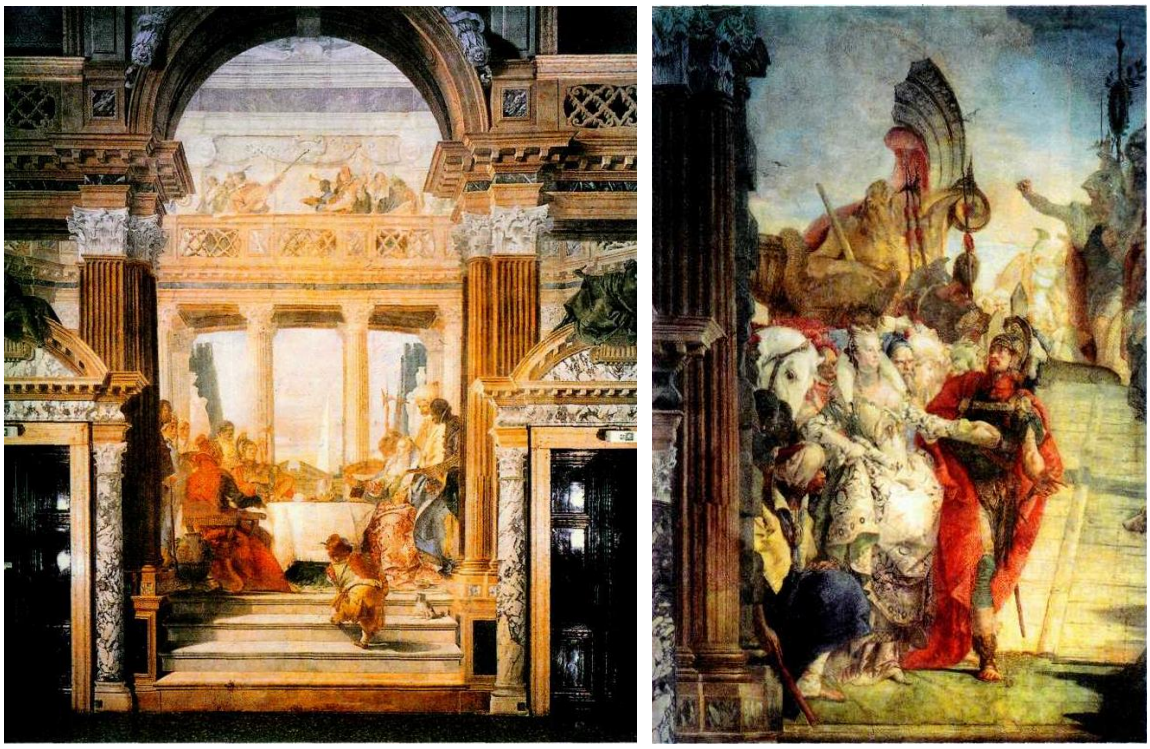


Рисунок 336. Джованни Баттиста Тьеполо. Роспись Большого зала палаццо Лабиа в Венеции. После 1745 г.

Барокко	**Рококо**
Патетичность, грандиозность, внушительность;	Облегченность, воздушность, несерьезность;
Мощное движение тяжелых масс;	Исчезает ощущение весомости;
Торжественные мистерии, высокопарные оды;	Беззаботные празднества, шутка;
Бытовые жанры считаются низшими.	Частое обращение к бытовым жанрам, но трактовка их несерьезная.

Искусство рококо – улыбающееся, меланхолическое искусство. Для него характерна вычурная с инкрустацией мебель в интерьерах, декоративные панно, зеркала, дробные формы, орнамент сложный, построенный на изогнутых линиях. Ассиметричные композиции создают ощущение беспокойства – игривое, насмешливое, вычурное, дразнящее чувство. Сюжеты картин и росписей – любовные, эротические. Героини картин – нимфы, вакханки, Дианы, Венеры, совершающие свои туалеты и триумфы. Это “пастушеские сценки”, “галантные празднества”. В это время появляется интерес к тонким, интимным переживаниям, это шаг к сентиментализму.

Для стиля рококо не характерно использования ордера в декоре. При этом интерьеры декорируются панно, зеркалами. Плафонные розетки украшаются орнаментом (мотивы акантового листа, раковины, морской

волны, трельяжной сетки). Иногда в орнаменте используются китайские мотивы. Конструктивная логика, четкое соотношение несущих и несомых частей, говорившее о строгих законах бытия, о героике долга, уступило место прихотливым плетениям орнамента, маскирующим истинные размеры и конфигурацию интерьера, границы стен и потолка. Небольшие комнаты, сохраняя уютность, не кажутся тесными, поскольку архитектура и живопись создают своего рода играющее пространство, пределы которого не ощутимы. Оно тает в зеркалах, огромных окнах и панно, многократно отражается, преломляется в живописных изображениях. Орнамент образует как бы сквозную форму, обволакивая карнизы, зеркала и окна, разделяя и одновременно соединяя реальное и воображаемое пространство. С этим связан и излюбленный колористический эффект: цвет декоративен, он лежит на плоскости холста или стены, украшает ее, одновременно обозначает бесконечную, неопределенную глубину, туманную даль. Колористическоя гамма состоит из забеленных, приглушенных тонов: жемчужно-серого (гри де перль), голубоватого (перванш), цвета крабового мяса (сомон), бледно-охристого (беж) и других. Новый стиль стал стилем небогатых домов.

В XVIII в. особое развитие получил театр. Ощущение мимолетности, призрачности жизни овладевает человеком.

Частная жизнь, интимные чувства, человеческие эмоции противопоставляются холодной официальности, фальшивой торжественности. В Англии возникает синтетический тип портрета, взявший от парадных портретов выражение общественной ценности человека, а от интимных – интерес к его индивидуальному бытию.

В пейзажной живописи получает развитие “пейзаж настроения”, игравший значительную роль у Ватто, а затем у Гейнсборо и Гварди.

Развитие классицизма связано с именем немецкого эстетика Иоганна Иоахима Винкельмана. Статья «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» 1755 г. подняла на уровень программы классические тенденции. Появились понятия «строгого вкуса», «вкуса к идеальному». Винкельман в это время написал первый учебник по истории искусств «История искусств древности». Он содействовал эволюционному движению в направлении осознания явлений искусства.

Классицизм XVIII в. воспринимается как «облегченный» классицизм предшествующего столетия. В нем больше археологической точности, чем в предшественнике, больше изящества, выдумки, разнообразия. Но также чувствуется недостаток весомости и силы. Классицизм XVIII в. отбрасывает античные классические нормы.

Зодчество Германии XVIII в. развивается в рамках классицизма. Бранденбургские ворота (1781-1791) архитектора К. Лангансена напоминают Пропилеи Афинского Акрополя.

В сфере внимания находятся страны: Италия, Франция, Англия, Испания.

Италия

Венеция XVIII в. являлась центром музыкальной и театральной жизни Европы, книгопечатания, стеклоделия. Она славилась празднествами, маскарадами. Спрос на декоративные росписи дворцов вызвал развитие монументально-декоративной живописи, продолжавшей традиции барочного искусства.

Джовани Батиста Тьеполо (1696-1770) – последний представитель барокко в Европе. Ему свойственны огромное декоративное дарование и высокая колористическая культура («Королева Зенобия, обращающаяся к солдатам», «Встреча Клеопатры с Антонием»). Тьеполо – «Веронезе XVIII в.». Он являлся президентом Академии художеств. Слава о нем распространилась повсюду, мастер работал в Испании, Германии.

Тьеполо писал громадные фрески, роскошные декоративные панно, алтарные образы, был виртуозом рисунка и офорта. Он смело объединял реальное пространство архитектуры с иллюзорным пространством живописи. Пользуясь огромной прижизненной славой, Тьеполо работал не только в Италии, но в Германии и в Испании. Его композиции украшали собой также царские дворцы и усадьбы в России XVIII в.



Рисунок 337. Джованни Баттиста Тьеполо. Мученичество св. Агаты. Ок. 1756 г. Берлин

Использовав лучшие традиции декоративной живописи Ренессанса и XVII столетия, Тьеполо чрезвычайно усилил в своем творчестве театрально-зрелищную сторону, сочетая ее при этом с живым восприятием действительности. Не утрачивая никогда ее ощущения, Тьеполо объединял острое чувство реальных явлений с теми принципами условности, которые

характерны для монументально-декоративной живописи. Эти взаимопроникающие друг в друга начала определили своеобразие его художественного языка. Однако черты жизненной правды в изображении отдельных событий и персонажей не сочетались в творчестве Тьеполо с углубленно психологическим раскрытием художественных образов, что в целом приводило к известной повторяемости отдельных приемов и составляло ограниченную сторону его искусства.

Плодовитость художника была неисчерпаема; его блестящая творческая деятельность продолжалась более полувека. Кисти Тьеполо принадлежит огромное количество фресок, алтарных образов, станковых картин, множество рисунков; он был также одним из замечательнейших мастеров офорта.



Рисунок 338. Джованни Баттиста Тьеполо. Бракосочетание Барбароссы. Фреска епископского дворца в Вюрцбурге. 1751-1753 гг.

Примером раннего периода деятельности Тьеполо, который начал работать около 1716 г., могут служить фрески в венецианской церкви дельи Скальци — «Апофеоз св. Терезы» (1720—1725), где он впервые вводит свои новые пространственно-декоративные решения, ряд станковых картин на мифологические темы (среди них большое полотно «Похищение сабинянок», ок. 1720; Эрмитаж) и особенно десять огромных декоративных панно,

написанных художником для украшения дворца венецианского патриция Дольфино (ок. 1725).

Пять полотен из этой серии — «Триумф императора», «Муций Сцевола в лагере Порсенны», «Кориолан под стенами Рима» и другие — находятся в собрании Эрмитажа. Сильная и выразительная передача героических сюжетов, пластическая, жизненно убедительная трактовка фигур, пространственная живописная композиция, построенная на ярких красочных контрастах с применением светотеневых эффектов, свидетельствуют о рано созревшем мастерстве Тьеполо.

Живопись Тьеполо не была в должной мере оценена в XIX в., так как она была далека от художественных задач, решавшихся в искусстве этого столетия. Лишь впоследствии Тьеполо занял достойное место в истории искусства как один из блестящих мастеров XVIII в., создавший свой стиль и живописно-декоративную систему, завершившую собой многовековую эволюцию монументальной живописи классических художественных эпох.

Его собратья по искусству писали небольшие картины – легкие бытовые сцены, портреты. Ведуты – городские пейзажи – пишут Каналетто, Гварди («Венецианский дворик», «Мостик у моря»). Гварди также пишет поэтические пейзажи настроения, галантные празднества, балы и концерты. Некоторые исследователи утверждают, что Тьеполо, Гварди, Каналетто развивали итальянский вариант рококо.



Рисунок 339. Каналетто. Дворец дожей и площадь Сан-Марко. 1723 г. Галерея Уффици, Флоренция

Для итальянской живописи XVIII в. было характерно разделение ее по жанрам. Бытовой жанр, пейзаж, портрет получили в ней большое

распространение, и художники специализировались каждый в своем виде искусства.

В начале XVIII в. Лука Карлеварис создает тип венецианского городского пейзажа, который, однако, по сравнению с работами последующих ведутистов имел довольно примитивный характер. Подлинным мастером в этой области был Антонио Канале, прозванный **Каналетто (1697—1768).**



Рисунок 340. Каналетто. Венеция, площадь Сан-Марко, вид на собор Сан-Марко. 1723 г. Собрание Тиссен-Болрнемиса, Лугано

Его стиль сложился очень рано и не претерпел резко выраженных изменений на пути своего развития. Каналетто пишет виды лагун, мраморные венецианские дворцы, каменное кружево аркад и лоджий, ржаво-красные и серовато-розовые стены домов, отражающихся в насыщенно зеленой или голубоватой воде каналов, по которым скользят разукрашенные золотом гондолы и снуют рыбачьи лодки, а на набережных толпится народ, виднеются праздные нобили в белых париках, монахи в сутанах, иностранцы и трудовой люд. С точным, почти режиссерским расчетом группирует Каналетто небольшие жанровые мизансцены; в них он жизненно достоверен, порой даже прозаичен и чрезвычайно скрупулезен в передаче деталей.

«Большой канал в Венеции» (Флоренция, Уффици), «Площадь перед церковью Сан Джованни э Паоло в Венеции» (Дрезден), «Двор каменотеса» (1729—1730; Лондон, Национальная галерея) относятся к лучшим произведениям Каналетто. Из его картин, находящихся в советских музеях, следует назвать «Прием французского посольства в Венеции» (Эрмитаж) и

«Отъезд дожа на обручение с Адриатическим морем» (Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Приобретя широкую известность с 30-х гг. как художник, не знающий себе равных в своем жанре, Каналетто был приглашен в 1746 г. в Лондон, где по заказам английских меценатов написал ряд городских пейзажей, в которых его колорит, лишенный яркого и пластичного светотеневого освещения, утрачивает свою прежнюю звучность и разнообразие, становясь более притушенным и локальным. Таковы «Вид Уайтхолла», «Лондонское Сити под аркой Вестминстерского моста», «Праздник на Темзе» и ряд других.

Венецианская живопись сеттеченто блеснула еще одним именем — **Франческо Гварди (1712—1793)**, прекрасного художника, донесшего великие колористические традиции венецианской живописи почти до 19 века.

В 1770-е годы Гварди достиг вершины своего мастерства. Тонкими и свободными мазками он пишет площади, каналы, улицы, полуразрушенные здания, окраины и бедные кварталы Венеции, ее укромные дворики, пустынные лагуны, тихие переулки, неожиданно оканчивающиеся широкой затененной аркой, со свода которой, подобно гигантской прозрачной капле, свисает стеклянный фонарь, как бы тающий в розовеющем вечернем воздухе («Городской вид»; Эрмитаж). По существу, Гварди преобразовал тип декоративно-сценической ведуты, который господствовал в венецианской живописи середины XVIII века, в пейзаж тончайшего лирического звучания, проникнутый глубоко личным переживанием.

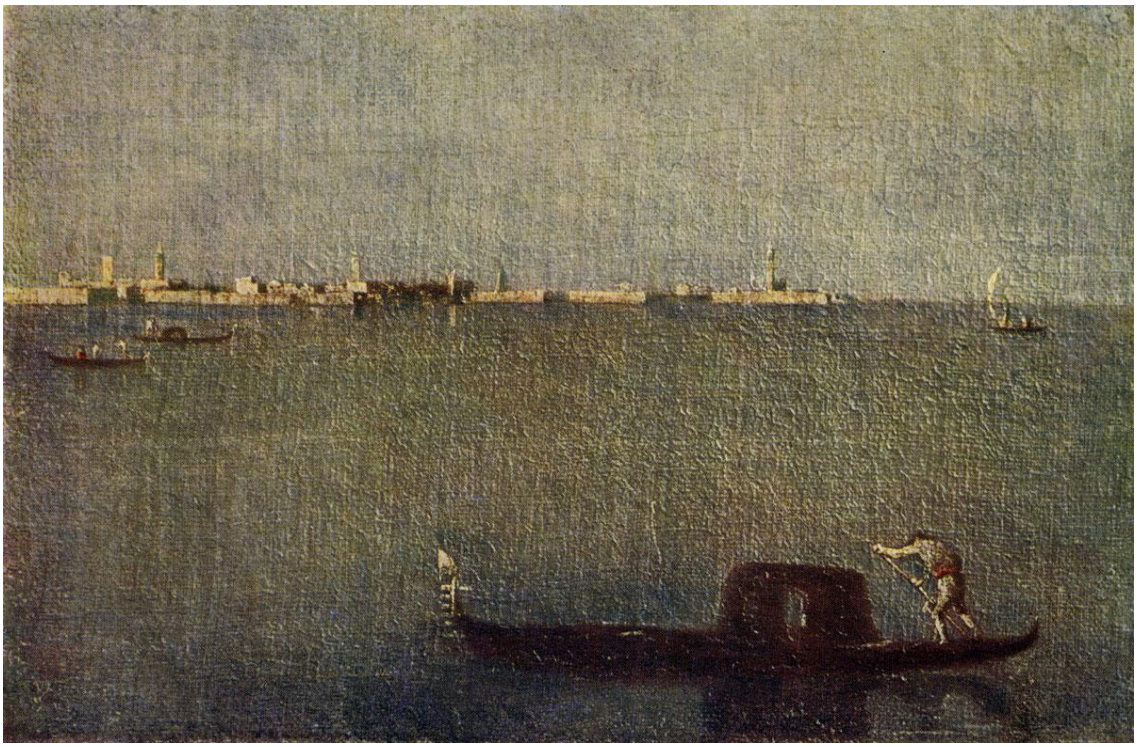


Рисунок 341. Франческо Гварди. Венецианская лагуна. Ок. 1789-1790 гг. Милан, музей Полъди-Пеццоли



Рисунок 342. Франческо Гварди. Венецианский дворик. 1770-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Дворец дожей. Национальная галерея, Лондон

В своих поздних работах Гварди пришел к наибольшей обобщенности и лаконичности живописных средств. В одной из последних превосходных картин художника, «Венецианской лагуне» (ок. 1790; Милан, музей Польди-Пеццоли), исполненной в сдержанной по цветам, но богатейшей по оттенкам красочной гамме, не изображено ничего, кроме пустынного залива с несколькими гондолами и струящегося влажного воздуха, в котором словно тают очертания видимых вдали церквей и дворцов.

Скромные, лишенные внешнего эффекта небольшие картины Гварди не были достаточно оценены в свое время и оставались в тени рядом с полными блеска и великолепия произведениями Тьеполо. Лишь многие десятилетия спустя раскрылось подлинное значение его работ, представляющих собой не только выдающиеся памятники сеттеченто, но и предвестия многих достижений реалистического пейзажа в искусстве XIX столетия.

Франция.

В развитии французского искусства XVIII в. выделяется несколько этапов.

В первые два десятилетия картина была еще весьма пестрой, рядом с традициями академизма развивались декоративные принципы рококо, но они еще не сложились в единую систему; в этот период кризиса, когда сомнение преобладало над утверждением, самым ярким явлением было творчество Антуана Ватто.

1730—1740-е годы — следующий период, характеризующийся развитием декоративного стиля рококо во главе с такими мастерами, как Буше и Наттье. С другой стороны, это время расцвета реалистического бытового жанра и натюрморта Шардена и реалистического портрета Латура. Таким образом, в эти два десятилетия обостряется борьба художественных направлений. Это обусловлено укреплением прогрессивных общественных сил и кристаллизацией новых эстетических идеалов — вместе с ростом самосознания третьего сословия.

В **1750—1760-е годы** продолжает развиваться реализм Шардена, Латура и близких к ним мастеров. Но борьба переходит в более активную фазу. Грезовская проповедь нравственного достоинства людей из третьего сословия сменяет лирические жанры Шардена, а чувствительность и дидактичность сентиментализма противостоят фривольности и опустошенности искусства рококо. В области эстетики и художественной критики на эти годы приходится особенно активная деятельность просветителей, обличавших развращенность дворянской культуры. Высокий накал общественной борьбы и рост гражданского самосознания порождали интерес к античной героике; крепнущие ростки классицизма предвещали становление новых художественных идеалов, достойных революционной эпохи.

Начиная с **70-х гг. XVIII** в. можно говорить о новом этапе, когда классицизм постепенно становится ведущим направлением не только в архитектуре, где он определился раньше, но и в живописи и скульптуре. Искусство этого периода воплощало овладевшую французами «жажду энергического действия».



Рисунок 343. Ватто. Савояр. Ок. 1709 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Общество в парке. Ок. 1719 г. Дрезден, Картинная галерея

В переломную пору, на рубеже двух столетий, когда рушились старые идеалы, а новые только складывались, возникло искусство **Антуана Ватто (1684—1721).**

Произведения Ватто почти не датированы, и трудно представить эволюцию его творчества. Но очевидно, что в ранних произведениях его «современного жанра» еще нет той меланхолии и горечи, которые характерны для зрелого искусства художника. Сюжеты их весьма разнообразны: «военные жанры», сценки городской жизни, театральные эпизоды (один из них в 1712 г. был представлен в Академию). Среди этих современных жанров — и замечательный своей лирической проникновенностью эрмитажный «Савояр».

Художник галантных празднеств, он изображал аристократическое общество в парке музицирующее, танцующее, праздное («Жиль», «Паломничество на остров Киферу»). В этой живописи нет ни действия, ни сюжета. В цветовом решении используется множество оттенков. Композиция картин Ватто лишена устойчивости и поэтому возникает ощущение непрекращающегося движения. Но в его творчестве не было цельности и убежденности.



Рисунок 344. Ватто. Жиль. 1720 г. Париж, Лувр

Тонкая эмоциональность творчества Ватто была завоеванием, проложившим путь искусству столетия к познанию того, что Делакруа позднее назвал «областью неопределенных и меланхолических чувствований». Разумеется, узкие границы, в которых развивались искания живописца, поставили этим исканиям неизбежные пределы. Художник чувствовал это. Биографы рассказывают, как он метался от сюжета к сюжету, досадуя на самого себя, быстро разочаровываясь в сделанном. Этот внутренний разлад — отражение противоречивости искусства Ватто.





Рисунок 345. Ватто. Капризница. 1718 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Любовная песня. 1717 г. Национальная галерея. Лондон

Но самое замечательное произведение Ватто, связанное с театром, — «Жиль» (Лувр). Композиционное решение этой большой картины несколько загадочно и всегда порождало множество противоречивых толкований. На фоне светлого неба и темно-зеленых деревьев возвышается фигура актера в белой одежде. Серая шляпа обрамляет его лицо, спокойный пристальный взгляд устремлен на зрителя, руки опущены. За похожим на рампу пригорком, на котором стоит Жиль, расположились его собратья по ремеслу, они тянут за веревку осла, на нем выезжает усмехающийся Скапен. Оживление этой группы сдержанным контрастом подчеркивает сосредоточенность неподвижного Жиля. Композиционная разобщенность фигуры Жиля и не связанных с ним каким-либо действием персонажей второго плана может быть объяснена интересным предположением, что эта картина была исполнена как вывеска для одного из ярмарочных сезонов театра Итальянской комедии. Тогда понятно, почему любимец публики Жиль как бы обращается к зрителю, а в пейзаже видна итальянская пиния; в ярмарочных театрах висели нередко подобные вывески. Главный герой картины предстает в состоянии медитации, глубокого раздумья; характер композиции, в конечном счете, определяется именно этим противоречивым переплетением обращенности к миру и

сложной самоуглубленной внутренней жизни, раскрывающейся в едва уловимых эмоциональных оттенках. Чуть приподнятая бровь, слегка прикрывающие зрачки тяжелые припухшие веки и легкое движение губ — все это придает особенную выразительность лицу актера. В нем есть и грустная насмешливость, и затаенное самолюбие, и скрытое волнение человека, способного владеть людскими сердцами.

Живописная манера, в которой исполнен «Жиль», свидетельствует о многообразии исканий Ватто, о новаторстве его искусства. Более ранние вещи выполнены тонкой и твердой кистью, маленькими светлыми мазками, продолговатыми, вязкими, рельефными, слегка извилистыми, будто нанизанными по формам и контурам предметов. Свет, дробясь на поверхности, переливается множеством драгоценных перламутровых оттенков — нежно-белых, зеленоватых, голубых, лиловых, розовых, жемчужно-серых и желтых. Эти перламутровые переливы дали повод современникам сочинять анекдоты о том, что Ватто не моет свои кисти и берет краски из горшка, где все они перемешаны. Удивительное разнообразие оттенков сочетается с тончайшими лессировками. Делакруа называл технику Ватто изумительной, утверждая, что в ней соединились Фландрия и Венеция.



Рисунок 346. Ватто. Вывеска для антикварной лавки Жерсена. Ок. 1721 г. Музей Шарлоттенбург. Берлин

Многие композиции Ватто напоминают театральные сцены, на которых странной жизнью живут персонажи, исполняющие для самих себя старые, но все еще милые их сердцу роли из пьесы забавной и грустной. Но и реальное содержание современных спектаклей обусловило интерес Ватто к театру и театральным сюжетам. Их много не только в раннем творчестве художника. В последние годы возникли самые значительные произведения этого цикла. Среди них — «Итальянские комедианты» (Берлин), написанная, по-видимому, после 1716 г., когда вернулись в Париж итальянские актеры, изгнанные из

Франции в конце XVII столетия за сатирические выпады против кругов, правящих страной. В финальной сцене спектакля при свете факела и фонаря выступают из сумрака фигуры Мецетена, насмешливого Жиля, динамичного Арлекина, нежных и кокетливых актрис. Еще позднее, судя по живописной манере, было исполнено изображение актеров Французской комедии (Нью-Йорк, собрание Бейт) — эпизод одного из спектаклей Этого театра, в котором, во всяком случае до 1717 г., господствовал напыщенный стиль игры, осмеянный Лесажем в первой книге «Жиль Бласа». Нагромождение архитектурных элементов и пышность костюмов дополняют тонко переданный живописцем смешной пафос «римлян» (как иронически называли тогда актеров театра Французской комедии), их салонные манеры и нелепые позы. В таких сопоставлениях раскрывается отношение художника к событиям жизни, к задачам искусства.

Франсуа Буше (1703—1770) считал себя последователем Ватто. Он начал с гравирования его картин. Но существует принципиальная разница между глубокой содержательностью искусства Ватто и внешним декоративизмом творчества Буше, ставшего в середине 18 в. законодателем художественных вкусов во Франции. В гравюрах Буше острохарактерные жанровые сценки Ватто превращались в орнаментальные виньетки.



Рисунок 347. Ф. Буше. Купание Дианы. 1742 г. Париж, Лувр

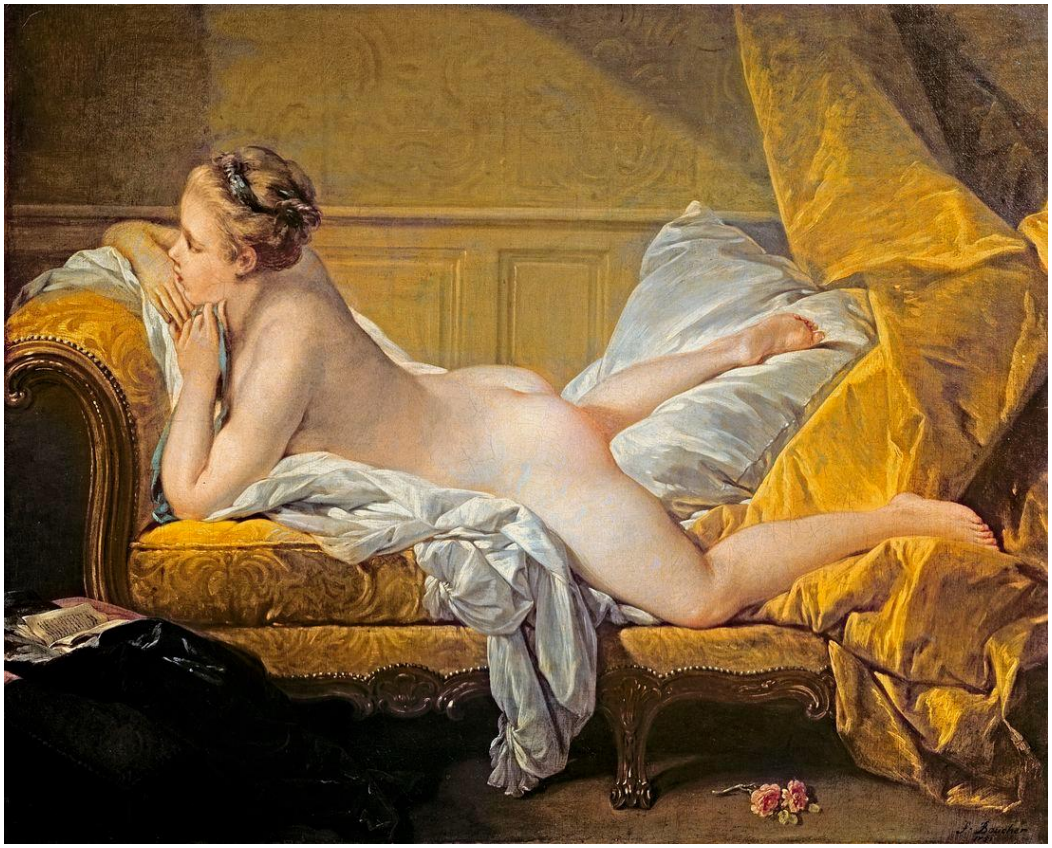


Рисунок 348. Ф. Буше. Лежащая девушка. 1752 г. Старая пинакотека. Мюнхен

Тонкие изысканные формы, лирический нежный колорит, очаровательная грациозность, жеманность движений, миловидные лица и мягкие улыбки персонажей в его работах порой напоминают «галантные сцены» А. Ватто. Но у Буше исчезло ощущение неустойчивости, изменчивости ситуации, которое составляло смысл произведений Ватто. Художника интересуют не сами персонажи, а гармоничное сочетание человеческих фигур, пейзажа и натюрморта.

Он изображал бесконечные апофеозы и триумфы, аллегории, разыгрываемые детьми или обнаженными амурами («Туалет Венеры», «Венера с амуром»). Буше писал многочисленные станковые картины, связанные, впрочем, с теми же принципами рокайльной декорации интерьера. Он является истинным создателем французского пасторального жанра, изображающего галантных пастухов и жеманных пастушек или чувственные эпизоды античной мифологии. Пасторали Буше слащавы, они служат примером сентиментальной дворянской моды на «сельские сцены». Таковы луврские «Уснувшая пастушка» (1745), «Купание Дианы» (1742) и другие произведения, изображающие кукольные фигурки в нарядном пейзаже. Это было «искусство приятного», оно хотело нравиться, но не тревожить. Картина мастера – декоративное панно.

Жан Оноре Фрагонар (1732-1806) сделал блестящую карьеру без официальных связей. Пренебрегая королевскими заказами, почестями Академии художеств и выставочных Салонов, он писал картины благодаря поддержке коллекционеров и меценатов. Если его учитель Франсуа Буше, любимый живописец маркизы де Помпадур, прославлял придворное искусство при дворе Людовика XV и создавал композиции на мифологические сюжеты с обнаженными фигурами, которые украшали кабинеты и будуары, то Фрагонар отразил свою чувственность только в холстах. Почитатели Фрагонара говорили о его виртуозности, свободном мазке, динамике и смелости композиций в сценах забав и любви («Счастливые возможности качелей», «Поцелуй украдкой»). Это живописец-импровизатор, необычайно импульсивный и впечатлительный. Он работает в области бытового жанра, портрета, пейзажа, натюрморта, пишет картины на литературные и исторические сюжеты. Стихия Фрагонара – бурное чувство полноты жизни, ничем не стесненной. Он создает счастливый, бесконечный и легкомысленный мир, нередко заимствуя сюжеты из арсенала рококо, но в его работах столько непосредственного и личного, что это не может уместиться в рамках одного стиля. Он создает вещи с быстротой и воодушевлением экспромта. Его картины наполнены светом и воздухом.





Рисунок 349. О. Фрагонар. Качели. 1767 г. Собрание Уоллес. Лондон и Поцелуй украдкой 1780-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Одновременно с развитием искусства рококо во французской живописи в 1730—1740-е гг. складывается другое, реалистическое направление, связанное с идеями третьего сословия.

В 1760-1770-х гг. наметился интерес к голландскому реализму. **Жан-Батист Шарден (1699-1779)** пишет натюрморты и жанровые картины. Ему свойственна трезвая реалистическая манера, изображение тихой жизни буржуа, не знающей резких перемен. Мастер писал натюрморты, в то время

считавшиеся низшим жанром. Бытовой жанр занимал в 1730—1740-е гг. ведущее место в творчестве Шардена, завоевавшего симпатии зрителей как живописец третьего сословия.

Творчество этого художника отличается от работ мастеров рококо и по стилю, и по содержанию.



Рисунок 350. Шарден. Кухарка. 1738 г. Вена, галерея Лихтенштейн и Вернувшаяся с рынка. 1739 г. Лувр. Париж

Его «Прачки», «Кухарки», появившиеся во второй половине 1730-х гг., отличались от слащавых пасторалей Буше своей скромной поэтичностью, уловленной в повседневной жизни. Картинам Шардена свойственны тонкая эмоциональность и мягкая задушевность. Своеобразны и сюжеты, которые он избирает. В них нет активного действия, сложной ситуации. Взаимоотношения персонажей раскрываются не в каком-либо необычном моменте их жизни, а в спокойно, неторопливо текущих будничных занятиях. Его искусство созерцательно, в нем нет сложных, драматических жизненных проблем. В то время не было еще достаточных предпосылок к возникновению иного, более действенного идеала.

«Кухарка» (1738; Вена, галерея Лихтенштейн) представлена задумчивой; художник будто задерживает течение времени, заменяя непосредственное действие раздумьем. Это любимый прием его ранней поры, с помощью которого усиливается значительность самого обыкновенного эпизода.

Одно из величайших живописных завоеваний Шардена состоит в том, что он широко применил систему цветных рефлексов. Здесь, например, белый цвет соткан из розовых, желтых, светло-голубых, серых оттенков. Маленькие

мазки, положенные один возле другого, вызывают ощущение живой трепетности цветовых переходов и взаимосвязи предметов с окружающей их средой.



Рисунок 351. Ж. Б. Шарден. Медный бак. Ок. 1733 г. Париж, Лувр и Натюрморт с зайцем. До 1741 г. Стокгольм, Национальный музей

К концу 1730-х гг. в бытовом жанре Шардена становятся сложнее сюжетные замыслы, заметнее нравственные ноты. Почти все жанровые картины этих лет изображают сцены воспитания: «Гувернантка» (Вена), две парные композиции, выставленные в Салоне 1740 года, — «Трудолюбивая мать» и «Молитва перед обедом» (обе в Лувре). В «Молитве перед обедом» три персонажа — мать и две маленькие девочки — связаны несложной будничной ситуацией; зритель легко угадывает многие оттенки в спокойной благожелательности матери, непосредственных Эмоциях детей.

Жанровые картины Шардена — поэтический рассказ о «добрых нравах» простых людей, о достоинстве их образа жизни. Реализм Шардена был одним из первых проявлений демократической мысли века Просвещения с его верой в достоинство человека, с его идеей равенства людей. Творческие искания живописца перекликались с размышлениями просветителей. К 1740 г., когда были выставлены «Трудолюбивая мать» и «Молитва перед обедом», относится ранняя педагогическая работа Руссо, излагающая еще отнюдь не в полемически заостренной форме проекты воспитания «добрых нравов».



Рисунок 352. Ж.Б. Шарден Натюрморт с атрибутами искусств. 1766 г.
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В «Натюрморте с атрибутами искусств» (1766 г.) собраны принадлежности живописца эпохи Просвещения: палитра с кистями, бумага, измерительные приборы, книги (художник должен постоянно учиться у древних), копия скульптуры Ж.Б. Пигаля (изображение древнегреческого бога Меркурия, который помимо всего прочего был покровителем искусств и ремесел), орден (намек на общественное признание и признание искусства). Все это составление об истинном художнике, живущем в мире высоких идеалов.

Бытовой жанр и натюрморт были тесно связаны в искусстве Шардена. Для живописца третьего сословия натюрморт был глубоко содержательным жанром искусства. Он не только повествовал о достоинстве и поэтичности повседневной жизни, он утверждал красоту и значительность бытия; в творчестве Шардена звучит пафос познания природы, раскрытия структуры и сущности вещей, их индивидуальности, закономерностей их связей. Вещи в его натюрмортах одухотворены ощущаемой близостью человека; естественность расположения предметов сочетается с композиционной логикой, уравновешенностью, точной рассчитанностью отношений. Гармоническая ясность образного строя натюрморта внушает Зрителю

уважение к строгому достоинству простых предметов человеческого обихода. Таковы луврский «Медный бак» и стокгольмский «Натюрморт с зайцем».

К середине XVIII в. новые колористические проблемы широко обсуждались всеми художниками.



Рисунок 353. Шарден. Автопортрет с зеленым козырьком. 1775 г. Париж, Лувр и Мальчик и юлой. 1777. Лувр. Париж

В произведениях Шардена живописная поверхность как бы соткана из мельчайших мазков; в зрелый период творчества мазки шире и свободнее, хотя в них всегда чувствуется сдержанность спокойной и вдумчивой натуры художника. Свежесть красок и сочность рефлексов Шардена поражают и сейчас. Шарден считался одним из авторитетнейших знатоков красочных составов, и именно ему Академия поручала проверять качества новых красок.

Поэзия повседневной жизни, тонкое проникновение в сущность вещей, лирическая эмоциональность колорита и композиционная логика составляют наиболее существенные отличия искусства Шардена от предшествующего этапа развития реалистического натюрморта.

В 1770-е гг. Шарден был уже в преклонном возрасте; в эти годы возник еще один портретный цикл. В более ранних портретах Шардена (например, в изображении сына ювелира Годфруа) черты характера раскрывались через занятие, имеющее настолько большое значение в картине, что она воспринимается скорее, как жанровая сцена. Не случайно портрет сына Годфруа более известен под названием «Мальчик с юлой» (1777; Лувр).

«Автопортрет с зеленым козырьком» (1775; Лувр) представляет самого Шардена в домашней одежде. В четком объеме фигуры, для которой тесен формат картины, читается твердость осанки. В уверенности позы, подкрепленной сдержанным поворотом головы, в проницательности

внимательного взгляда выступает строгое достоинство сурового и взыскательного человека, прошедшего большой и сложный жизненный путь.

На протяжении всей своей жизни **Жан Батист Грез (1725-1805)** мечтал лишь об одном: получить благородный титул исторического художника, причисленного к последователям Николы Пуссена. Однако, по-настоящему он прославился своими сценами из деревенской жизни, в которых не без патетики и слезливых эффектов превозносил «традиционные добродетели» крестьянской семьи: законный брак, власть отца и почтительную любовь сына. Как проповедник патриархальных идиллий он пользовался популярностью у современников. Его картины – уроки морали («Баловное дитя», «Плоды хорошего воспитания», «Паралитик»).





Рисунок 354. Жан Батист Грез. Паралитик. 1763 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Портрет графа П.А. Строганова в детстве. 1778 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Жан Батист Грез наиболее последовательно использовал искусство как средство нравственного воспитания человека. Все жанровые композиции художника не без основания кажутся современному зрителю скучными, нарочитыми в своей назидательности, а его живопись – суховатой. В своих работах главное внимание Грез уделяет подробному повествованию, из которого обязательно должна следовать мораль.

Однако в детских портретах Греза живописная техника становится разнообразной и тонкой, а колорит – богатым и выразительным. Достаточно взглянуть, например, на «Портрет графа П.А. Строганова в детстве» (1778 г.). Грез одним из первых начал писать детей так, как они выглядели в действительности, не пытаясь (в отличие от художников рококо) превратить их в «маленьких взрослых». Возможно, дети были для живописца неким идеалом так называемого естественного человека, внутренне гармоничного и

просветленного, о котором так много писал выдающийся философ XVIII в. Жан Жак Руссо.

Скульптура.

Во французской скульптуре середины 18 в. выдвинулись мастера, вступавшие на новые пути.



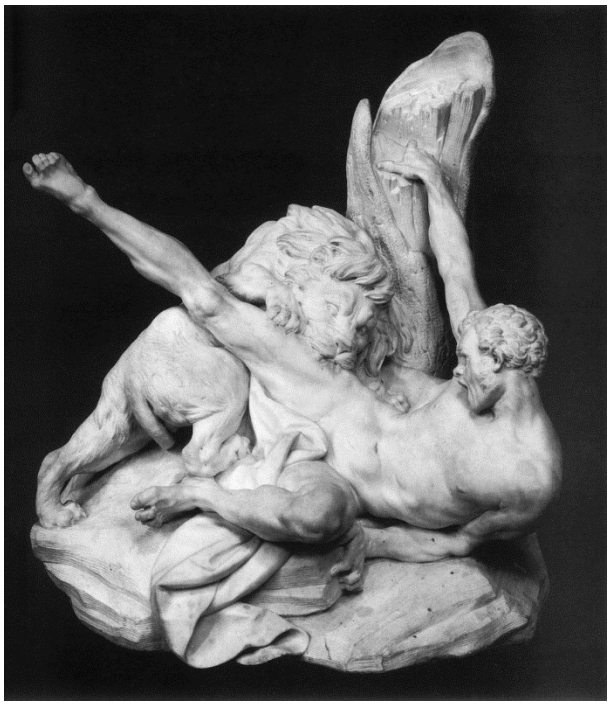


Рисунок 355. Жан Батист Пигаль. Меркурий, завязывающий сандалию. Мрамор. 1744 г. Париж, Лувр и Этьен Морис Фальконе. Милон Кротонский. 1744. Лувр. Париж

Развитие скульптуры во Франции XVIII в. связано с именем Гудона («Портрет мадам Гудон», «Статуя Вольтера»), Фрагонара («Грозящий Амур», «Памятник Петру I), Пигаля («Меркурий»).

Жан Батист Пигаль (1714—1785). Его творчество содержит много принципиально новых качеств. Самая популярная из его работ, «Меркурий», сделанный в терракоте в Риме, где Пигаль учился в 1736—1739 гг., еще весьма традиционна (в 1744 г. он получил за мраморный вариант звание академика). Сложная поза Меркурия, поправляющего крылатые сандалии, изящна, в нем есть нечто лукавое и галантное, обработка материала изысканна в соответствии с камерностью темы. Близка к нему «Венера» (мрамор, 1748; Берлин) — образец декоративной скульптуры середины века; она представлена сидящей на облаке, в неустойчивой позе ощущается томная нега, кажется, что фигура вот-вот соскользнет со своей опоры. Мягкость певучих линий, утонченность пропорций, нежная обработка мрамора, будто окутанного дымкой, — все это типично для изысканного идеала раннего Пигаля. Но уже здесь интимные ноты рококо сочетаются с удивительной естественностью форм женского тела.

Почти ровесником Пигаля был Этьен Морис Фальконе (1716—1791). Создатель «Медного всадника» был одним из крупнейших мастеров скульптуры 18 века. Сын столяра, Фальконе восемнадцати лет поступил учеником к Лемуану. Как и Пигаль, он начинал в годы почти безраздельного влияния Буше, законодателя вкусов «Эпохи Помпадур». Но Фальконе смелее Пигаля отнесся к «искусству приятного», его кругозор был шире, и наследие монументального искусства прошлого подготовило его к будущим работам. Фальконе ценил творчество Пюже, говоря, что в жилах его статуй «течет живая кровь»; глубокое изучение античности вылилось позднее в трактат «Наблюдения над статуей Марка Аврелия». Это определило многое в первой значительной работе Фальконе — «Милон Кротонский, терзаемый львом» (гипсовая модель, 1745) —драматичность сюжета, динамику композиции, экспрессию пластики тела. В Салоне 1755 г. был выставлен мраморный «Милон». Но после первого опыта творческий путь Фальконе стал обычным для художника этих времен. Ему пришлось исполнять аллегорические композиции и декоративные скульптуры для маркизы Помпадур и дворянских особняков Бельвю, Креси. Это «Флора» (1750), «Грозящий амур» и «Купальщица» (1757). В них преобладают интимность рококо, свойственные этому стилю грациозное изящество пропорций, нежность гибких форм, прихотливый ритм извилистых контуров, легкость скользящих движений. Но и тематику рококо Фальконе претворял в нечто наделенное тонкой поэтичностью.



Рисунок 356. Гудон. Статуя Вольтера. Мрамор. 1781 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург; Портрет Бюффона. Мрамор. 1782 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и портрет композитора К.В. Глюка. 1775 г. Королевский музыкальный колледж, Лондон

Крупнейшим мастером реалистической портретной скульптуры второй половины XVIII в. был **Жан Антуан Гудон (1741—1828).** Это был скульптор нового поколения, непосредственно связанного с революционной эпохой. Избранное им направление отвергало идейные основы и утонченные формы искусства рококо. Сам скульптор обладал ясным, трезвым умом и реалистичностью мышления, что способствовало преодолению условностей старой манерной школы, а также риторических крайностей нового классицизма. Для Гудона решительное предпочтение природы каким-либо образцам — не общее место, а действительно руководящий принцип его творчества.

Расцвет реалистического портрета Гудона падает на 1770—1780-е гг., десятилетия кануна революции. В Салонах этого периода регулярно появлялись его произведения; например, на выставке 1777 г. было около двадцати бюстов, исполненных Гудоном. Насчитывают более ста пятидесяти портретов его работы. Его модели разнообразны. Но особенно заметен интерес Гудона к изображению передовых людей времени, мыслителей, борцов, людей воли и энергии. Это придавало его портретному творчеству большое общественное значение.

Искусство Гудона в этот период не поражает какими-либо особенностями формы, новизной ее. Новизна скрыта, потому что она состоит в максимальной простоте, в устранении всяческих атрибутов, аллегорических мотивов, украшений и драпировок. Но это очень много. Это позволило Гудону сосредоточиться на внутреннем мире портретируемого. Его творческий метод близок к методу Латура.

Гудон — продолжатель лучших реалистических традиций французского искусства XVIII в.— его аналитичности и тонкого психологизма. Кого бы ни изображал Гудон — его портреты становились духовной квинтэссенцией века, все подвергающего сомнению и анализу.

Во второй половине XVIII в ведущим стилем в архитектуре Франции становится классицизм. В этом стиле строится церковь святой Женевьевы в Париже, архитектор Жак Жермен Суффло. Позже она была перестроена в Пантеон – место погребения великих людей Франции. В интерьере и прикладном искусстве стиль классицизма называют стилем Людовика XVI.

Англия

Вторая половина XVII века и XVIII век — это период, к которому относятся формирование и выдающиеся успехи национальной английской художественной школы.

Архитектура.

Уже к концу XVII столетия к значительным достижениям приходит английская архитектура; XVIII век отмечен ярким расцветом английской живописи. Рационалистические тенденции создавали почву для процветания

классицизма. Для архитектуры Англии характерно увлечение античностью (палладианство).

Барочные тенденции в начале века нашли отражение в загордных резиденциях Хоурд и Бленим (архитектор Джон Ванбру). Здания имеют сложную пространственную структуру, динамичные линии силуэта, живописное распределение масс.

Интересна скульптура Гринлинга Гиббонса, который прославился как резчик по дереву и камню (резьба собора святого Павла, алтарные преграды церквей Сити).

К 1740-м гг. английское Просвещение достигло зрелости. Вера в могущество человеческого разума, активность вторжения в общественную жизнь, убежденность в возможности ее обновления путем воспитания и просвещения возобладали в сознании людей. Но английское Просвещение не имело революционного пафоса. Большинство его представителей были удовлетворены реформами 1689 г. В 1794 г. начинается строительство круглого в плане города Бата.

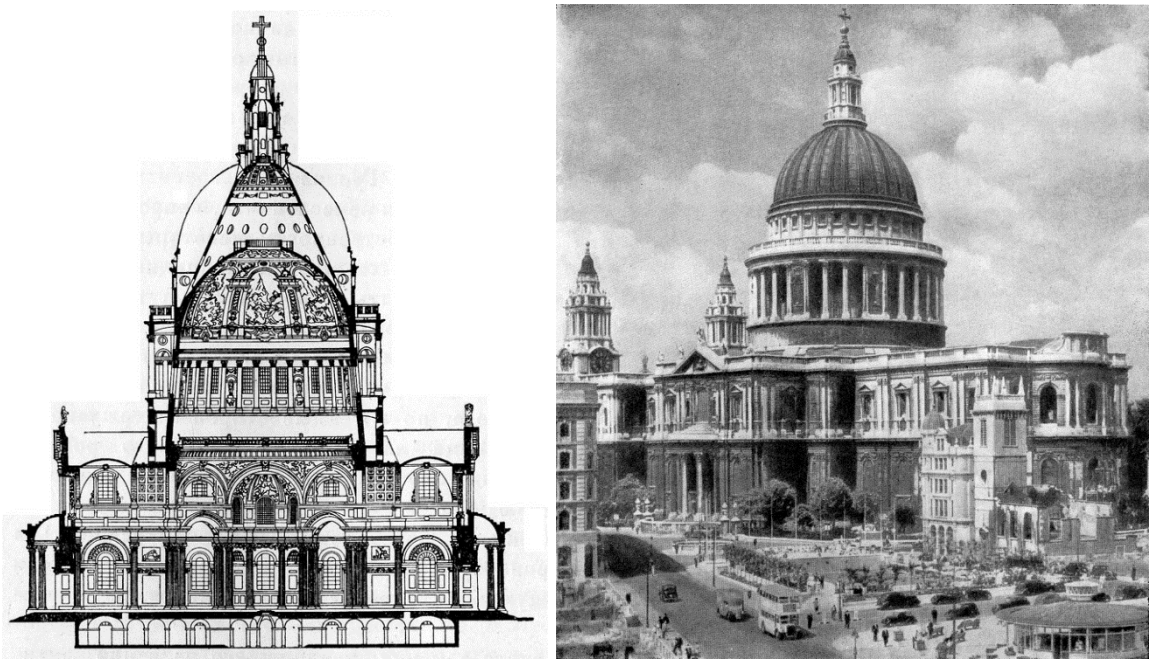


Рисунок 357. Кристофер Рен. Собор св. Павла в Лондоне. Поперечный разрез и Общий вид с юго-востока. 1675-1710 гг.

Наиболее крупные явления английской архитектуры рассматриваемого периода относятся к последнему тридцатилетию XVII века. Продолжателем классика английского зодчества Иниго Джонса явился **Кристофер Рен (1632—1723)**, остававшийся ведущим мастером английской архитектуры также на протяжении первой четверти XVIII века.

Собор св. Павла в Лондоне, строившийся Реном на протяжении тридцати шести лет (1675— 1710), стал величайшим культовым сооружением

протестантского мира (длиной он превосходит Кельнский собор, высотой купольной части — флорентийский собор Санга Мария дель Фьоре). Римскому католическому собору св. Петра, строившемуся многими архитекторами на протяжении полутора веков с лишним, как бы намеренно был противопоставлен лондонский протестантский собор, сооруженный одним мастером в один строительный период, всего за три с половиной десятилетия. Первый составленный Реном проект с центрическим планом в форме равностороннего креста с притвором был отвергнут консервативным духовенством. Второй, осуществленный проект имел более традиционную вытянутую форму с разделенным столбами и арками на три нефа главным помещением и с просторным подкупольным пространством на пересечении нефов с трансептом.

Математические познания Рена пригодились ему в трудной задаче возведения купола, решенной им блестяще, с расчетом тонким и глубоким. Конструкция опирающегося на восемь столбов тройного купола сложна и необычна: над внутренней кирпичной оболочкой полусферической формы расположен кирпичный же усеченный конус, который несет венчающие собор фонарь и крест, а также третью, деревянную, крытую свинцом наружную оболочку купола.



Рисунок 358. Кристофер Рен. Парковый фасад дворца Хемптон-корт в Лондоне. 1689- 1694 гг.

Творческая индивидуальность Рена обнаруживается не менее ярко и в таких его. работах, как, например, лондонские приходские церкви. Изумляет

разнообразие и остроумие квадратных, прямоугольных, овальных планов этих построек, обычно небольших размеров, сама конфигурация которых часто объяснялась мастерским использованием тесных, неудобных участков, отводимых для их строительства. Исключительно разнообразна архитектура самих церквей и их колоколен, то близких по формам к готике, то строго классических. Достаточно назвать оригинальную по композиции внутреннего пространства купольную церковь Сент Стивен (1672—1679) или же церковь Сент Мэри ле Боу (1671—1680) с ее замечательной по красоте силуэта стройной колокольней.



Рисунок 359. Ансамбль Гринвичского госпиталя в Лондоне. 1664-1729 гг. Архитекторы Иниго Джонс, Кристофер Рен, Джон Ванбру, Николас Хоксмур. Общий вид со стороны Темзы

Архитектор **Джон Вуд,** руководивший проектом, был одновременно архитектором, инженером-строителем, предпринимателем и художником. Его сын и преемник Джон Вуд Младший завершил строительство «круга» в 1764 г. и в 1769 г. построил знаменитый Ройал Кресчент – комплекс из 30 домов, соединенных вместе и образующих линию. В 1793-96 гг. строится Сандерленндский мост с длиной пролета 32 м. и с применением чугунных деталей.

В английской архитектуре XVIII в. большое значение имело вновь пробудившееся увлечение творчеством Палладио. К 1742 г. вышли уже три издания архитектурного трактата Палладио. С середины века начинается публикация самостоятельных исследований по античной архитектуре. Роберт Вуд в 1753—1757 гг. издал увраж, посвященный развалинам Пальмиры и

Баальбека, Роберт Адам опубликовал в 1764 г. зарисовки и обмеры дворца Диоклетиана в Сплите в Далмации. Все эти издания способствовали развитию теории архитектуры и воздействовали на архитектурную практику того времени. Новые идеи нашли свое отражение в крупных градостроительных мероприятиях, например, в планировке и застройке города Бата (1725—1780), площади которого представляют собой наиболее законченные классицистические ансамбли Англии.

Уильям Кент (1684—1748) был виднейшим английским палладианцем первой половины 18 века. Вместе с лордом Берлингтоном, мнившим себя архитектором, он спроектировал и выстроил виллу в Чизвике (1729,) наиболее удачную из многочисленных английских вариантов палладиевской виллы Ротонда. Более свободно чувствовал себя Кент при строительстве замка Холкхэм-холл (1734), где органично связанные с центральным корпусом четыре флигеля (с часовней, библиотекой, кухней и комнатами для гостей) выходят в окружающий их парк. Особенно велики заслуги Кента в садово-парковом искусстве, где он известен как «отец современного сада».



Рисунок 360. У. Кент. Казармы конногвардейского полка (Хорз-Гардс, 1742—1751) в Лондоне и Пейзажный парк. 1725-1730 гг. Вилла Бёрлингьтона в Чизике

Самая зрелая работа архитектора — скупой по формам безордерный фасад казарм конногвардейского полка (Хорз-Гардс, 1742—1751) в Лондоне. Архитекторы 18 в.— это уже в большинстве случаев профессионалы и теоретики.

Основоположником ландшафтного паркостроения является **Вильям Кент**. В ландшафтном парке распределение и планировка групп деревьев, лужаек, водоемов подражает естественным формам природы. Живописные дорожки открывают новые и новые виды. Здесь присутствуют гроты, руины. Вильям Кент увлекался палладианством. В замке Хольккхэм (1730-е гг.) интерьеры отмечены спокойствием и умеренностью, использованы здесь

кессонные потолки. В архитектуре Англии трудно провести грань между классицизмом и барокко.

Во второй половине XVIII в. работают братья Адамы – Роберт и Джеймс. **Роберт Адам (1728—1792),** другой виднейший английский архитектор второй половины XVIII в., часто противопоставляется Чемберсу. В то время как консерватор Чемберс был строгим блюстителем палладианских традиций в архитектуре, Адам, проповедник «новых вкусов», был до известной степени новатором в английском искусстве. Воспринимая по-новому античность, уделяя при этом особое внимание декоративным мотивам, он, по его собственному выражению, «революционизировал орнамент». Возглавляемые им передовые английские зодчие этого времени много сделали для того, чтобы проводимые им новые художественные тенденции распространились с отделки интерьеров (их образцом может служить созданный архитектором Джеймсом Пейном вестибюль замка Уордор в Уилтшире, см.илл.) на мебель, ткани, фарфор.



Рисунок 361. Р. Адам. замок Кедлстон-холл.1765—1770гг. и Жилые дома квартала Адельфи в Лондоне. 1768-1772 гг.

Характерный образец творчества Адама — замок Кедлстон-холл (1765—1770), выстроенный и отделанный им внутри по составленному другими архитекторами палладианскому плану (с полукруглыми крыльями, примыкающими к центральному зданию). Но расположенные по главной оси самые большие парадные помещений замка принадлежат, несомненно, Адаму. Замысел большого холла, где за несущими лепной потолок коринфскими колоннами из искусственного мрамора, стоят в нишах стен античные статуи, и перекрытого куполом салона, стены которого расчленены нишами и табернаклями, навеян, вероятно, античными памятниками, с которыми Адам ознакомился во время поездки в Далмацию, где он изучал дворец Диоклетиана в Сплите. В еще большей степени отвечали новым изысканным вкусам приемы отделки других, меньших по размерам помещений — лепнина потолков и стен, украшения каминов.

Изобразительное искусство.

В Англии XVIII в. развивается пейзажная и портретная живопись, карикатура. Совершенствуется техника акварельной живописи, которая становится самостоятельным видом искусства. Интересны акварельные пейзажи Джона Роберта Козенса и Томаса Гертина.

К 1730-м гг. в Англии появляется самобытный и удивительнейший художник — Уильям Хогарт.

Хогарт принадлежит времени, когда новые буржуазные законы, нормы поведения и морали укоренялись, сталкиваясь с привилегиями и предрассудками, унаследованными от феодального прошлого. Торжествовало при этом самое хищное стяжательство, не брезгавшее ни старыми, ни новыми способами обогащения. С удивительной быстротой скапливались ценности в руках паразитической верхушки общества, а с другой стороны, шло обнищание народных масс.

Стремление осмыслить современную английскую действительность вплоть до самых основных ее противоречий привело Хогарта к замечательным реалистическим завоеваниям, сблизило английскую живопись в его лице с передовой английской литературой и театром первой половины 18 века.

Уильям Хогарт (1697—1764) родился в семье перебравшегося в Лондон сельского учителя. Первоначально Хогарт учился у гравера по серебру. Вскоре он переходит к самостоятельной работе: исполняет гравюры для книготорговцев и книжные иллюстрации.



Рисунок 362. У. Хогарт. Брачный контракт. Из серии «Модный брак». 1742-1744 гг. Национальная галерея. Лондон и Девушка с креветками. 1740-1750-е гг. Лондон, Национальная галерея

«Модный брак» —повесть о женитьбе разорившегося графского сынка на дочери богатого торговца, явлении весьма обычном в Англии времен Хогарта, — о кутежах мужа и о ничем, за исключением любовной интриги, не

заполненной жизни жены. История эта кончается трагической развязкой — смертью графа, заколотого любовником графини, попадающим за это на виселицу, и самоубийством графини.

Выразителен уже первый эпизод — «Брачный контракт», который заключается как коммерческая сделка. Вторая композиция изображает утро в доме молодых. Опрокинутые стулья, которые лениво поднимает заспанный слуга, валяющиеся на полу игральные карты, музыкальные инструменты и тетрадь нот — все говорит о вчерашнем празднике, окончившемся изрядной вакханалией. Довольно миловидная графиня небрежно потягивается, вот-вот зевнет и выражает полное безразличие к своему супругу, ввалившемуся в комнаты, не сняв шляпы, и тяжело рухнувшему в кресло, — он, по всей видимости, развлекался на стороне. Управляющий с пачкой счетов в руке удаляется, воздев очи к небу, словно призывая его в свидетели полной невозможности вести деловой разговор. Все, что происходит в картине, — взаимоотношения между действующими лицами, каждая физиономия, каждый жест — обрисовано чрезвычайно ясно и наглядно. Это же относится и к другим композициям цикла. Мягкие созвучия красок, розовых и серебристо-серых, или оливковых, розоватых и коричнево-золотистых, передают внешнее благополучие и нарядность этого быта, а композиция картин, полных суматошного движения, отвечает внутренней пустоте и разладу в жизни героев «Модного брака».





Рисунок 363. У. Хогарт. Слуги. 60-е гг. XVIII в. Национальная галерея. Лондон и Автопортрет. 1745. Галерея Тейт. Лондон

Особое место в творчестве Хогарта занимают портреты-этюды людей из народа; портретные головы слуг на полотне, находящемся теперь в галерее Тейт, и знаменитая «Девушка с креветками», образ которой достоин сравнения с народными образами Хальса и Веласкеса. Это поясной портретный набросок

в натуральную величину с молодой рыбачки, несущей на голове плоскую корзину с креветками. Стан ее с высокой грудью облекает невзрачное одеяние неуловимых оливково-серых и коричневых оттенков, поверх белой косынки надета широкополая рыбацкая шляпа также какого-то неопределенного тона. Но вместе с ее темными волосами и глазами, румяными щеками, алыми губами, меж которых сверкает ровный ряд зубов, — все это сливается в великолепный красочный аккорд. Яркая характерность облика девушки, живость движений, излучаемые ею свежесть и здоровье создают образ большого обаяния.

В конце жизни Хогарт получил звание придворного художника. Трудно, однако, представить себе другого мастера XVIII столетия, направленность творчества которого была бы столь далека от общепринятых представлений о придворном художнике, ибо смысл своей деятельности Хогарт видел в том, чтобы сделать искусство активным фактором общественной национальной жизни.

Развитие в Англии обличительного бытового жанра обрывается после смерти Хогарта так же внезапно, как оно началось.

В 1768 г. была основана Королевская Академия художеств — национальная художественная школа и центр творческой и теоретической работы в области пластических искусств. Британская Академия была, по сути дела, детищем новой буржуазной культуры: она родилась как итог новой общественной жизни искусства, как итог первых публичных выставок и их обсуждения в печати, первых попыток создать объединения художников-профессионалов (Общество искусств, 1754; Общество художников Великобритании, 1760, и др.). Но Академия была открыта с условием, что она будет находиться под покровительством короля (и по сей день она именуется Королевской). Покровительство двора придало этому начинанию внешний блеск, однако очень часто консервативные вкусы коронованных патронов Академии самым неблагоприятным образом отзывались на искусстве. И все же создание Академии было важным моментом в истории английского искусства. Академические собрания и выставки, первая из которых состоялась в 1769 г., явились тем общественным форумом, где художники могли высказываться полнее, чем того требовали двор или запросы частного заказчика, где творческие проблемы ставились и решались более широко. Именно так понимал роль Академии первый ее президент — Рейнольдс. Смыслом всей деятельности Рейнольдса было утвердить в английском искусстве высокий и вместе с тем связанный с национальной действительностью идеал.

Джошуа Рейнольдс (1723—1792) был сыном пастора. Еще в доме отца, в родном Плимптоне, будущий художник пристрастился к книгам, интерес к которым помог ему стать впоследствии весьма образованным человеком. Семнадцати лет Рейнольдс поступил в учение к Хэдсону. Проведя у него в Лондоне два с половиной года, Рейнольдс вернулся домой. Здесь он начал

работать над небольшими заказными портретами. С портретами офицеров флота, которых он писал в Портсмуте во время маневров, в его творчество входит образ «героя дня». К 1750—1752 гг. относится поездка Рейнольдса в Италию; возвращаясь обратно через Францию, он проводит месяц в Париже. Обосновавшись с 1753 г. в Лондоне, Рейнольдс становится самым известным портретистом британской столицы.



Рисунок 364. Рейнольдс. Автопортрет. Ок. 1754 г. Лондон, Национальная портретная галерея

Как теоретик описывает классическую эстетику в трактате «Речи». Он стоит на позиции иерархии стилей, но как практик мало работает в области «высокого стиля». Предметы на картинах Рейнольдса несут печать характера их владельца.

Две линии сохраняются в портретном творчестве Рейнольдса и в пору его расцвета — в 1770—1780-е гг. Портреты, лишенные какой-либо условности, подобные его портрету Стерна, Рейнольдс писал до конца своей деятельности. Портреты «большого статуарного стиля» особенно многочисленны в 1770-х гг.; но еще и в 1784 г. он пишет известное полотно, на котором выдающаяся английская актриса Сара Сиддонс изображена в виде

музы трагедии с фигурами Преступления и Возмездия позади ее трона (Сан-Марино, США, галерея Хантингтон).

Добавим, что в рассматриваемые десятилетия аллегории в классицистическом духе перемежаются у Рейнольдса полотнами, стилизованными под придворный портрет XVII в., что было, видимо, столь же лестно для его заказчиков. Иногда он намеренно повторяет композиции Ван Дейка, иногда даже одевает свои модели в старинные костюмы («Два молодых человека», 1777—1779, Лондон, Национальная галерея; «Мальчик из семьи Кру в костюме Генриха VIII», 1776).





Рисунок 365. Рейнольдс. Портрет полковника Тарлитона. Ок. 1782 г. Лондон, Национальная галлерея и Портрет лорда Хитфилда. 1787-1788 гг. Лондон, Национальная, галерея

Рейнольдс особенно любит золотисто-красные краски; они господствуют в его картинах, сопоставленные с отдельными пятнами синего, голубого или зеленого, оттеняющими общий горячий тон его полотен (красный занавес в «Венере с амуром» и голубая лента на ее плече, красновато-коричневые знамена в портрете Тарлитона и его зеленый мундир). Живописец не мельчит красочный строй полотна ради сохранения всех деталей; пейзажные фоны и драпировки он набрасывает широко, бегло. Зато с особым увлечением и живостью передает он то густым пастозным мазком, то прибегая к лессировкам тона карнации. В мужских лицах он достигает особенной

индивидуальности тона; в женских и детских — большой его свежести и нежности.

Лорд Хитфилд изображен с огромным ключом от крепости в руках возле орудий, на фоне клубов порохового дыма. Контрастом ярко-красного мундира с тонами фона, выбором особой точки зрения — несколько снизу-вверх — художник добивается внушительности, монументальности портрета. Приемы эти довольно традиционный, но вся фигура старого адмирала, его некрасивое лицо с крючковатым носом и маленькими серыми глазками под густыми бровями написаны с удивительной жизненностью. Это огрубевшее в походах, обветренное красное лицо дышит энергией, и весь облик Хитфилда — это олицетворение непоколебимого упорства в достижении поставленной цели.

Рейнольдс любил показывать в своих соотечественниках смелые проявления инициативы, дарований, вкусов. Так хотел он связать высокие представления о человеке с современной ему действительностью. Однако эта действительность далеко не всегда и не во всем благоприятствовала развитию личности, и в образах Рейнольдса ощущается оттенок некоей романтической исключительности.



Рисунок 366. Рейнолдс. Сара Сиддонс в виде музы трагедии. 1783-1784 гг. Галерея Хантингтон. Сан-Марино. США

Томас Гейнсборо (1727-1788) был девятым ребенком в семье. Мать Гейнсборо – умная, образованная женщина, увлекалась живописью. Особенно хорошо она писала цветы. Гейнсборо сформировался как хороший художник очень быстро. В 13 лет он покинул Садбери, а приехав в Лондон, стал работать

портретистом. Он поселился у серебряных дел мастера Роберта Эндрюса Старшего. В Лондоне он посещает Академию святого Мартина, которой руководит Хогарт. Гейнсборо очень любил писать пейзажи, но прославился как портретист. Констебель считал его «гением пейзажа». Художник обладал интуицией, тонко чувствовал человека. Гейнсборо продолжал писать для души любимые пейзажи. Во время прогулок он собирал причудливые корни деревьев, траву и дома сооружал миниатюрные ландшафты, а на холсте преображал их в величественные скалы, ущелья и деревья. В творчестве этого мастера выражены два основных аспекта Просвещения: рационалистический и эмоциональный. Он член Академии художеств, но стоит от нее в стороне. Обостренное чувство природы и музыкальность стали важными чертами таланта Гейнсборо. Для зрелого мастера характерны портреты в рост на фоне пейзажа, удлиненность пропорций. Поздние работы как бы сотканы из легких, разнообразных по форме и плотности мазков – серебристых, зеленоватых, голубых. Мазки струятся, вибрируют, то становясь гуще, то оставляя свободные кусочки холста. Волнующая мелодия мазков воздействует на зрителя, создавая тонкое чувство ритма. Пейзажи Гейнсборо и Уилсона выполнены в классическом стиле, напоминая Лоррена.



Рисунок 367. Гейнсборо. Водопой. Ок. 1777 г. Лондон, Национальная галлерея и Повозка. 1767. г. Национальная галерея. Лондон

Перед портретными работами Гейнсборо конца 1770—1780-х гг. мы с особенной непосредственностью ощущаем в человеке душевный трепет, порой тонкую интеллектуальность. Эти качества объединяют лучшие созданные Гейнсборо портреты высокопоставленных заказчиков с его портретами представителей английской интеллигенции того времени.

Гейнсборо, в противоположность Рейнольдсу, никогда не прибегает к аллегории, его портреты всегда интимнее, и он обычно не подчеркивает ни роль в обществе, ни род деятельности изображаемого лица. Он почти не показывает человека в каких-либо активных состояниях.

В портрете прекрасной юной миссис Грехэм (1777; Эдинбург, Национальная галерея) с ее строгой осанкой горячность молодости и чувства

не выказываются так бурно, как в «Джен Харрингтон» Рейнольдса. Но с какой-то особой остротой ощущаем мы нервный трепет в этом чуть задорном лице с капризным ртом и упрямо отведенными в сторону темными глазами; полон трепета и пейзаж с купами садовых деревьев и лиловыми тучами, а все остальное — колонна, к которой прислонилась молодая женщина, ее пышный туалет из белого и малинового шелка — кажется только традиционно парадным обрамлением для совершенно новой по своей сути, проникновенной психологической характеристики.



Рисунок 368. Гейнсборо. Портрет миссис Грехэм. 1777 г. Эдинбург, Национальная галлерея и Портрет актрисы Сары Сиддонс, 1783-1785 гг. Лондон, Национальная галлерея

У Гейнсборо его «Сара Сиддонс» (1783—1785; Лондон, Национальная галлерея), в отличие от ее рейнольдсовского портрета, изображена отнюдь не в виде музы: художник просто видит в ней интересную собеседницу. На актрисе костюм, в каком ходили по улицам, делали визиты: черная шляпа с перьями на пышных напудренных волосах, белое в голубую полоску платье с длинными рукавами, на колени небрежно брошена муфта. Ее тонкое лицо с блестящими глазами — это лицо проницательного, способного глубоко чувствовать человека. Не подчеркивая ничем род деятельности Сары Сиддонс, не возвеличивая ее аналогиями с древностью, но создав образ высокой интеллектуальности, художник воздал должное своей замечательной современнице.

Манера письма у Гейнсборо совершенно иная, нежели у Рейнольдса: он не акцентирует объема, его фигуры всегда удивительно легки и подвижны даже в самых спокойных состояниях. Он дорожит своеобразной выразительностью каждого стремительного динамичного мазка и избегает услуг помощников. Если в полотнах Рейнольдса господствовали горячие красные тона, то красное у Гейнсборо (например, фон в портрете Сиддонс) — редкое исключение. Его гармонии оливково-серых, зеленовато-палевых и серебристо-голубых тонов необычайно богаты по звучаниям.



Рисунок 369. Гейнсборо. «Голубой мальчик» (портрет Джонатана Баттола). Ок. 1770 г. Сан Марина (США), галерея Хантингтон и Утренняя прогулка. Около 1785-1786 гг. Национальная галерея. Лондон

В портрете герцогини де Бофор из ленинградского Эрмитажа, относящемся к 1770-м гг., полном одухотворенной красоты, жемчужно-серые и голубые тона оттеняют нежность коронации и блеск темных, удлиненных глаз-в живописно трактованной одежде, в том, как написано лицо герцогини, можно увидеть очень ясно особенности самой работы Гейнсборо кистью. Он свободно набрасывает на холст чистые, звучные, словно переливающиеся одна в другую краски; мазки, очень длинные или совсем короткие, мелкие, то ложатся параллельно, то образуют изломы, то пересекаются, часто оказываясь как бы смещенными по отношению к границе формы. Но стоит отойти от картины, и эта точно рассчитанная приблизительность мазка превращается в живое мерцание взгляда, в трепет губ, легкое колебание складок ткани. В

гамме сине-серых тонов выдержан и знаменитый «Голубой мальчик» — портрет сына богатого промышленника Баттола (Сан-Марино. США, галлерея Хантингтон).



Рисунок 370. Гейнсборо. Портрет герцогини де Бофор. 1770-е гг. Ленинград, Эрмитаж

В конце жизни под впечатлением от полотен Мурильо Гейнсборо пишет ряд картин, изображающих типы деревни. В них он как бы приближает к нашим глазам фигурки, населяющие его пейзажи. И в этих своих моделях

художник находит тонкость и глубину чувства, способность наслаждаться природой. Особенно хороши своей естественной поэтичностью «Девочка с поросятами» (1782; Англия, собрание Говарда) или поздняя «Девочка, собирающая грибы» (Англия, собрание Уорда).

Как для Рейнольдса были привлекательны своей даровитостью люди самых различных социальных слоев, так для Гейнсборо сложной внутренней жизнью одинаково живут и герцогиня, и простолюдин. Если для Рейнольдса душевные и умственные силы человека раскрывались через состояние всегда активное, то для Гейнсборо они обнаруживаются в способности уноситься мыслью далеко от всего окружающего, мечтать в уединении, на лоне природы, в кругу близких. Именно эта «преданность мечтам» является условием искренности и нравственной свободы человека для Гейнсборо, как одного из представителей предромантизма.

Содержание портретов Гейнсборо осталось непонятым другими английскими портретистами. Пейзажи Гейнсборо были высоко оценены, но только уже следующим поколением английских художников.



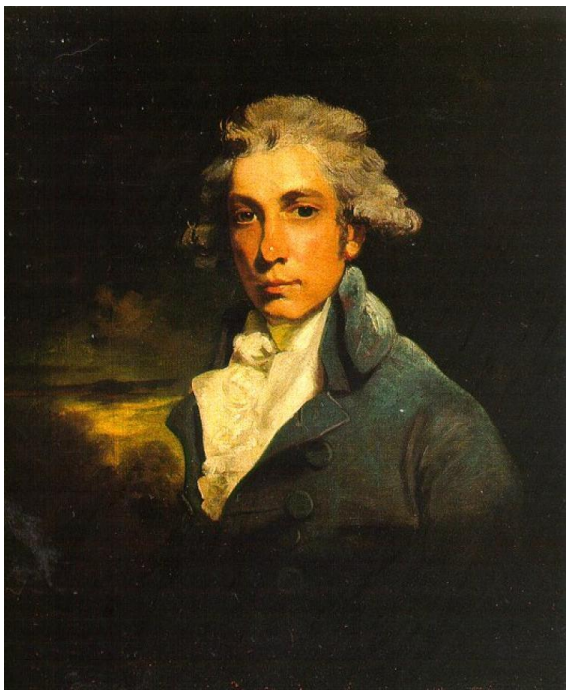


Рисунок 371. Джордж Ромни. Портрет миссис Грир. 1781 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Джон Хопнер. Портрет Шеридана. Фрагмент. 1790-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Вслед за Рейнольдсом и Гейнсборо в английском портрете выдвигается группа их младших современников — Ромней, Хоппер, Опи и шотландец Генри Реберн, творчество которого в своей основной части относится уже к началу XIX века.

Джордж Ромней, точнее, Ромни **(1734—1802)**, сын столяра, ученик странствующего портретиста, приезжает в 1762 г. в Лондон, необычайно быстро воспринимает новые искания в портретной живописи и становится очень популярным в обществе портретистом.

Больше всего у Ромнея портретов, развивающих как бы единую тему безмятежного цветения жизни. **Джон Хоппер (1758—1810),** гораздо более молодой, чем Ромней, учился уже в классах Королевской Академии, которую окончил в 1775 году.

Первоначальный период творчества, когда он следовал за Рейнольдсом и Ромнеем, был у Хоппнера наиболее плодотворен. Хоппнер писал много женских и детских портретов, иногда очень поверхностных, однако в мужских портретах ему удавалось создавать значительные характеристики. Таков эскизный, но очень живой портрет писателя Шеридана (Эрмитаж) и внушительный портрет английского государственного деятеля Уильяма Пигта Младшего (Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Господство живописи над всеми другими видами изобразительного искусства — еще одна характерная особенность его развития в Англии в XVIII веке.

Декоративно-прикладное искусство Англии переживало в XVIII в. высокий подъем. Революционные потрясения в XVII в., естественно, вызвали некоторую паузу в развитии этих отраслей искусства, а в период реставрации Стюартов для украшения королевских дворцов и усадеб знати применялись главным образом привозные изделия. Но в XVIII столетии в Англии появляется ряд крупных мастеров торевтики и мебели; возникают фабрики-мануфактуры. Выпускаемая ими продукция уже начинает служить частному быту, правда, изысканному и роскошному.

На протяжении первой половины XVIII в. изделия английского прикладного искусства утрачивают пышность и репрезентативность, становятся уютными и изящными. В числе изделий из серебра еще встречаются предметы тяжеловесно-парадные, но это предметы, изготовляемые по дворцовым заказам, вроде огромной лохани-холодильника для вина, исполненной Чарльзом Кендлером и приобретенной русской императрицей Екатериной II (1734; Эрмитаж, копия в музее Виктории и Альберта в Лондоне). А в то же время создаются для широкого круга потребителей гораздо более «домашние» изделия; так, например, вырабатываются существующие и до сего времени типы предметов для чайного и кофейного сервизов. Постепенно они приобретают все большую элегантность и иногда оригинальные, но всегда чистые, ясные формы.

В дизайне мебели в середине XVIII в. господствует стиль Чиппендейл (по имени мастера Томаса Чиппендейла). Он отразил английскую восприимчивость и тяготение к классицизму при ограниченном воздействии барокко. Такая мебель при наличии изогнутых линий от рококо ясна, логична, изящна, лишена декоративных усложнений, выполнена из красного дерева.



Рисунок 372. Мебель фирмы “Чииендейл». XVIII в.



Рисунок 373. Портландская ваза и фарфор фирмы «Веджвуд» Каменная масса. Завод Веджвуда. 1789 г. Москва, Музей керамики в Кускове

С конца XVII в. в Англии выпускают стекло с большим содержанием окиси свинца, отличавшееся исключительной прозрачностью. Оно обрабатывается алмазной гранью, резьбой, шлифовкой. В производстве

фарфора Англия выступила с некоторым опозданием сравнительно с другими странами, но зато английские фарфоровые заводы, развивавшиеся без особой поддержки со стороны двора, с самого начала работая на частного потребителя, стремились к экономичности производства, к повышению практических качеств своей продукции. В изделиях, возникших в 1740-х гг. заводов Боу, Челси и несколько позже заводов Уорчестера (Вустера) и Дерби для большей их прочности к глинам добавлялась жженая кость (так называемый костяной фарфор).

Талантливый организатор керамической промышленности **Джосайя Веджвуд (1730—1795)** улучшил качества фаянса. Веджвудский фаянс приобрел огромную популярность и соперничал по своим достоинствам с фарфором. В росписи посуды вначале копировали китайские образцы; постепенно у английских мастеров выработались такие качества, как соединение правдивости трактовки растительных и пейзажных мотивов с декоративностью общего композиционного решения. Показательны в этом отношении предметы сервиза с зеленой лягушкой в виде герба, исполненного Веджвудом в 1774 г. по заказу Екатерины II для Чесменского дворца, на которых коричневым тоном по желтоватому сделаны рисунки, воспроизводящие достопримечательные места Англии — замки, красивые поместья.



Рисунок 374. Кувшин фирмы «Веджвуд». XVIII в. Государственный Эрммитаж. Санкт-Петербург и брошь фирмы «Веджвуд». XVIII в.

Позднее Веджвуд изобрел новые сорта особой керамической, так называемой каменной массы, изделия из которой отличались исключительной крепостью, и которая вместе с тем допускала большую тонкость обработки. Каменная масса разных рецептов — базальтовая и в особенности яшмовая — стала очень широко использоваться в связи с распространением моды на античные мотивы. Изделия Веджвуда представляли иногда копии античных

ваз, рельефов (знаменитая «Портландская ваза» 1789 г.), чаще же создавались более свободные подражания. В этих выпускавшихся в больших количествах изделиях — в созданных при участии Дж. Флаксмана и других художников сервизах, туалетных приборах, маленьких плакетках для мебели, камеях из каменной массы черного, синего, голубого и зеленого тонов, украшенных белыми рельефными фигурами, которые воспроизводили различные античные мотивы, — воплощены с наибольшей наглядностью поиски изящной простоты и ясной, гармонии форм, характерные для английского интерьера второй половины XVIII века.

Германия

Наиболее яркий выразитель идей классицизма в немецкой живописи — **Антон Рафаэль Менгс (1728—1779)** начал художественную деятельность как придворный художник саксонского курфюрста Фридриха Христиана, ряд парадных портретов которого — типичных образцов напыщенного барочного искусства — он оставил. Переехав в Рим и сблизившись с Винкельманом, Менгс воспринял его Эстетику односторонне, игнорируя те пусть слабо выраженные гражданские нотки, которые она в себе заключала.



Рисунок 375. Антон Рафаэль Менгс. Автопортрет. Ок. 1773 г. Флоренция, Уффици и Персей и Андромеде. 1777 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Наиболее прославленная работа Менгса этого времени — «Парнас», роспись виллы Альбани в Риме (1761), — типичное произведение немецкого классицизма. Не столько традиции античности, сколько воздействие живописи болонских академистов заметно в этой композиции, математически

рассчитанной, правильно нарисованной, но безжизненной и вялой по цветовому решению; таковы и другие его картины— «Суд Париса», «Персей и Андромеда» (обе в Эрмитаже). Хотя Менгс стремился к выражению идеала «благородной простоты и спокойного величия», он создал лишь оторванные от жизни эклектические композиции. Искусство Менгса не заключало ничего принципиально нового и было легко приспособлено к нуждам «просвещенного» абсолютизма. Приглашенный ко двору испанского короля, Менгс в 1760-х и 1770-х гг. расписывал плафоны различных помещений мадридского дворца («Апофеоз Траяна», «Апофеоз Геркулеса» и другие), сильно проигрывающие в соседстве с росписями Тьеполо.

Лучшее из художественного наследия Менгса — его портреты, не парадные, заказные, а интимные, написанные с его друзей и близких; таковы его автопортрет (Эрмитаж, повторение в Уффици) и предполагаемый портрет Винкельмана (Эрмитаж).

К жанру портрета принадлежат лучшие работы **Анжелики Кауфман (1741— 1807)**, большая часть жизни которой прошла в Италии. Написанные ею под воздействием идей Винкельмана картины «Весталка» и «Покинутая Ариадна» (Дрезден) слащавы, но некоторые портреты, особенно женские, например, портрет герцогини Анны Амалии (Веймар) или баронессы Крюденер с дочерью (Лувр), привлекают изяществом, грацией, тонкой манерой исполнения.



Рисунок 376. А. Кауфман. Автопортрет. 1780 г. Музей Гете. Франкфурт-на-Майне

Побуждаемые аристократическими заказчиками, немецкие художники на протяжении XVII—XVIII вв. пытались создавать монументальное искусство, но лишь в архитектуре сумели дать оригинальные и яркие решения.

Что касается изобразительного искусства, то его скромные, но подлинные достижения заключены лишь в тех произведениях, в которых художники шли от жизни, от желания раскрыть существенные стороны немецкой действительности. И именно эти произведения составили то художественное наследие, традиции которого развили немецкие мастера-реалисты XIX века.

ЛЕКЦИЯ 14
Искусство XIX в. Классицизм. Романтизм. Реализм.

1. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов / К. Вёрман. – М., 2000.*
2. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
3. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
4. *Популярная история живописи. Западная Европа / Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина и др.– М. : Вече, 2001.– 477 с.*
5. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

Франция была первой большой страной на Европейском континенте, где революция привела к разгрому феодального строя. Историю XIX века открывает не календарный 1801 год, а 1789 г. Великая Французская революция (1789-1799 гг.), уничтожившая монархию и установившая республику, надолго определила пути развития европейской культуры.

В годы, непосредственно предшествующие буржуазной революции, когда складывалось искусство революционного классицизма, Давид обратился к античности, история которой давала ему примеры героической борьбы народа. Но в период революции он увидел героическое и в современности («Смерть Марата»). Воплощение героики в конкретных современных образах в дальнейшем (20—30-е гг.) осуществляется и у прогрессивных романтиков («Плот «Медузы» Жерико, «Свобода, ведущая народ» Делакруа), однако они брали события, выходящие за рамки повседневного течения жизни. Мастера же критического реализма (Домье,

Милле, Курбе) воплощали в своих произведениях обыденную трудовую жизнь и, сумев раскрыть ее эстетическую и этическую значимость, вскрыли типичные стороны общественной! жизни в индивидуальных судьбах отдельных личностей. Все эти направления представляли собой, по существу, определенные ступени развития реализма XIX в., то есть реализма эпохи капитализма. Его характерной особенностью, как уже упоминалось, являлось все нарастающее стремление к конкретно-историческому отображению действительности. Даже в таком наиболее отвлеченном направлении, как революционный классицизм, обращение к античности связывалось с современной историей. В прогрессивном романтизме художники, как и литераторы, декларировали тесную связь искусства с исторической эпохой. К каким бы темам ни обращались художники, они стремились выявить национальные черты; это нашло свое проявление и в исторической живописи и в пейзаже. В портрете подчеркивалось индивидуальное своеобразие человека с его страстями, эмоциями. В реализме середины века все эти тенденции еще более обостряются и сказываются как в тематике, которая ближе подходит к окружающей действительности, внося критическую оценку ее, так и в художественном воплощении. Преодолеваются черты условности, свойственные классицизму и романтизму, и реальный мир окончательно утверждается в конкретных формах самой жизни.

Упорно стремление художников к правдивому отображению окружающего мира, к передаче его во всем его красочном многообразии и богатстве. Чрезвычайно показательно, что о цвете, о его изменчивости под влиянием атмосферы (о чем говорилось уже в трактатах 18 в., в частности у Дидро) пишут люди самых различных профессий — физики, химики, капитаны дальнего плавания, писатели, художники. Все они заявляют, что в жизни цвет не воспринимается локально. Эти наблюдения не только дали толчок развитию французской пейзажной живописи в XIX в., но привели к пересмотру самой системы живописи. Найденные новые живописные приемы несли смысловую, эмоциональную нагрузку, позволяли художнику создать яркий, впечатляющий образ. Достижения французской живописи в этой области оказали большое воздействие на европейскую живопись.

Наряду с прогрессивным искусством, вернее, в борьбе с ним активно действовало искусство консервативное или реакционное, часто прямо связанное с правящими кругами. Это искусство, независимо от его стилистических особенностей, всегда оставалось оторванным от тех реальных проблем, которые волновали широкие круги народа.Три основных направления предопределяли художественную жизнь этого времени: классицизм, романтизм и реализм. Нередко они переплетались между собой в рамках одних национальных школ и в творчестве одного художника. Например, в творчестве Давида, Гойи, Жерико.

В живописи классицизм проявляет себя логическим развертыванием сюжета, уравновешенной композицией, ясной передачей объема, локальными

цветовыми отношениями. В картинах существует разграничение планов с помощью цвета. Передний план обычно теплых коричневых оттенков, средний план более холодноват и представлен зеленоватой гаммой, дальний план – холодный голубой.

Франция

В первой половине XIX века французская школа живописи упрочила свое первенство в искусстве Западной Европы. Франция опередила другие европейские страны и в демократизации художественной жизни. С 1791 г. Право участияв выставках луврского Салона получили любые авторы независимо от их членства в академиях. С 1793 г. Открылись для широкой публики залв Луврского музея.

С конца XVIII в. живопись обращается к республиканским идеям античности, к образцам мужественных борцов против тирании (Давид Ж.-Л.).

Жака Луи Давида (1748-1825) принято считать художником классицизма, но его картины революционных лет реалистичны. Они отличаются четким рисунком, строгой композицией («Клятва Горациев», «Смерть Марата»). Когда грянула Великая французская революция Давид – якобинец, член Конвента. Талантливый живописец привлек к себе внимание Наполеона, он сделал его придворным художником. Искусство Давида постетенно утратило революционную героику и стало более холодным («Коронация»).



Рисунок 377. Жак Луи Давид. Клятва Горациев. 1784 г. Париж, Лувр

В 1784 г. Давид пишет «Клятву Горациев» (Лувр) и одновременно портреты г-на и г-жи Пекуль (Лувр). В «Клятве Горациев» Давид заимствует сюжет из античной истории, для того чтобы воплотить передовые идеи своего времени, а именно: идею патриотизма, идею гражданственности. Сравнение предварительного наброска с самой картиной показывает, что Давид искал все большей простоты стиля и большей четкости и даже прямолинейности для выражения своей идеи. Резко противопоставлены в картине две группы: торжественно-мажорная группа трех сыновей, дающих отцу клятву победить или умереть, и отодвинутая на второй план группа поникших в горе женщин. Напряженным, резким движениям мужчин, охваченных единым порывом, противопоставлены более спокойные позы женщин, обрисованные плавным ясным контуром. Гражданская доблесть одних оттенена личными переживаниями других. Эта картина с ее призывом к борьбе, к свершению гражданского подвига — одно из ярких проявлений революционного классицизма со всеми его стилистическими особенностями (стремление к простоте, лаконизму, прямолинейному воплощению идеи), что сказалось как в композиционном решении, в скульптурной трактовке форм, в монохромности колористической гаммы, так и в схематичной обрисовке образов.

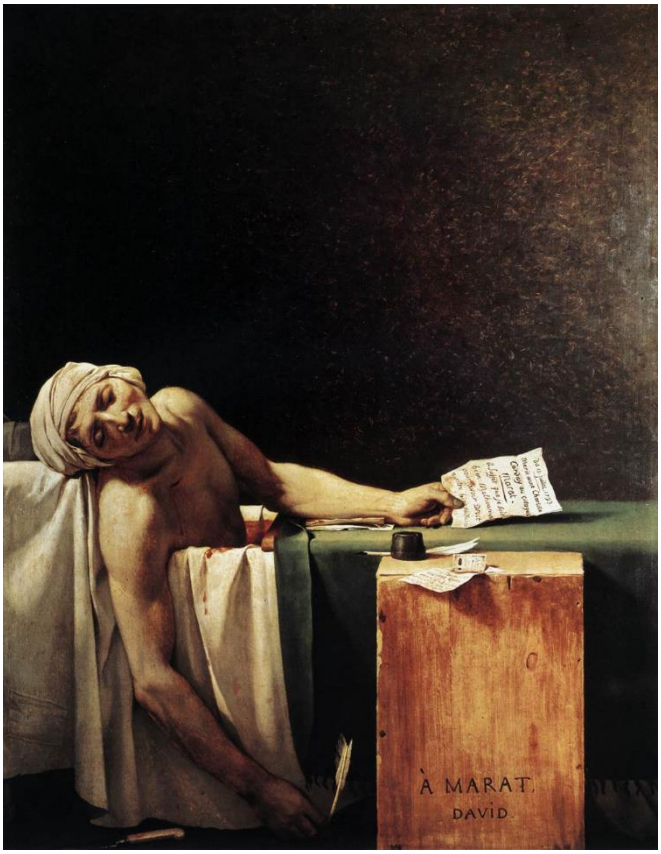


Рисунок 378. Жак Луи Давид. Смерть Марата. 1793 г. Брюссель, Музей современного искусства

В картине «Смерть Марата» (1793; Брюссель, Музей) Давид по-иному подошел к изображению убитого, хотя задача оставалась та же — воздействовать на чувства зрителя, дать ему урок патриотизма. Но с этой задачей здесь органически сочеталась другая тенденция искусства Давида: стремление к конкретной, индивидуальной характеристике, которая была присуща его портретам. Давид изобразил Марата так, как он представлял его в момент смерти. Безжизненно упавшая рука еще держит перо, которое вот-вот должно выпасть, в другой руке предательское письмо Шарлотты Корде: «13 июля 1793 года Мария Анна Шарлотта Корде гражданину Марату. Достаточно того, что я очень несчастна, чтобы рассчитывать на Ваше расположение». Если в картине «Убитый Лепелетье» Давид запрокинул голову изображенного, что скрыло от зрителя характерность некрасивого профиля, то в скорбном лице Марата каждый мог узнать черты «друга народа». Давид изобразил Марата в реальной домашней обстановке (в момент покушения Марат работал, как обычно, сидя в лечебной ванне). Но Давид поднялся над повседневной действительностью и дал в этом смысле произведение возвышенно героическое. Достиг он этого лаконизмом, обобщенностью, тем, что воздействовал на зрителя большими планами. Он смело подчеркнул пластичность тела, выдвинутого на передний план, на фоне темной стены, которая занимает больше места, чем само изображение, и превратил куски материи в монументальные складки, как бы изваянные из мрамора. Величествен общий ритм этого произведения.



Рисунок 379. Жак Луи Давид. Портрет г-жи Трюден (ранее считавшийся портретом г-жи Шальгрен). Фрагмент. Ок. 1790 — 1791 гг. Не окончен. Париж, Лувр и Жак Луи Давид. Портрет г-жи Рекамье. 1800 г. Не окончен. Париж, Лувр

В революционные годы Давид создает ряд замечательных портретов, в которых хочет, как бы рассказать о своих раздумьях и думах своих

современников. Поиски все большей индивидуальной выразительности, стремление передать душевную теплоту человека — таков путь дальнейшего творчества художника в области портретного искусства. Все чаще художник представляет свои модели на гладком фоне, чтобы все внимание сосредоточить на человеке. Его интересуют самые различные психологические состояния. Спокойствие, безмятежность ощутимы как в выражении лица, так и в свободной, непринужденной позе маркизы д'Орвилье (1790; Лувр); в женственном облике г-жи Трюден (ок, 1790—1791, портрет не окончен, Лувр) выражены затаенное беспокойство и серьезность.



Рисунок 380. Жак Луи Давид. Портрет г-жи Серизиа. 1795 г. Париж, Лувр и Автопортрет. 1794 г. Париж, Лувр

Творческая деятельность Давида до термидорианского переворота неразрывно связана с революционной борьбой: он был членом якобинского клуба, депутатом от Парижа в Конвенте; он входил в состав комиссии по народному просвещению, а затем по делам искусства, а также был членом Комитета общественной безопасности.

После контрреволюционного переворота Давид отрекся от Робеспьера, но все же был арестован и посажен в тюрьму. Во время пребывания в Люксембургской тюрьме из ее окна он пишет поэтичный уголок Люксембургского сада (1794; Лувр). В пейзаже наряду с четким построением поражает необычайная тщательность, с которой художник выписывает не только освещенные солнцем деревья, но и дощатый забор. Спокойствие разлито по всему пейзажу; наоборот, в автопортрете (1794; Лувр), написанном

тоже в тюрьме и так и оставшемся незаконченным, царит совсем другое настроение. Во взгляде Давида можно прочесть растерянность и беспокойство. Тревожные настроения вполне понятны у художника, который пережил крах своих идеалов.

Своей жизненностью и драматической выразительностью отличается незаконченный портрет Бонапарта, начатый в 1897 году (Лувр). В этой работе нет ни заранее заданной идеи, ни обычной для Давида завершенности картины. Рядом с неожиданно неровными мазками краски, которой художник собирался закрасить мундир, лицо с напряженно-волевым, огненным взглядом кажется особенно пластичным, четко вылепленным, и вместе с тем художник сохранил ощущение наброска, как бы сделанного непосредственно с натуры этот портрет должен был войти в большую, так и ненаписанную картину).





Рисунок 381. Жак Луи Давид. Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар.1800 г. Национальный музей. Версаль и Портрет Наполеона. 1812 г. Национальная галерея. Вашингтон

Совсем в ином плане Давид пишет конный портрет Бонапарта; это было время, когда тот после тяжелого похода через Сен-Бернар, победив австрийцев при Маренго, вернулся в Париж и был встречен восторженной толпой. Давид видел теперь в Бонапарте только героя-победителя и принял заказ изобразить его спокойным на вздыбленном коне. Позировать, однако, Бонапарт отказывается: «Зачем вам модель? Думаете ли вы, что великие люди в древности позировали для своих изображений? Кого интересует, сохранено ли

сходство в бюстах Александра. Достаточно, если его изображение соответствует его гению. Так следует писать великих людей». Давид выполняет это желание Бонапарта и пишет не портрет, а скорее памятник полководцу-победителю.

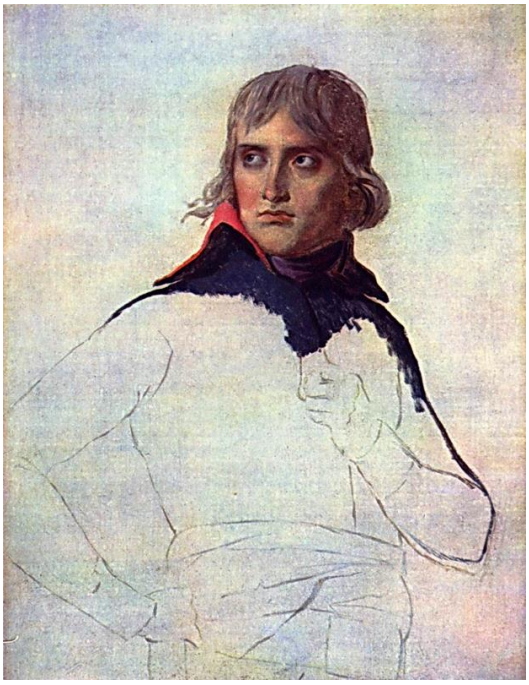




Рисунок 382. Жак Луи Давид. Незаконченный портрет Наполеона. 1897 г. Лувр. Париж и Портрет Мишеля Лепелетье де Сен-Фаржо. Рисунок. Ок. 1793 г. Париж, Национальная библиотека

Некоторые исследователи считают, что Давид вдохновился конным памятником Петру I работы Фальконе. Бонапарт на вздыбленном коне дан как бы в застывшем движении. Создается впечатление, что группа скорее изваяна, чем написана.

В 1804 г. Наполеон Бонапарт стал императором, и Давид получил звание «первого живописца императора». Наполеон требует в искусстве восхваления империи, и Давид по его заказам пишет две большие композиции «Коронование императора и императрицы» (1806—1807; Лувр) и «Присяга армии Наполеону после раздачи орлов на Марсовом поле в декабре 1804 г.» (1810; Версаль, Музей). В картине «Коронование императора и императрицы» Давид стремился передать коронацию так, как она происходила в действительности, с возможно большей объективностью. Каждое лицо передано с большой экспрессией, психологичностью. Лишь образы Наполеона и Жозефины идеализированы, и Давид их выделяет светом как главных героев. В «Короновании» Давид дает новое цветовое решение в противоположность обычной скупости своей цветовой гаммы. Он считал, что надо передать цвет таким, каким он наблюден в натуре; здесь даны и черные, и белые, и зеленые, и красные, и золотистые тона. Однако в этой картине мы видим

несоответствие реалистически выполненных портретов и с театрально напыщенной, но прозаически вялой композицией.

Портрет остается сильной стороной творчества Давида до конца его жизни; что же касается композиционных работ, то они, утратив былой революционный пафос, превращаются в холодные академические картины.



Рисунок 383. Жак Луи Давид. Сабинянки останавливают битву между римлянами и сабинянами. 1799 г. Париж, Лувр

Стремление создать новую концепцию батальной живописи особенно ярко ощутимо у **Антуана Гро (1771—1835)** — одного из любимых учеников Давида. Художник попадает в Италию в то время, когда там находился Бонапарт с Жозефиной. Увлеченный победами Наполеона, Гро делает этюд к портрету «Бонапарт на Аркольском мосту» (портрет, выставленный в Салоне 1801 г., находится в музее Версаля, повторение в Эрмитаже). Портрет был создан непосредственно после мужественного поступка молодого главнокомандующего: три дня длился кровопролитный бой при Арколе, и 17 ноября 1796 г. Бонапарт при взятии моста бросился под огнем вперед со знаменем в руках. Этот эпизод и запечатлел художник. Изобразив молодого генерала в сильном движении, с развевающимся знаменем в руке, Гро создал героизированный образ полководца, обладающего волей, решительного, не знающего страха. Несмотря на некоторую идеализацию, портрет убеждает своей эмоциональной приподнятостью; это генерал, который разгромил

контрреволюционный мятеж и встал на защиту Франции от внешних врагов. Художник мог наблюдать Бонапарта в жизни, тот даже ему позировал (хотя и очень кратковременно), что и помогло Гро сохранить сходство, но характерным чертам Бонапарта он придал героическое звучание. Быстрые движения Наполеона, его манера ходить, наклоняясь вперед, перевоплощена в стремительный разворот корпуса, непропорциональность фигуры скрыта тем, что портрет дан по пояс. Резкий поворот головы позволил художнику показать энергичный характер Бонапарта, но, кроме того, при таком повороте выявляется линия лба и носа, напоминающая у Наполеона античные медали (что отмечали современники при описании его наружности) и скрыт тяжеловесный, почти квадратный подбородок, так явно показанный художником на карандашном рисунке (Париж, собрание Делестр). Художник передал и настороженный взгляд, и выражение лица человека, способного на быстрые решения. Таким образом, Гро исходит в своем творчестве из черт, наблюдаемых в действительности, но дает их концентрированными, подчеркивая лишь характерные, создавая эмоциональный образ. Здесь намечается путь, который будет типичен для художников прогрессивного романтизма.



Рисунок 384. Антуан Гро. Бонапарт на Аркольском мосту. Этюд. Ок. 1797—1798 гг. Париж, Лувр и Бонапарт посещает зачумленных в Яффе.104 г. Лувр. Париж

Картины, посвященные походам Наполеона, не все являются равноценными. Художник создает такие театральные, фальшивые, льстивые композиции с ложным пафосом, как, например, «Наполеон перед пирамидами» (1810; Версаль, Музей). Гро и в других картинах идеализирует Наполеона, но иначе и не могло быть при военной диктатуре. Современники рассказывают, что Наполеон перед самым открытием Салона потребовал, чтобы в картине «Битва при Абукире» (1806; Версаль, Музей) художник вместо Марата, который руководил этой битвой, изобразил бы его. Только

благодаря вмешательству императрицы Наполеон отменил свое решение. Ясно, что при таких обстоятельствах не могло быть правдивого изображения исторических событий. И все же в этих условиях Гро смог создать произведения, в которых по-новому показал войну; в полотнах «Бонапарт посещает зачумленных в Яффе, 11 марта 1799» (1804; Лувр) или «Наполеон на поле битвы при Эйлау» (1808; Лувр) художник по-прежнему идеализирует Наполеона, но не его он делает героем, а солдат. Как выразительно передан, например, в картине «Бонапарт посещает зачумленных в Яффе» ослепший офицер, прислонившийся к колонне, или выздоравливающие, которые с жадностью протягивают руки за пищей. С такой же силой написаны раненые и умирающие в картине «Битва при Эйлау». Делакруа говорил, что Гро осмелился отбросить условные позы, которым обучают в Академии. Осмелился изобразить «настоящих мертвецов и настоящих больных». Порой Гро пользуется в своих работах натуралистическими деталями, но только для того (опять употребляю выражение Делакруа), чтобы создать «грозное и патетическое произведение». Объективно художник показал оборотную сторону империи, кровавые войны Наполеона и те бедствия, которые они приносят народу.



Рисунок 385. Антуан Гро. Наполеон на поле битвы при Эйлау. 1808 г. Лувр. Париж

Ко времени битвы, которая разыгрывалась между классиками и романтиками, **Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867)** прошел уже большой творческий путь. На десятилетие старше Жерико и почти на два десятка лет — Делакруа, Энгр как художник складывается в годы Империи; именно на эти

годы падает большинство его лучших работ. Энгр поступил в мастерского Давида в 1797 г., но не стал его последовательным учеником. Молодой художник усиленно занимается не только античным искусством, но изучает итальянских примитивов и фламандцев; часами просиживает в библиотеке св. Женевьевы, углубляясь в изучение средних веков. Он одновременно делает зарисовки античной скульптуры и копирует гравюры Дюрера и Гольбейна. Вместе с тем Энгр много рисует с натуры на улицах и в Академии Сюиса. Очень тщательное и детальное изучение натуры и вместе с тем стремление воплотить в своих произведениях вечный идеал красоты, подражая Рафаэлю, — вот те тенденции в творчестве Энгра, которые привели его к созданию замечательных портретов и одновременно фальшивых, далеких от жизни композиций.

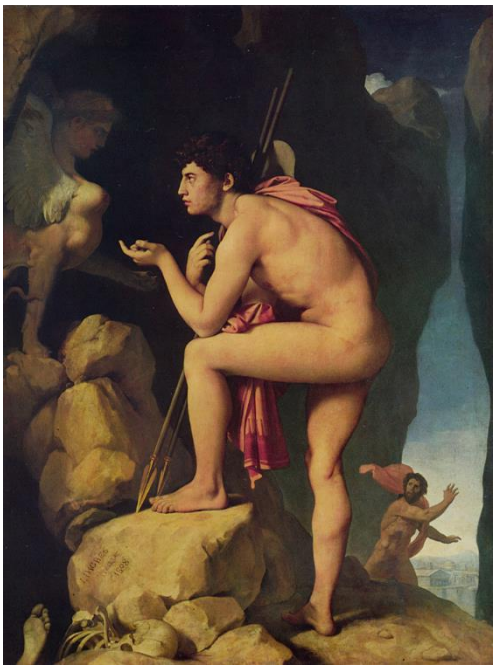




Рисунок 386. Жан Огюст Доминик Энгр. Эдип и сфинкс. 1808 г. Лувр. Париж и Портрет Филибера Ривьера. 1805 г. Париж, Лувр

В 1805 г. Энгр создает портреты семьи Ривьер (все три портрета находятся в Лувре). Поэтичность и женственность г-жи Ривьер раскрыты в ее умных, ласковых глазах, в непринужденно свободной позе. Вдохновенно и очень живо Энгр передал руки с тонкими длинными пальцами. Руки, жест всегда в портретах Энгра играют заметную роль при характеристике изображенного. Например, художник подметил модный в период Империи наполеоновский жест (рука, засунутая за борт сюртука) и так изобразил политического деятеля Филибера Ривьера. В обоих произведениях, равно как и в портрете дочери, художник дает поколенный портрет. Такая композиция позволяет Энгру показать обстановку, которая окружает человека и вместе с тем не превращает портрет в жанровую картину. Мечтательная

пятнадцатилетняя девушка дана на фоне пейзажа, сам Ривьер в непринужденной позе сидит на кресле около своего рабочего стола, г-жа Ривьер изображена среди подушек на диване. В портретах Энгра сохраняется строгий стиль, который выявлен и в чеканной форме, четком рисунке и скупой колористической гамме. Светлые тона одежды в портрете г-жи Ривьер выделяются на темно-коричневом фоне и интенсивно синем цвете дивана. В том же 1805 г. он делает карандашный портрет семьи Форестье (Лувр), с которой Энгр был связан большой дружбой (их дочь была его невестой). Портрет подкупает своей простотой, интимностью и овеян поэзией. Каждое изображенное лицо схвачено живо, несмотря на то, что все семейство позирует, — собственно, художник даже дает почувствовать, что он их рисует и они этим довольны.



Рисунок 387. Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет м-ль Ривьер. 1805 г. Париж, Лувр и Портрет мадам ривьер. 1805 г. Лувр. Париж

Поездка в Италию (1806—1824) не прекращает работы Энгра над портретами, его заваливают заказами. Среди этих портретов выделяется портрет г-жи Девосе (1807, Шантильи, музей Конде). Удивительно, как Энгр сочетает здесь живость изображения с необычайной построенностью и красотой формы, с ритмичным расположением линий. В карандашных портретах поэтичные женские образы Энгр создает тонкими нежными линиями, карандаш художника как бы едва прикасается к бумаге. Иногда это плавные певучие линии (портрет г-жи Шовен, 1814; Байонна, Музей), а порой переплетающиеся тонкие линейные узоры. Но манера Энгра меняется, когда он рисует мужские портреты. Правда, в портрете художника Тевенена,

директора Французской Академии в Риме (1816; Байонна, Музей), лицо, как и в женских портретах, вылеплено тончайшей светотенью. Это заставляет зрителя сосредоточить на нем внимание и воспринять все его конкретные индивидуальные особенности (припухлость левого века, двойной подбородок и т. п.). Но контур, обтекающий фигуру, тверд и резок, что сразу же придает портрету четкую характерность. Одновременно художник пользуется тонкой линией, чтобы изобразить растрепавшиеся и не особенно густые волосы или передать легкий материал манишки. Благодаря разнообразному ритму линий художник не только избежал монотонности, но создал рисунок динамичный, выразительный.





Рисунок 388. Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет г-жи Девосе. 1807 г. Шантилъи, музей Конде и Портрет Шарля Гевенена. Рисунок. Карандаш. 1816 г. Байонна, Музей

Работа в области портрета никогда не удовлетворяла художника, он ставит перед собой более обширные задачи. В Италии возрастает его интерес к итальянскому искусству. Фрески Мазаччо во Флоренции стали для Энгра откровением. Он окончательно убеждается в необходимости реформировать французскую живопись. Но уже в произведениях, присланных в Париж из Италии: «Эдип и Сфинкс» (1808; Лувр), «Зевс и Фетида» (1811; Экс, Музей), —современная критика усматривала отход Энгра от идеалов античного искусства.



Рисунок 389. Жан Огюст Доминик Энгр. Купальщица. 1808 г. Париж, Лувр и Источник. 1856 г. Музей Орсе. Париж

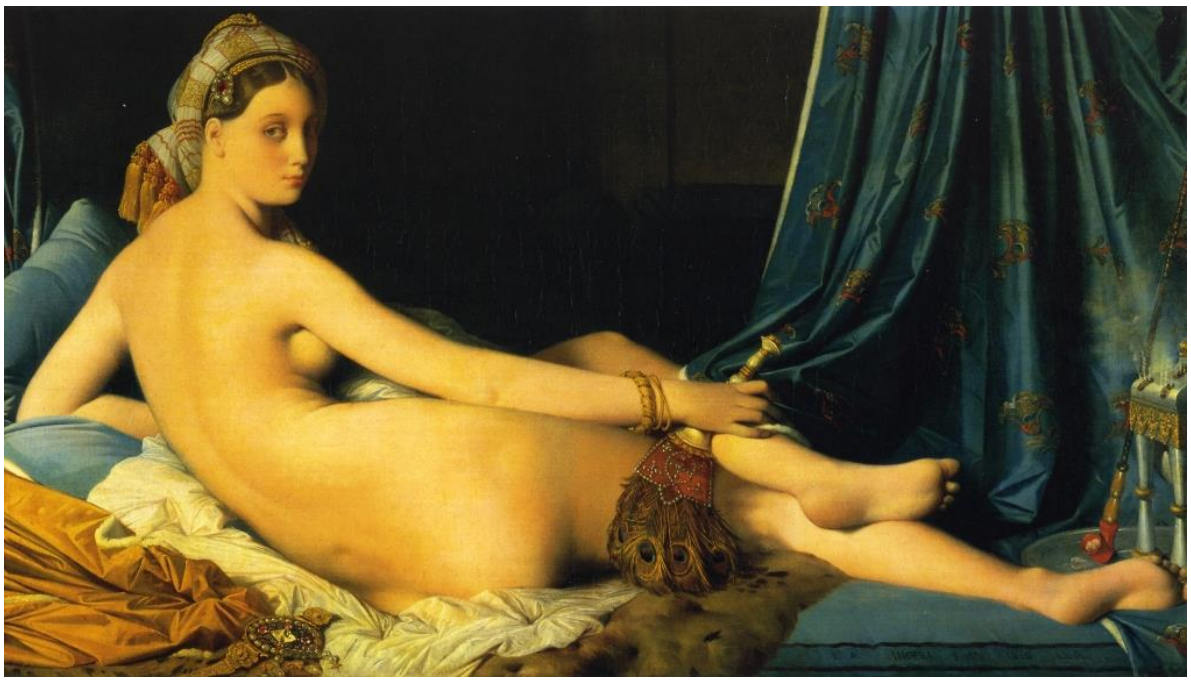


Рисунок 390. Жан Огюст Доминик Энгр. Лежащая одалиска («Большая одалиска»). 1814 г. Париж, Лувр

Именно влюбленность Энгра в натуру, причем только в наиболее совершенную, позволила создать Энгру такие замечательные произведения, как «Купальщица» (1808; Лувр), «Большая Одалиска» (1814; Лувр) и много позднее «Источник» (начат ок. 1820, окончен в 1856; Лувр). На всех картинах изображены обнаженные юные женщины. Художник упивается пластичностью, чистотой формы, линейным ритмом. В этих произведениях как бы воплощен один из афоризмов Энгра: «стиль — это природа». Изображая обнаженные тела, он мог позволить себе, как говорил Бодлер, передавать мускулы, изгибы тела, ямочки, трепетание кожи. При всем том это ничего общего не имеет с простым копированием натуры; в интерпретации натуры в работах Энгра всегда очень ярко проявляется личность художника, его идеал красоты.

В картине «Большая Одалиска» художник окружает натурщицу восточными атрибутами: на голову надет тюрбан, в руках у нее опахало, в ногах — курильница. Чтобы заставить зрителя еще сильнее воспринять пластичность тела, художник противопоставляет округлые плавные линии мелким складкам ткани (сложенным под острым углом), а чтобы придать всей композиции то же спокойствие, которое разлито во всей фигуре, художник слева дает тяжелые ниспадающие складки занавеса.

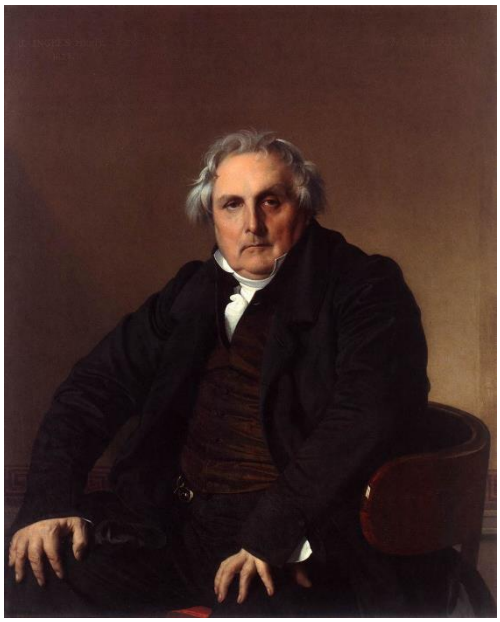




Рисунок 391. Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет Луи Франсуа Бертена-старшего. 1832 г. Париж, Лувр и Портрет Луизы Доссонвиль. 1842-1845 гг. лувр. Париж

Что важнее: линия или цвет? Жан Огюст Доминик Энгр, самый влиятельный профессор Школы изобразительных искусств, решительно придерживался первого. Он считал рисунок самым честным выражением искусства, составляющим более трех четвертей живописи. Энгр был также прекрасным рисовальщиком.

В противоположность Энгру Жерико и Делакруа выступают самым решительным образом против академизма, борются за искусство больших страстей. Их произведения полны протеста против окружающей действительности и на долгие годы становятся знаменем всего передового в искусстве. Оба художника обладали яркой индивидуальностью и страстным темпераментом. С именем Жерико связано оформление нового направления в живописи – романтизма. Романтизм ставит под сомнение способность разума быть определяющим началом в искусстве. Художник должен руководствоваться чувственным восприятием окружающего. Романтики уделяют повышенное внимание колориту.

Творческое дарование **Теодора Жерико (1791—1824)** проявилось рано. Мальчик часами вместо уроков просиживал в конюшнях и рисовал лошадей, изучая их строение и в то же время стремясь передать их горячий нрав. По выходе из лицея в 1808 г. Жерико поступает в мастерскую Карла Верне, который славился в то время своим умением изображать лошадей. Не найдя удовлетворения в мастерской Верне, Жерико переходит к Герену. Однако не Верне и не Герена следует считать учителями Жерико. По существу, Жерико явился прямым продолжателем прогрессивных тенденций искусства молодого Гро, и одновременно он очень ценил искусство Давида.



Рисунок 392. Теодор Жерико. Офицер императорских конных егерей во время атаки. 1812 г. Париж, Лувр и Раненый кирасир, покидающий поле боя. 1814 г. Лувр. Париж

Уже первые произведения Жерико, выполненные еще в период Империи, тесно связаны с жизнью. В Салоне 1812 г. он показывает картину «Офицер императорских конных егерей во время атаки» (Лувр), написанную

темпераментно, с большой эмоциональной силой; Жерико изобразил всадника в бою — в сильном порывистом движении, смело бросающимся в атаку. Он создал образ современника, участника наполеоновского похода. Картина написана в то время, когда Наполеон был в апогее своей славы, когда казалось, что он покорил Европу и Франция достигла могущества и богатства. К образу энергичного солдата наполеоновской армии Жерико возвращается не один раз



Рисунок 393. Теодор Жерико. Плот «Медузы». 1818—1819 гг. Париж, Лувр

Картина «Плот «Медузы» (Лувр) была выставлена в Салоне в 1819 г. В этой картине показаны не только страдание и смерть, но и мужество в борьбе человека за жизнь. Эпизод, изображенный Жерико, волновал в то время широкие круги общества. Летом 1816 г. затонул фрегат «Медуза», наскочивший на рифы у берегов Африки. Спасшиеся с фрегата хирург Савиньи и инженер Корреар выпустили брошюру, подробно рассказав о катастрофе, которая произошла по вине неопытного капитана, получившего назначение по протекции.

Люди с фрегата пытались спастись на плоту. Плот носило по бушующему морю. Лишь на двенадцатый день были спасены оставшиеся в живых пятнадцать человек. По сохранившимся эскизам видно, что Жерико одно время хотел изобразить борьбу людей на плоту друг с другом, но вскоре отказался от этой мысли. В окончательном варианте Жерико представил тот момент, когда с плота уже увидели на горизонте корабль «Аргус» и у потерпевших кораблекрушение появилась надежда на спасение; они

порывисто тянутся навстречу виднеющемуся на горизонте кораблю. Их динамичные жесты воспринимаются особенно ярко по контрасту со статичной группой первого плана. С большой правдивостью и пластической выразительностью передана каждая фигура; изображены люди со своими индивидуальными особенностями, со своими переживаниями. Прежде чем написать картину, художник долго работал в госпиталях, наблюдал и изучал измученных, больных людей, изнуренных голодом, специально знакомился с лицами, пострадавшими во время кораблекрушения, писал их портреты. Изучал Жерико и бушующее море, делая многочисленные этюды. В результате он создал полотно, необычайно сильное по своей убедительности. Жерико долго работал в поисках композиции. В окончательном варианте он взял точку зрения сверху, и это дало ему возможность охватить одним взглядом все действие, происходящее на плоту, и в то же время достигнуть обобщенного выразительного абриса всей группы. Картина уже была на выставке, но Жерико еще не был удовлетворен своей композицией; он приписывает фигуру справа внизу, сильнее подчеркнув этим первый план и усилив трагизм сцены. Условный темный колорит картины усугубляет ощущение трагедии. Страстность чувств, напряжение, ощутимое в человеческих телах, напоминают «Страшный суд» Микеланджело, которым Жерико восхищался в Италии. Успех картина имела только среди оппозиционно настроенных кругов, воспринявших ее как выпад против правительства. Представителям официального искусства картина не понравилась, и она не была приобретена государством.



Рисунок 394. Теодор Жерико. Скачки в Эпсоме. 1821 г. Париж, Лувр

В Лондоне Жерико работает и над живописными произведениями. В картине «Скачки в Эпсоме» (1821, Лувр) представлен самый напряженный момент: лошади несутся во весь опор с вытянутыми передними и задними ногами, не касаясь земли. Отступление от натуры (моментальная фотография доказала, что такого положения ног не может быть) оправдывается: благодаря этому приему создается впечатление стремительного движения, захватывающего зрителя.

Динамика произведения и его эмоциональное напряжение усиливаются и другими художественными средствами. Жерико очень тщательно выписывает лошадей и жокеев, отчего взгляд зрителя фиксирует их, в то время как пейзаж написан широко, суммарно и этим создается впечатление несущихся мимо него лошадей. Движение усиливается и благодаря чередованию то поднятых, то опущенных рук жокеев и перспективно уходящих столбов. Все это свидетельствует о том, что художник во многом исходил из наблюдения жизни. Об этом говорит и колорит картины. Здесь нет темных «музейных» тонов «Плота «Медузы». Гамма красок становится интенсивной, художник показывает различные масти лошадей (рыжая, темно-гнедая, белая, гнедая) и одежды жокеев (темно-синяя, гранатовая, голубая с белым, желтая). Мотив скачек, видимо, очень привлекал художника, и он повторял его несколько раз. Ни одна из картин Жерико при его жизни не была продана.

Творчество Жерико открыло новые пути искусству. Были преодолены условности классицизма, которые ограничивали возможности отображения жизни во всей ее динамике, сложности и противоречивости. Были найдены пути выражения глубоких, страстных переживаний человека. Композиционные и цветовые решения становятся важным фактором эмоционального воздействия при создании художественного образа.

Эти принципы нового искусства были развиты в романтическом творчестве младшего соратника Жерико — **Эжена Делакруа (1798—1863).** Делакруа очень ясно сознавал общность своих исканий с искусством Жерико. Недаром, заканчивая одну из картин, он записал в дневнике: «Жерико был бы доволен». Делакруа воскрешает страницы Байрона, Шекспира, Вальтера Скотта, пишет на темы библейских мифов. Делакруа использует прием контрастных сопоставлений статических и динамических фигур, теплых и холодных тонов, описываемых состояний. Например, драматизм событий и спокойствие моря.

В первой картине Делакруа «Данте и Вергилий» («Ладья Данте») (1822 г.) люди играют подчиненную роль: Данте не герой, а свидетель; он полон ужаса, однако пытается сохранить достоинство. Он не дает гневу или отчаянию грешников, барахтающихся в волнах загробной реки Стикс.

Делакруа дебютирует в Салоне 1822 г. картиной «Данте и Вергилий» (1822; Лувр), несомненно навеянной «Плотом «Медузы» Жерико. Уже эта работа показала, что Делакруа стремился создать искусство интенсивного

эмоционального звучания. Наконец, выполняя свой давнишний замысел, в Салоне 1824 г. Делакруа выставляет картину «Резня на Хиосе» (Лувр), посвященную борьбе греков с турками за свою независимость. В 1822 г. турки захватили восставший остров Хиос и жестоко расправились с жителями. В своей картине Делакруа с большим драматизмом показал бедствия греческого народа. На фоне пожарищ он изобразил истерзанных людей, противопоставив этой группе надменного турка на вздыбленном коне. Первопланная композиция как бы придвигает персонажей картины к зрителю; композиция состоит из отдельных групп с внутренней драматической завязкой. Это увеличивает силу воздействия на зрителя, хотя, может быть, и в ущерб цельности произведения.



Рисунок 395. Эжен Делакруа. Данте и Виргилий (Ладья Данте). 1822 г. Лувр. Париж

По всей вероятности, чтобы наполнить картину воздухом и этим объединить группы, Делакруа переписал в более светлом тоне свою работу, когда она уже была в Салоне (как считается, под влиянием картин Констебла). Абрис отдельных групп плавен и ритмичен, эти плавные линии преобладают и внутри каждой группы, но Делакруа ломает линию, когда хочет передать сильное напряжение (например, в закинутых руках женщины или в конвульсивно сведенных ножках младенца). Делакруа не боится нарушить правильность пропорций фигур, и благодаря этим неправильностям вся композиция становится жизненнее, убедительнее и вместе с тем динамичнее и напряженней. Этим художник нарушил классические каноны — понятно, что

картина, показанная в Салоне, вызвала возмущение среди художественных критиков — апологетов академического искусства.

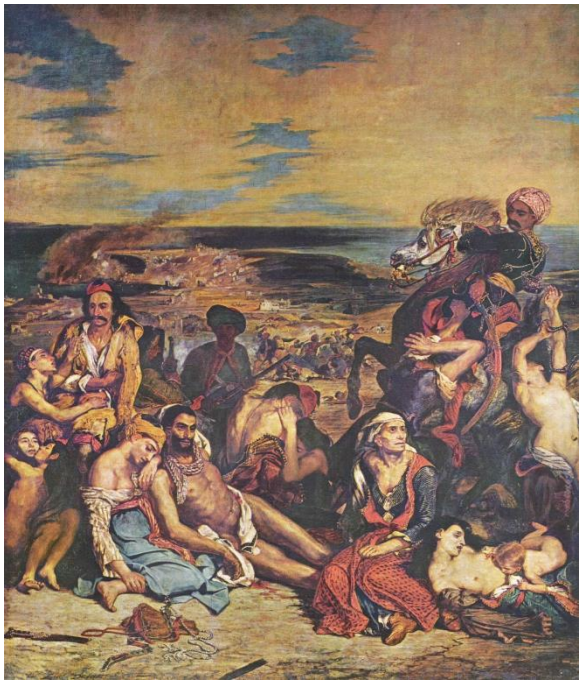




Рисунок 396. Эжен Делакруа. Резня на Хиосе. 1824 г. Париж, Лувр и Марокканец, седлающий коня. 1855 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург



Рисунок 397. Эжен Делакруа. Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 года). 1830 г. Париж, Лувр

Когда разразилась революция 1830 года, Делакруа обращается к современности и пишет картину «Свобода, ведущая народ» (1830; Лувр). Молодая женщина, олицетворяющая Свободу, властным, широким жестом подняв знамя, как бы приводит в движение вооруженную толпу, увлекает за собой и студента, и рабочего, и парижского гамена, прибежавшего на баррикаду, дает силы подняться раненому. В одежде одного из них повторяются цвета знамени (красный, белый, синий). Интенсивно желтый цвет одежды женщины как бы излучает свет, освещающий убитых и раненых. Выразительны рабочий, студент, которому Делакруа придал собственные черты, и мальчишка, столь похожий на созданный позднее Виктором Гюго бессмертный образ Гавроша. При сравнении картины с подготовительным рисунком (имеется в виду «Эпизод июльской революции», 1830; Кембридж, музей Фогт) видно, как развивалась мысль Делакруа. В рисунке представлена борьба восставших с силами «порядка», в картине — только восставшие. Произведение получает другой акцент, яснее звучит тема неудержимой силы революции. Изменяется центральная фигура: в рисунке это реалистическое изображение одного из вождей восстания, в картине — героизированный образ, символизирующий революцию, свободу. Интересно, что в обеих фигурах сохранен один и тот же жест, в рисунке художник только намеком показывает, что в восстании принимают участие разные слои общества, в картине это дано очень явственно. В картине композиция более собранная, художник придает произведению монументальный характер.





Рисунок 398. Эжен Делакруа. Алжирские женщины в своих покоях. 1834 г. Париж, Лувр и Гамлет и Горацио на кладбище. 1839 г. Париж, Лувр

После своей поездки в Марокко Делакруа создает много картин на восточные сюжеты. Он берет обычно мотивы наиболее динамичные и выразительные, как, например, скачки, битву между двумя всадниками-

маврами и т. п. Неожиданно статичными кажутся «Алжирские женщины в своих покоях» (1834; Лувр).

В историю искусств Делакруа вошел главным образом своими историческими композициями. Однако в продолжение своего творческого пути он работал и в других жанрах: в портрете, пейзаже, натюрморте. Правда, все эти жанры не занимали в его творчестве большого места. Портреты он писал почти исключительно своих близких друзей, людей, за духовной жизнью которых он мог долгое время наблюдать. Именно такие портреты ему и удавались больше всего. Среди них эмоционально напряженные портреты Шопена и Жорж Санд занимают первое место. В чеканном профиле Жорж Санд (1834; частное собрание) он передал глубокую печаль, внутреннее благородство. Живописный портрет Шопена (1838; Лувр) с его неясными контурами производит впечатление почти миража, будто художник хотел овеять свою модель трепетными звуками музыки.



Рисунок 399. Эжен Делакруа. Портрет Никколо Паганини. Ок. 1831 г. Вашингтон, собрание Филлипс и Портрет Шопена 1838. Лувр

В каждом портрете Делакруа находил нужную для данного случая манеру. Интересен с этой стороны карандашный портрет композитора (собрание Леузон ле Дюк). Трудно представить более подходящий прием, чем легкие линии тонкого карандаша, которым воспроизведен образ Шопена. Делакруа будто опасался какого-либо грубого штриха, который мог бы разрушить ощущение одухотворенности и лиричности. Художнику лучше всего удавались те образы, которые были ему созвучны, как, например, Паганини. Подобно Делакруа в живописи, Паганини в музыке стремился

воплотить всю силу своих эмоций; как созвучны мысли живописца словам музыканта: «Надо сильно чувствовать, чтобы почувствовали другие». Именно таким нервным, напряженным, отрешенным от окружающего запечатлеет художник Паганини (ок. 1831; Вашингтон, собрание Филлипс). Портреты Делакруа обращены, в отличие от его исторических картин, к интимному кругу переживаний. В них он раскрывает те черты своих моделей, которые, может быть, были известны только немногим.

Барбизонцы

Однако становление реалистического искусства (в более узком понимании этого термина) во Франции связано не с исторической живописью, а с теми жанрами искусства, которые непосредственно отображали действительность. С этой точки Зрения нельзя не видеть той большой роли, которую сыграла в это время пейзажная и жанровая живопись.

Художники-пейзажисты эстетически осмысливали и как бы утверждали реальность материального мира. В этом большое значение Коро и художников барбизонской школы.

1830-1860-е гг. – время формирования во Франции реалистической пейзажной школы. Она опирается на опыт пейзажистов XVII в. творчество англичанина Констебля, французов Т. Руссо, Дюпре и других. Художники часто работали в окрестностях Барбизона – небольшой деревушки рядом с Парижем. Потому художников и стали называть барбизонцами. Один их них, Шарль Франсуа Добиньи, светлые краски наносил тонким слоем, чаще писал не леса, а открытые пространства – поля, берега реки Уазы. Барбизонцы работали на пленере, выполняя этюды и рисунки болот и озер, лесов и полей. В мастерской они писали картины, обобщая впечатления от натуры.



Рисунок 400. Камиль Коро. Воз сена. 60-е гг. XIX в. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

Особняком от барбизонцев стоит **Камиль Коро (1796-1875).** Его творчество дало толчок развитию реалистического пейзажа.Он пишет в разных районах Франции. Сюжеты его картин – природа в тихие часы заката и восхода солнца, когда очертания предметов зыбки, а над гладью реки и озер стоит туман. Краски мягко, постепенно переходят одна в другую, образуя серебристо-серую тональность. Несколько всплесков голубовато-синих и красно-коричневых тонов оживляют эту гамму. Коро вводит в пейзаж архитектуру в виде развалин памятников средневековой Франции. Камиль Коро чувствителен к изменениям цветовых эффектов, отражениям в воде, плавным движениям воздуха. Его картины помогут импрессионистам, в частности Сислею и Моне, найти себя.

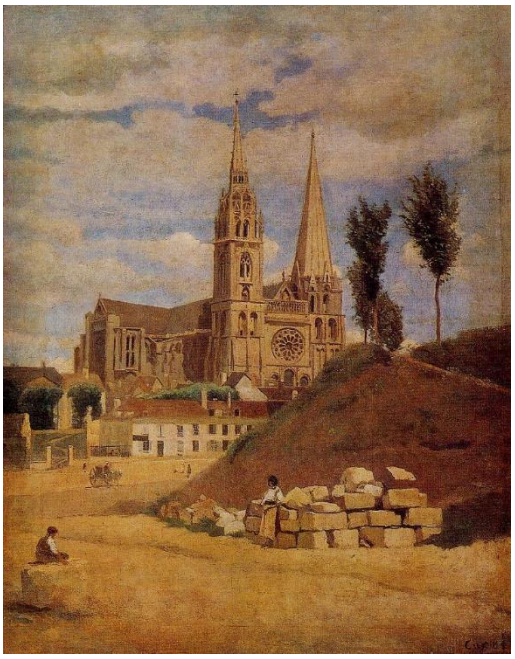




Рисунок 401. Камиль Коро. Шартрский собор.1830 г. Лувр. Париж и Башня ратуши в Дуэ. 1871 г. Париж, Лувр

Новаторские тенденции, которые врываются в пейзажи Коро, все же настораживают жюри, и картины Коро часто отвергаются. Новые веяния особенно чувствуются в летних этюдах Коро. Он стремится передать различные состояния природы, все более и более наполняя пейзаж светом и воздухом. Сначала это главным образом городские виды, архитектурные памятники; много раз Коро пишет, например, Шартрский собор или города Италии, куда он опять едет в 1834 г. В пейзаже «Утро в Венеции» (ок. 1834, ГМИИ) переданы утренний свет, прозрачность воздуха, синева неба. Игра света и тени на мраморном фасаде библиотеки Сан Марко и яркий свет на белом куполе церкви Санта Мария делла Салуте не разбивает архитектурных форм, а скорее моделирует их. Маленькие фигурки с длинными тенями, расставленные на набережной, создают ощущение пространственности и

делают обжитым город. В этой картине тонкие нюансы цвета сочетаются с четкой пластичностью городского пейзажа.



Рисунок 402. Камиль Коро. Утро в Венеции. Ок. 1834 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

В противоположность Коро, в творчестве которого сохранялись в какой-то мере отзвуки классического пейзажа, **Теодор Руссо (1812—1867)** решительно" и смело порывает с традиционным историческим пейзажем и, продолжая путь Мишеля, утверждает национальный реалистический пейзаж. Руссо не поехал в Италию, как это сделал Коро, он заявляет, что хочет быть «художником своей страны». Он путешествует по Франции, едет в Овернь, живет в Нормандии. В Салоне 1833 г. он выставляет большую картину «Вид в окрестностях Гранвиля» (Эрмитаж), которую можно считать программным произведением пейзажистов 30-х гг. Здесь обыденность утверждается как нечто значительное. Отдельные бытовые детали вписываются в грандиозную величественную панораму. Особенность этого пейзажа — его объемность, материальность; живописец подчеркивает конкретность, вещественность мира. Произведения Руссо, написанные в последующие годы, были отвергнуты жюри Салона как слишком новаторские. Это «Спуск коров с высокогорных пастбищ Юры» (1835; Гаага, Музей Месдаг) с его величавой поэзией и «Аллея каштанов» (1837; Лувр) — пейзаж большого эмоционального напряжения.




Рисунок 403. Теодор Руссо. Вечер. Кюре. 1850—1855 гг. Толидо (США), Музей искусств и Выход из леса Фонтенбло со стороны Броль, заходящее солнце. 1848—1850.Лувр

В 1847 г. Руссо навсегда поселяется в деревне Барбизон. Здесь он выполняет наиболее прославленные свои произведения, в которых вложено большое чувство и дан синтетический образ природы: «Выход из леса Фонтенбло со стороны Броль, заходящее солнце» (1848—1850; Лувр), «Дубы» (1852; Лувр).

В пейзаже «Дубы» Руссо передал величие и спокойствие природы. Могучие дубы возвышаются над равниной, их пышные кроны царят над всем окружающим. Люди, стадо, проходящее мимо, лишь подчеркивают мощь этих замечательных деревьев, как бы расправляющих могучие ветви после прошедшего дождя. Художник передает деревья так, что кажется, их можно обойти кругом, и вместе с тем окутывает атмосферой, добиваясь их объединения с окружающим пространством. Этой объединенности Руссо достигает светом. Он говорил: «Можно назвать великое слово, которому все должно повиноваться, это свет». В «Дубах» Руссо передал яркое, почти полуденное солнце, лучи которого проходят через листву и освещают все вокруг. Стремление посредством света создать определенное настроение видно и в пейзаже «Вечер. Кюре» (1850—1855); Толидо (США), Музей искусств).

Пейзажи этого периода утверждают реальный мир во всем его многообразии. В дальнейшем, в 60-х гг., под влиянием общих тенденций искусства того времени начинаются новые искания Руссо. То он пишет деревенские улочки и, желая сделать свои произведения более понятными, тщательно выписывает все подробности и впадает в мелочную детализацию, то ограничивает себя передачей световых эффектов, и его произведения теряют эмоциональное напряжение, свойственное его ранним работам. Руссо в это время уже не играет ведущей роли в развитии пейзажной живописи, как это было в 30—50-х гг., когда Руссо по праву занимал положение главы школы пейзажистов. Впоследствии эту школу назвали барбизонской — по имени

деревни, где жили Руссо и Милле с 1848 г. до самой смерти и куда приезжали работать многие художники.



Рисунок 404. Жюль Дюпре. Большой дуб. Ок. 1855 г. Париж, Лувр и Пейзаж с коровами. 1850 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Ближе всего к Руссо был **Жюль Дюпре (1811—1889)**; его пейзажи, в отличие от пейзажей Руссо, тяготеют к жанровости, а с другой стороны, в них еще более усиливается драматический эффект.

С барбизонцами тесно связан **Шарль Франсуа Добиньи (1817-1878),** изображавший простую, незатейливую природу и крестьян. Мастер увлекался видами рек и озер; путешествуя по реке Уазе, он писал пейзажи прямо в лодке. Тонкие цветовые переходы в воде и небе, отражения деревьев и облаков, влажность воздуха Добиньи отразил в «Берегах реки Уазы».



Рисунок 405. Шарль Добиньи. Берега реки Уазы. Конец 50-х гг. XIX в. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Однако решающее слово в искусстве 1830—1840-х гг. остается за теми художниками, в творчестве которых звучит тема социального обличения. Революция 1830 г. и последующие рабочие восстания показали силу народа и дали новый толчок развитию прогрессивной общественной мысли.

Реалистическое направление в живописи связано еще с тремя известными художниками – Милле, Домье и Курбе.

Оноре Домье (1808—1879) был одновременно графиком и живописцем, и в этих двух видах искусства он раскрыл различные стороны критического реализма. В графических работах, прибегая к гротеску, он создает политически заостренные сатирические листы, бичуя правительство, показывая уродливые черты современного общества. Вместе с тем в отдельных листах у Домье появляется монументализированный образ рабочего. Многие темы для своей живописи Домье черпает из народной среды, создавая яркие образы простых людей, полных человеческого достоинства. Обыденные бытовые сцены, благодаря тому, что внимание сосредоточено на эмоциональном раскрытии образа человека и выявлении его характера (а не на окружающей обстановке), приобретают глубокую образную значительность.



Рисунок 406. Оноре Домье. «Опустите занавес, фарс сыгран». Литография. 1834 г. и Улица Транснонен 15 апреля 1834 года. Литография. 1834 г.

С первых дней правления Луи Филиппа Домье своими острыми карикатурами становится в ряды политических борцов; его рисунки привлекают внимание художника Шарля Филиппона — издателя еженедельной сатирической газеты «Карикатюр», и тот приглашает Домье сотрудничать в газете.

Литография «Улица Транснонен» (1834) — отклик на восстание рабочих. Все жители одного из домов на улице Транснонен, в том числе женщины, дети, старики, были перебиты за то, что кто-то из дома выстрелил в полицейского. Художник выбрал наиболее трагический момент события. Ярко освещены пустая кровать и распростертый на полу труп рабочего, придавивший ребенка; в затемненном углу комнаты видна убитая женщина. Справа вырисовывается голова мертвого старика. Образ, созданный Домье,

вызывает у зрителя одновременно чувство ужаса и негодующего протеста. Здесь не равнодушный рассказ, а гневное обличение: хроникальный случай возведен в трагедийный образ. Резкие контрасты света и тени усиливают драматизм, скупые детали отступают на второй план, но вместе с тем они уточняют обстановку, в которой произошло убийство, показывают, что оно совершилось, когда обитатели мирно спали. Уже в этой работе видны особенности будущих живописных произведений художника: единичное событие доводится до обобщенного образа, а монументальная выразительная композиция сочетается с ее якобы «случайностью», создающей впечатление выхваченного из жизни эпизода.



Рисунок 407. Оноре Домье. Прачки. Ок. 1860 г. Частное собрание и Любитель эстампов. 1857—1860 гг. Музей изящных искусств города Парижа

Сам Домье — выходец из простого народа, его отец содержал в Марселе небольшую мастерскую, где делал рамы для картин, вставлял стекла.

Нарисованные им карикатуры появлялись в журналах, их выставляли в витринах магазинов. Художник как бы вел протокол жизни парижских обывателей, показывал их мелкие радости, самоуверенные и жалкие манеры, желание казаться умнее, красивее, обаятельнее. За картину «Гаргантюа», где он изобразил прожорливого великана с лизом короля Луи Филиппа, глотающего золото, его заключили в тюрьму. После освобождения из тюрьмы он продолжает рисовать министров, чиновников, депутатов. Его карандаша боялись. Постепенно художника все более привлекает живопись. Он пишет картины небольших размеров, стремясь соприкоснуться с глубинной сутью жизни. Работы показывают обычные действия. Любитель гравюр перебирает картины. Судья проходит по коридору дворца юстиции. Картины – это сгусток

впечатления, где остается только существенное («Прачки», «Вагон третьего класса»).

Домье-живописец сыграл в истории искусств не меньшую роль, чем Домье-график. Он ввел в живопись новые образы, трактовал их с необычайной силой выразительности. Ни один живописец до Домье не писал так свободно, не обобщал так смело во имя целого.

Художники реалистического направления, начиная с Руссо, создали сельский пейзаж и тем самым подготовили почву для развития крестьянского жанра. Жизнь труженика полей становится основной темой Милле. **Жан Франсуа Милле (1814— 1875)** родился около Шербура в крестьянской семье с патриархальными, традиционными обычаями, с которыми он был крепко связан не только в детстве и юности, но и всю жизнь.Жан-Франсуа Милле в своих картинах и графических листах рассказывает о различных занятиях Крестьян. Его герои собирают хворост, прядут шерсть, сбивают масло, пашут землю, набирают воду из колодца. Они сосредоточены на своем занятии, действуют в природе, оживляя, одухотворяя и являясь частью ее. Художник говорил, что стремился «писать так, чтобы заставить повседневное служить выражению великого». «Моя программа – это труд», - говорил художник. Он родился в семье крестьянина. В возрасте 23-х лет прибыл в Париж для учебы живописи. Он часто посещал Лувр. С годами он все больше увлекался рисунком, офортом, пастелью. В 35 лет он переселился в Барбизон. Мастер рано вставал, трудился в саду, затем работал над картинами. Художник видел свое место в искусстве и никогда не думал, что его картины найдут такой отклик у зрителей («Человек с мотыгой», «Собиратели хвороста», «Сборщицы колосьев», «Сумерки», «Вечерний звон»).



Рисунок 408. Жан Франсуа Милле. Сборщицы колосьев. 1857 г. Париж, Лувр




Рисунок 409. Жан Франсуа Милле. Анжелюс. 1859 г. Музей Орсе. Париж и Человек с мотыгой. 1863 г. Сан-Франциско, собрание Кроккер

Шаг за шагом можно проследить творчество Милле и увидеть, как, создавая обобщенные монументальные образы, он вместе с тем стремится и к более непосредственно живому и более пространственному изображению пейзажа. В картине «Сборщицы колосьев» (1857; Лувр) величественные фигуры крестьянок, собирающих колосья, доминируют в пейзаже, и в то же время убедительно дано реальное пространство. Однако пейзаж здесь имеет и смысловое значение; художник показывает (на заднем плане) сбор богатого урожая. Другой смысл пейзажу придал художник в картине «Анжелюс» (1858—1859; Лувр), где среди тишины полей как бы слышится колокольный звон. В маленькой картине размером 55 X 66 см Милле, прибегая к спокойным и ясным ритмам, достигает ощущения монументальности. Эта картина также овеяна грустным настроением.

«Жизнь никогда не оборачивалась ко мне, — пишет Милле, — радостной стороной: я не знаю, где она, я ее никогда не видел. Наиболее веселое из того, что я знаю, — это покой, тишина, которыми так восхитительно наслаждаешься в лесах или на пашнях, все равно, пригодны они для обработки или нет; согласитесь, что это всегда располагает к мечтательности грустной, хотя сладостной». Грустные, мечтательные крестьяне Милле гармонируют с покоем и молчанием полей и лесов.

Иное настроение в картине «Человек с мотыгой» (Сан-Франциско, собрание Кроккер), выставленной в Салоне 1863 г., — произведении, которое следует считать центральным в творчестве Милле. Это вполне четко сознавал и сам Милле. В одном из писем (11 января 1862 г.) он пишет: «Человек с мотыгой» принесет мне критику многих людей, которые не любят, когда их занимают делами не их круга, когда их беспокоят. . .». И действительно, критика о Милле заговорила как о художнике «более опасном, чем Курбе». Милле изобразил крестьянина, опершегося на мотыгу, но зритель ощущает, что он только что шел медленной, тяжелой поступью, с силой ударяя непокорную землю мотыгой. Крестьянин передан с большой

выразительностью. В его лице художник подчеркивает изможденность, усталость, вся фигура говорит о напряжении. Это уже не тот крестьянин, о котором Милле писал: «Я хотел бы, чтобы существа, которых я изображаю, имели вид обреченных своей судьбе, и чтобы было невозможно вообразить себе, что они хотят быть иными». Социально значителен образ крестьянина и в пастели «Отдых виноградаря» (ок. 1869, Гаага, музей Месдаг).

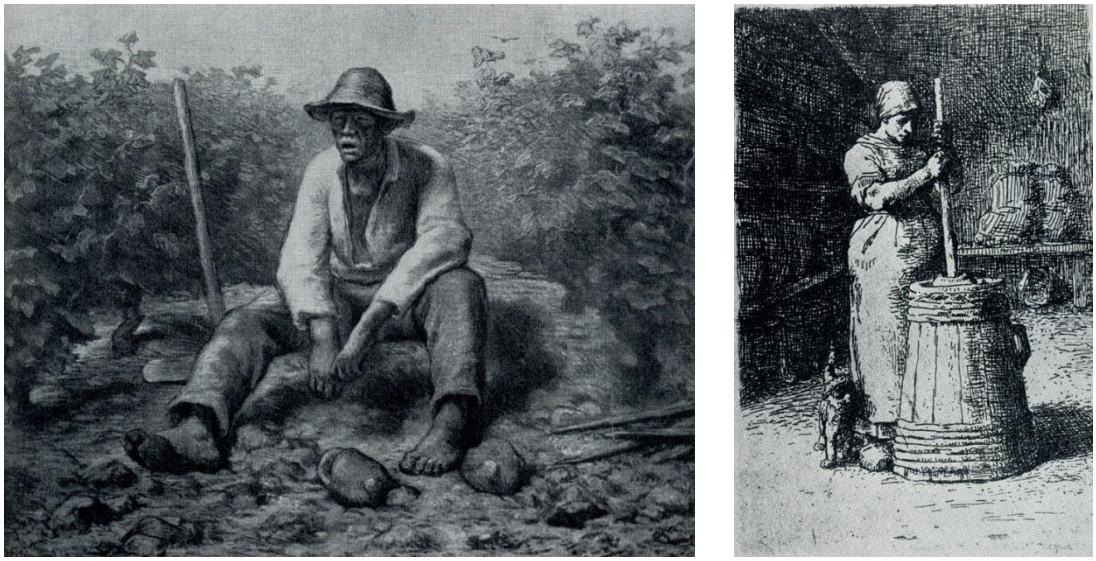


Рисунок 410. Жан Франсуа Милле. Отдых виноградаря. Пастель. Ок. 1869 г. Гаага, музей Месдаг и Крестьянка, сбивающая масло. Офорт. 1855 г.

Густав Курбе (1899-1877) был вовлечен в революционные события 1848 г. После подавления восстания он уезжает в Орлеан. Художник много трудится, его называют «мастером из Орлеана» («Послеобеденный отдых в Орлеане», «Дробильщики камня», «Расстрел»). Живые лица детей и маски на лицах взрослых изображает художник на картине «Похороны в Орлеане». В дни революции 1871 г. Курбе становится Президентом Федерации Парижских художников (около 400 членов). В период реакции его сажают в тюрьму.



Рисунок 411. Гюстав Курбе. Похороны в Орнане. 1849 г. Париж, Лувр

Творчество Курбе охватывает все больший круг тем. В 1855 г. он выставляет «Мастерскую художника» (Лувр), которая является своего рода декларацией художника, он ее называет «реальная аллегория, определяющая семилетний период моей художественной жизни». Эта риторичная картина не является лучшим произведением художника. В ней нет его обычной силы и мужества. Однако цветовое решение, выдержанное в серо-серебристых тонах, говорит о колористическом мастерстве Курбе.



Рисунок 412. Гюстав Курбе. «Здравствуйте, г-н Курбе!» 1854 г. Монпелье, музей Фабр

Вызовом Курбе буржуазному обществу и академическому искусству была персональная выставка, устроенная в 1855 г. в отдельном бараке во время Всемирной выставки. Показательно его предисловие к каталогу этой необычной выставки.

Раскрывая понятие «реализм», он так характеризует свои цели: «Быть в состоянии передавать нравы, идеи, внешний вид моей эпохи согласно моей оценке — одним словом, создавать искусство живое — такова была моя цель».

Курбе видел все богатство и многообразие реальной действительности и стремился ее представить с максимальной правдой. Работая в портрете, пейзаже или натюрморте, он передает с необычайным темпераментом материальность, плотность действительного мира. Причем портретам Курбе часто придает еще и жанровый характер, изображая свою модель в какой-либо конкретной бытовой обстановке. Так написан портрет Бодлера (1848; Монпелье, музей Фабр), Марии Крог (Брюссель, частное собрание) и другие.



Рисунок 413. Гюстав Курбе. Человек с трубкой. 1846 г. Музей. Монпелье и Хижина в горах. 1870-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Порой и его погрудные портреты воспринимаются как этюд к жанровой картине— настолько чувствуется их вписанность в окружающее пространство. Когда смотришь, например, на портрет Берлиоза (1850; Лувр), кажется, что он в раздумье сидит за роялем. Очень ясно разворот фигуры в пространстве ощущаешь в портрете Альфреда Брюйяса (1853; Монпелье, Музей). В другом случае, выполняя портрет Брюйяса, Курбе разыграл целую жанровую сценку, изобразив на фоне пейзажа мецената Брюйяса, приветствующего художника («Здравствуйте, г-н Курбе», 1854; Монпелье, музей Фабр).

В 1860-х гг. буржуазная публика начинает принимать Курбе, но, когда правительство награждает его, он отвергает награду. Он не хочет быть официально признанным, не хочет себя причислить к какой-либо школе. Курбе продолжает работать и в изгнании. В Швейцарии он пишет ряд реалистических пейзажей, один из которых, «Хижина в горах», находится в ГМИИ. Этот маленький пейзаж благодаря своей обобщенности, несмотря на очень конкретный мотив, приобретает монументальный характер.

Испания

В XVIII столетии Испания продолжала оставаться отсталой страной, во главе которой по-прежнему стояли реакционные феодальные силы. Однако во второй половине 18 в. в связи с частичным экономическим подъемом, некоторым ростом буржуазии и распространением идей французской просветительской философии здесь на недолгое время возникли общественные тенденции, сближавшиеся с политикой так называемого просвещенного абсолютизма в других европейских странах.

После расцвета в XVII столетии испанская живопись переживала упадок. Её художники работали под влиянием итальянской и французской традиций, а их полотна были слабыми и подражательными.

Однако испанское искусство второй половины столетия было лишь фоном, на котором особенно рельефно выступило могучее дарование **Франсиско Гойи (1746-1828).**

Творчество этого художника, развивавшееся на рубеже XVIII —XIX столетий, подобно творчеству Луи Давида, открывает искусство новой исторической эпохи. В какой бы области ни работал Гойя, всегда его образные решения были отмечены особым, отличным от прошлого, художественным видением мира. С новым временем Гойю связывают прямое отражение и оценка в его искусстве реальных событий жизни, современной ему действительности. Обратившись в своем творчестве к изображению исторической деятельности народных масс, Гойя положил начало развитию исторической реалистической живописи нового времени.



Рисунок 414. Франсиско Гойя. Злая ночь и Сон разума рождает чудовищ. Листы из серии «Капричос». Офорт, акватинта. 1793—1797 гг., изданы в 1799 г



Рисунок 415. Франсиско Гойя. «Невозможно видеть это». Лист из серии «Бедствия войны». Офорт, акватинта. 1810—1820 гг.



Рисунок 416. Франсиско Гойя. Какое мужество! Из серии «Бедствия войны» 1810-1820-е гг.

Гойя — сложный и очень неровный художник. Своеобразие и сложность его искусства состоят в значительной мере в том, что, в отличие от искусства Давида, оно лишено четкой политической программности и более непосредственно связано со стихией реальной жизни, служившей для Гойи источником разнообразных творческих импульсов. Восприятие жизненных противоречий носило у Гойи характер стихийного протеста против социальной несправедливости, преломляясь через призму глубоко личного, субъективного переживания художника. Значительное место в творчестве мастера занимают гротеск, аллегория, иносказание. Однако произведения, с трудом поддающиеся расшифровке, в такой же мере овеяны горячим дыханием жизни, как и его работы с активно выраженным социальным началом.

Как ни один из великих мастеров Испании, Гойя воплотил в своем искусстве трагедию и героические чаяния испанского народа, переживавшего в это время один из самых бурных периодов своей истории. Вместе с тем его творчество, отличающееся правдивостью, исторической конкретностью и глубоко национальным характером (что отметил еще В. В. Стасов), несет в себе и более широкое, универсальное содержание, ибо в нем находят косвенно-ассоциативное выражение многие проблемы и трагические противоречия новой исторической эпохи.



Рисунок 417. Франсиско Гойя. Расстрел в ночь с 2 на 3 мая 1808 года. 1814 г. Мадрид, Прадо

«Капричос» —непревзойденный образец фантастически смелого, неповторимо острого реалистического гротеска. Само обращение художника к подобной форме художественного отражения действительности является характерной чертой становления искусства нового времени. Невероятны, чудовищны изображенные Гойей образы и ситуации, но при самых изощренных вымыслах его фантазии они раскрывают существенные, коренные особенности чудовищной испанской действительности того времени. «Капричос» бичует язвы феодально-католической Испании, они направлены против мира зла, насилия, мракобесия, невежества, тупости аристократии, лицемерия и алчности духовенства, суеверия и фанатизма масс.



Рисунок 418. Франсиско Гойя. Листы из серии «Капричос». Офорт, акватинта. 1793—1797 гг.

Офорты создают сложный мир образов, в которых реальное сплетается с фантастическим, за аллегорической символикой угадывается политическая сатира, туманное иносказание граничит почти с карикатурой. Советские исследователи справедливо находят в «Капричос» отзвуки не только испанского народного лубка, но и французского революционного сатирического лубка. Некоторые темы, как, например, тема паразитизма, ничтожности господствующих классов, выражены в офортах Гойи более конкретно. Таковы изображения ослов, которых учат, увеселяют, портретируют услужливые мартышки и другие ослы, а двух здоровенных

ослов несут на своих плечах крестьяне (лист «Ты, который не можешь»). Другие же темы, воплощенные в образах призраков и ведьм — участников адского шабаша, отличаются более сложным обобщающим звучанием. Образная многоплановость присуща всем этим произведениям. Так, например, в офорте «Что может сделать портной» Гойя запечатлевает религиозные предрассудки народа. Толпа в страхе склонилась перед грозной, надвигающейся на нее фигурой монаха, но это лишь пустая ряса, напяленная на засохшее дерево. Однако темные, пугающие воображение силы отнюдь не иллюзорны, как бы говорит далее Гойя: из складок капюшона возникает образованное рисунком коры дерева жуткое лицо призрака, к нему слетаются из пустого пространства светлого неба гнусные существа, оседлавшие летучих мышей. Особой остроты достигают антиклерикальные сатиры Гойи, его обличения инквизиции (листы «Какой златоуст», «Горячо», «Покорный обет», «Прихорашиваются»).



Рисунок 419. Франсиско Гойя. Листы из серии «Капричос». Офорт, акватинта. 1793—1797 гг.

Отвратительный облик мрачного мира зла, с которым ассоциируется в воображении художника испанская действительность, не может заслонить проходящую через всю серию уверенность Гойи в торжестве светлого начала разума и истины.

Своеобразие идейно-образного содержания «Капричос» состоит в том, что это произведение сочетает критический дух передовой мысли своего времени и отзвуки столь устойчивых на испанской почве народных

фольклорных представлений, широту общественного звучания и глубоко личное восприятие жизни художником. Во всем, что изображает здесь Гойя, ощущаются многообразные оттенки его чувств, от насмешливой иронии до гневного сарказма. Листы, полные ненависти и горечи, сменяются другими, в которых мастер не скрывает сочувствия к страдающему, лишенному свободы человеку. Это посвященные жертвам инквизиции офорты «Капричос», в которых нет ни фантастики, ни гротеска, ситуации и образы взяты из самой жизни.

Впечатляющая сила «Капричос», выполненных в технике офорта и акватинты, достигнута смелыми сочетаниями крупных живописных пятен черного и белого, света и тени, без преобладания жесткой линейности. Гойя — исключительный мастер в передаче движений, резких и мгновенных эмоций, стремительных и красноречивых жестов, изменчивой, преувеличенной, но никогда не теряющей реальный смысл мимики.

Значительное место в творчестве мастера в 90-е гг. занял портрет. Поразителен размах творческой эволюции Гойи от парадных портретов в духе традиций XVIII в. (например, портрет маркизы Понтехос, ок. 1787; Вашингтон, Национальная галлерея) до произведений, предвосхищающих самые смелые достижения реалистического портрета XIX столетия.

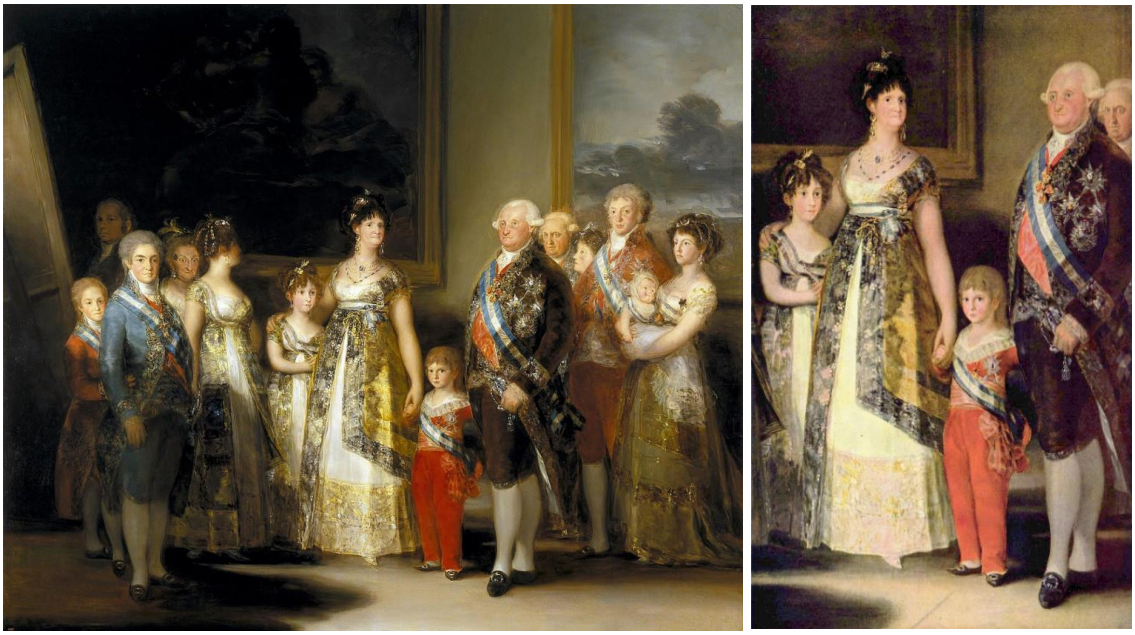


Рисунок 420. Франсиско Гойя. Портрет семьи короля Карла IV. 1800 г. Мадрид, Прадо

Гойе-портретисту присуще необычайно яркое чувство личности — умение с захватывающей силой воспроизвести реальный облик человека и индивидуальные особенности его душевного склада, обладающего всегда какой-то повышенной напряженностью.



Рисунок 421. Франсиско Гойя. Портрет Исабели Ковос де Порсель. 1806 г. Национальная галерея. Лондон и Портрет Франсиски Сабаса Гарсиа. Ок. 1805 г. Вашингтон, Национальная галерея



Рисунок 422. Франсиско Гойя. Обнаженная маха и Одетая маха. Около 1802 г. Прадо. Мадрид

Особое место в галлерее женских образов Гойи занимает изображение молодой женщины, известной под условным названием Махи (то есть простой девушки из народа), запечатленной дважды — одетой и обнаженной (ок. 1802; Прадо). Эти произведения не принадлежат строго к портретному жанру. Скорее здесь воплощен привлекавший художника тип чувственной женской красоты, бесконечно далекий от академических канонов. Необычность трактовки, ощущение индивидуальности образа делают картины особенно живыми. В отличие от классического искусства выразительность «Махи» достигнута подчеркиванием в образе неправильного и характерного.

Вспыхнувшее 2 мая 1808 г. в Мадриде народное восстание, жестоко подавленное французскими войсками, послужило началом драматической борьбы испанского народа за свою независимость. Регулярная война вскоре перешла в войну партизанскую, народную — так называемую герилью.

Национально-освободительная война в Испании, происходившая во имя «бога, родины и короля», отразила всю сложность исторической судьбы испанского народа, скованного еще узами феодально-католических представлений. И вместе с тем эта война показала миру чудеса беспримерного героизма, вызвала подъем общественных сил, стремление к политическому и социальному возрождению страны. В огне войны родилась первая испанская буржуазная революция 1808— 1814 гг., была принята новая, демократическая конституция. Но в силу отсталости и слабости национальной буржуазии революция носила противоречивый, половинчатый характер. Вскоре после изгнания наполеоновских войск в Испании были восстановлены все учреждения абсолютизма, в том числе и инквизиция. В стране наступили мрачные годы реакции.

Гойя пережил со своим народом эту героическую и трагическую страницу его истории. Схватку испанцев с мамлюками французской конницы на Пуэрта дель Соль он запечатлел в полотне «Восстание 2 мая 1808 г.» (1814; Прадо). Тогда же он написал свою знаменитую картину, изображавшую расстрел испанских повстанцев французскими солдатами в ночь со 2 на 3 мая 1808 г. (1814; Прадо). Зловещий желтый свет фонаря вырывает из темноты прижатую к склону высокого холма группу повстанцев, на которых направлены вскинутые ружья безликой группы французских солдат. Изображен предельно напряженный момент перед залпом. Гойя резко противопоставляет неумолимость беспощадной надвигающейся гибели силе человеческих чувств, достигающих огромного накала. Он сумел раскрыть здесь проявления безысходной обреченности и страстного протеста, граничащего с безумием ужаса и волевой собранности, тихого отчаяния принятия смерти и испепеляющей ненависти к врагу. Основной смысл картины мастер вложил в центральный образ повстанца в белой рубашке, вскинувшего руки и словно бросающего вызов палачам. Этот образ воплощает активную непобедимую силу жизни, и не случайно поэтому внутренняя страстность его жеста приобретает особую выразительность по контрасту с

жестом бессильно распростертых рук убитого повстанца, изображенного на переднем плане. Умение Гойи найти эмоциональное воздействие образов в различном по смыслу и по ритму динамическом движении отличает всю композицию картины. Не менее очевидны здесь и особенности живописного метода мастера, всегда мыслившего цветом. Впечатление высокого драматизма изображенной им сцены достигнуто в первую очередь ее цветовым звучанием, где в гамме сумрачных коричнево-серых и зелено-серых тонов под действием тревожного света загораются светло-коричневые, желтые, красные пятна и, подобно трагическому взрыву чувств, воспринимается ослепительно белое пятно рубашки героя.

Повышенной и как бы сконцентрированной до предела художественной выразительности картины способствует и типичная для Гойи активность самого живописного мазка.



Рисунок 423. Франсиско Гойя. Листы из серии «Бедствия войны» 1810-1820-е гг.

Ту же тему страданий и подвига народа он развил в восьмидесяти пяти офортах серии «Бедствия войны» (1810—1820, название это дано Академией Сан Фернандо при их издании в 1863 г.). По своему смыслу серия Гойи многопланова. Народная трагедия показана им во всей ее беспощадности: это горы трупов, пожары, казни партизан, бесчинства мародеров, муки голода, карательные Экспедиции, опозоренные женщины, осиротевшие дети. Все здесь жестокая, страшная правда. «Я это видел», «И это тоже», «Так было» — скупо и гневно подписывает Гойя некоторые листы. Вместе с тем его привлекает не столько документальная точность изображения, сколько создание произведений трагического обобщающего характера. Война для Гойи — это крушение всего гуманного, разумного, человеческого, торжество отвратительной звериной жестокости. Как истинно испанский художник, он решает эту тему с потрясающей, вызывающей содрогание выразительностью. Однако основной пафос серии, ее неувядаемую современность составляет вера Гойи в силы народа, отстаивающего свою честь и свободу. Этой жажды борьбы исполнен весь народ. В сражении женщина заменяет погибших

товарищей. Так запечатлел Гойя подвиг юной Марии Агостины, защитницы Сарагосы (лист «Какое мужество!»).

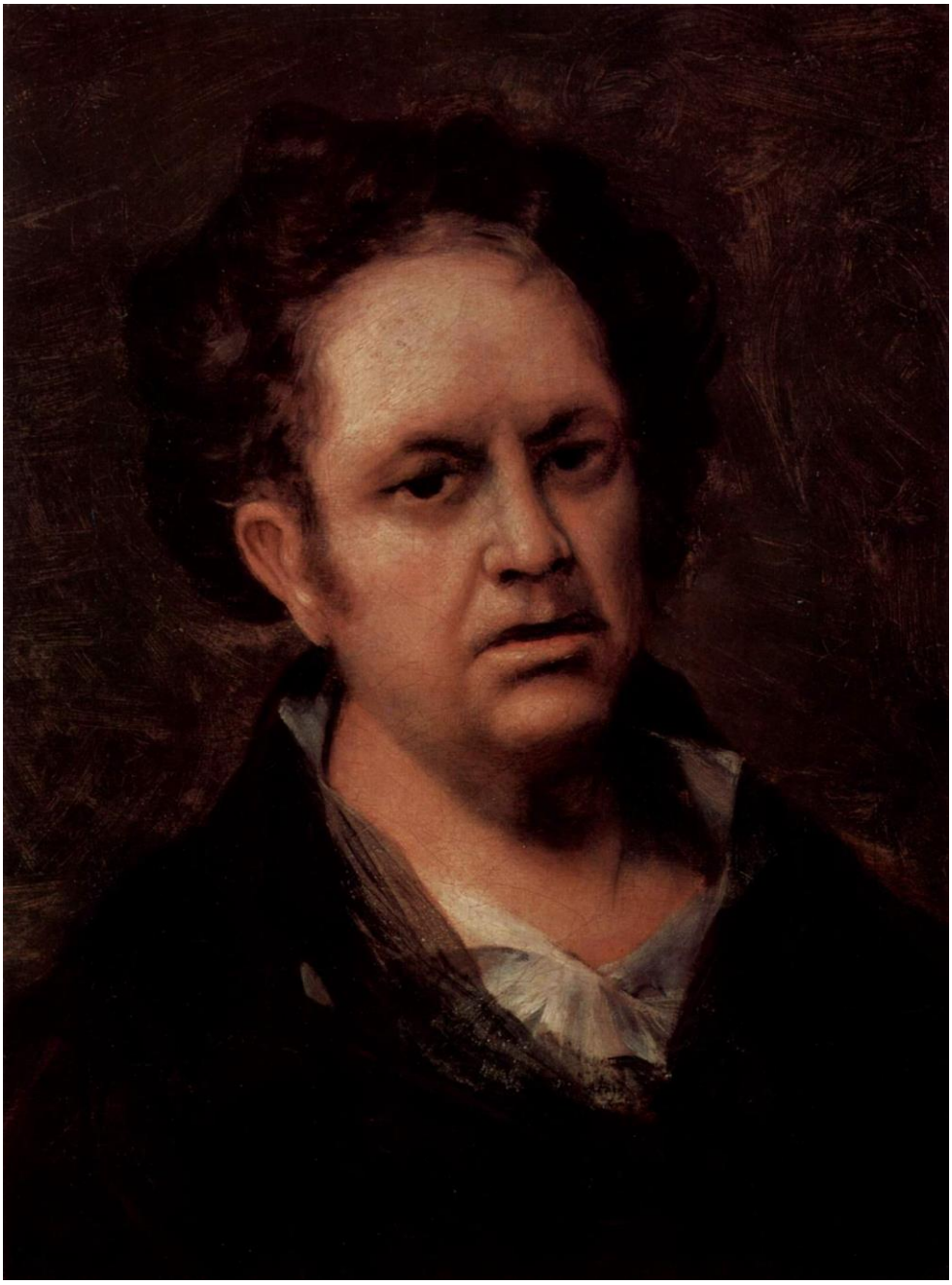


Рисунок 424. Франсиско Гойя. Автопортрет. 1815. Прадо. Мадрид

Творчество Гойи в предреволюционные годы и в годы революции отличается сложным многообразием тем, образов, настроений. Это время трагических раздумий художника о жизни, его личного одиночества, усиливающейся болезни, душевной смятенности и вместе с тем надежд и поисков прекрасного светлого начала. Чертами особой содержательности и внутренней взволнованности отмечены портреты этих лет, и в первую очередь автопортрет 1815 г. (Прадо).

Но наряду с произведениями этой линии в искусстве Гойи можно видеть работы иного плана. До сего времени фантастические образы населяли преимущественно его графику. Теперь они все чаще проникают в его живопись, сообщая полотнам особую сложность и богатство замысла, остающегося порой зашифрованным. Одной из первых известных нам картин подобного рода может считаться «Колосс», датировка которой относится исследователями ко времени между 1808 и 1814 гг. Дальнейший шаг в этом направлении представляют росписи Кинта дель Сордо («Дом глухого»), в котором Гойя жил с 1819 г.



Рисунок 425. Франсиско Гойя. Сатурн. Из цикла росписей «Дома глухого». Прадо. Мадрид

Стены комнат он покрыл пятнадцатью темными, исполненными масляными красками панно фантастического характера. Эти живописные росписи представляют сложную аллегорическую систему образов, художественных иносказаний, намеков и ассоциаций. Некоторые образы поддаются расшифровке, в них угадывается актуальное политическое содержание, в других связь с реальной действительностью как бы проходит через призму глубоко личного трагического мировосприятия художника, некоторые же окрашены мрачной фантастикой.

Темное, зловещее начало господствует в росписях «Дома глухого», изображения возникают, как в кошмарном сне. Однако в воображении художника, подобно вспышкам света, рождается то суровый образ женщины

с мечом в руках (так называемой Юдифи), олицетворяющей возмездие и справедливость, то фантастическое видение неприступного города-крепости на скале, обстреливаемого из орудий, возможно, навеянное реальным образом города Кадиса, колыбели революции и свободы. Росписи Гойи — необычный, уникальный комплекс, который не может быть поставлен в цепь развития произведения монументальной живописи. Мастер отходит здесь от традиционных принципов этого вида живописи, которых он придерживался во фресках церкви Сан Антонио. Сам монументализм приобрел в росписях Кинты качественно иной характер. Не будучи подчинены архитектуре интерьера, эти произведения приобретают мощную самодовлеющую силу воздействия. Обращенные к индивидуальному зрителю, они окружают его, требуя напряженного личного переживания. Росписи Кинты объединены между собой не только в рамках декоративно-пластического ансамбля, но и посредством сложной внутренней взаимосвязи аллегорической системы. Расположенные на стенах скромного жилища, эти росписи напоминают огромные станковые полотна. Необычна и их темная живопись, в которой преобладают оливково-серые и черные краски с редкими тревожными пятнами белого, желтого и розовато-красного. Своеобразной графической параллелью росписям Кинты, но, быть может, в еще большей степени проникнутый духом фантастики и безысходности, явился цикл офортов, известных чаще всего под названием «Диспаратес» (т. е. нелепость, безумства) (ок. 1820).

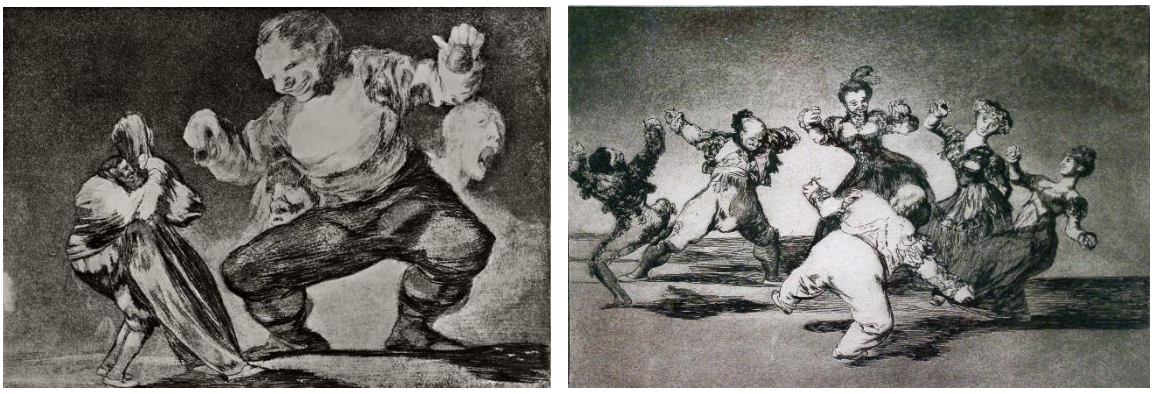


Рисунок 426. Франсиско Гойя. Листы из цикла офортов «Диспаратес» 1820-е гг.

Франсиско Гойя открыл для Испании целую эпоху, положив начало развитию реалистической живописи нового времени. Его называют предтечей романтизма в Европе. Начало его творческого пути связано с работой на Королевской мануфактуре по производству гобелен (безворсовых ковров). Он выполнял эскизы сюжетов на картонах, называемых шпалерами («Махи с кавалерами»). Художнику чужда идеализация образов. На картине «Семья короля Карла IV» при парадности одежды проявилась правдивость в изображении лиц и характеров. Сатира на испанскую действительность

представлена сериями офортов «Капричос», «Ужасы войны». Работы Гойи нравоучительны. Романтические находки мастера связаны с поисками в области цвета.

Будучи придворным художником короля Карла IV, Франсиско де Гойя-и-Лусиетес оставил галерею портретов знатных лиц мадридского двора, испанской аристократии, высоко образованного общества своего времени.

В 1890-е гг. в испанском искусстве начало сказываться воздействие импрессионизма, однако развитие испанского импрессионизма относится уже к началу XX в. И это не случайно, ибо многие художественные тенденции, ярко проявившиеся в странах Европы уже в XIX в., в отсталой Испании раскрываются только в последующем столетии.

Англия

Говоря об особенностях английской культуры и искусства в рассматриваемый период, нужно сразу же напомнить о том, что в Англии буржуазная революция была уже далеко позади, что в этой стране, в отличие от Франции конца XVIII в., буржуазия пошла на компромисс и уступки дворянству, но в Англии раньше, чем в других странах, завершился промышленный переворот. Промышленный переворот (начавшийся с 60-х гг. XVIII в.) не только превратил Англию в «мировую фабрику», не только обеспечил английской буржуазии экономическое господство у себя дома и первенство на внешних рынках, но, принеся жесточайшие испытания народным массам этой страны, привел к формированию английского рабочего класса.

Писатель Хорас Уолпол превозносил садово-парковое искусство, поэзию и живопись как трех Сестер, трех Граций, облагораживающих и обогащающих природу.

В английской графике рассматриваемого периода интересны не только карикатуристы; она дала двух оригинальных и очень разных мастеров книжной иллюстрации. Один из них, **Томас Бьюик (1753—1828),** ввел технику гравирования на досках поперечного распила, позволившую использовать тонкие штрихи разнообразного направления. Бьюик проиллюстрировал «Общую историю четвероногих» (1790), «Историю птиц Британии» (1797—1804) и сборник басен (1818). Каждое внимательно сделанное изображение животного среди кустов и трав, птицы среди ветвей превращено им в маленькое, компактное украшение печатной страницы. Разнообразие природных форм для этого художника — неиссякаемый источник поэтического очарования.

Его сверстник **Уильям Блейк (1757—1827)** — большой поэт, иллюстратор собственных произведений и книг других авторов. Сын бедного торговца чулками, с четырнадцати лет обучавшийся у гравера, гравированием

зарабатывавший на жизнь, он сам всегда был очень беден. Он ненавидел несправедливость и ненавидел машины. В молодости Блейк был близок радикальной интеллигенции из Лондонского корреспондентского общества (1794), в старости он встретил почитателей в лице нескольких молодых пейзажистов, из которых наиболее известен Сэмюэль Палмер (1805—1881). Большую же часть своей жизни Блейк оставался очень одиноким, но всегда был непримиримым бунтарем, поднимающимся на защиту человечности. Он сам гравировал и текст, и рисунки к своим сочинениям, изобретая для этого особые способы выпуклого офорта, сам все это печатал иногда в два-три цвета, иногда раскрашивал от руки.

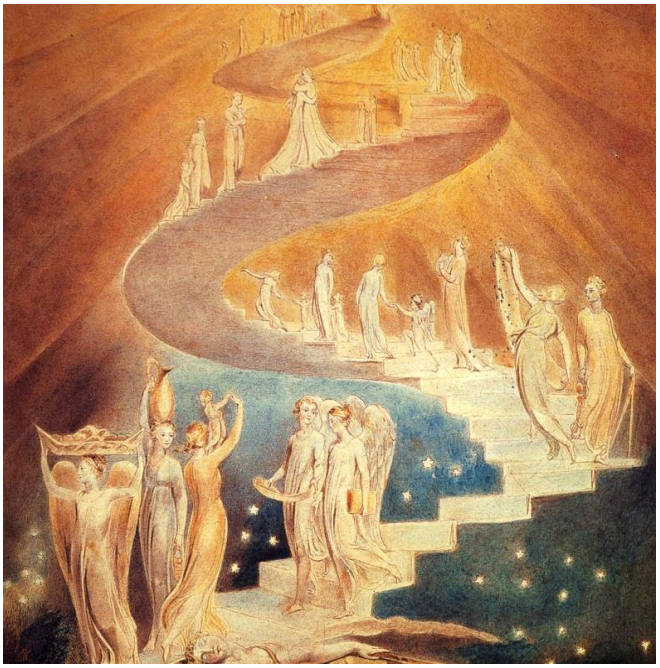




Рисунок 427. Уильям Блейк. Сон Иакова. Акварель. 1800—1805 гг. Лондон, Британский музей и Гений поэзии спускается к Блейку. Из иллюстраций к поэме У. Блейка «Мильтон». Гравюра. 1804—1809 гг.

Блейк населяет свои иллюстрированные поэмы «Мильтон» (1804—1809), «Иерусалим» (1804—1820?) и др. созданными собственным воображением, являвшимися ему в его странных снах гневными титанами и богами; он пророчит грядущие очищающие потрясения общества. Таким же остается он в иллюстрациях к «Могиле» Блэра (1805), «Книге Иова» (1818—1825), в акварелях на библейские сюжеты (1800—1805) и к «Божественной комедии» Данте (1825—1827). Более земным содержанием отличаются только его гравюры на дереве к «Пасторалям» Вергилия (1820—1821) с английскими по характеру романтичными пейзажами.

Как художник Блейк был почти самоучкой. И хотя он восхищался классикой, у него самого в рисунке всегда оставалась некоторая примитивность, угловатость. И все же порой образы Блейка — например, его

«Сатана, призывающий к восстанию падших ангелов» из акварелей к мильтоновскому «Потерянному раю» (1807; Лондон, музей Виктории и Альберта) — внушительны в своей гордой мятежности. Творчество Блейка с его отвлеченным бунтарством можно рассматривать как раннюю стадию романтизма и как предвосхищение символизма.

Отметим, что английское изобразительное искусство дает много разнообразных примеров становления романтизма и затем зарождения в его русле новых тенденций, самую же кульминацию в развитии этого сложного художественного движения гораздо полнее выражает английская литература.

Начало романтического направления отождествляется в живописи с **Тернером (1775-1851)** и **Констеблем (1776-1837)**. Эти художники пользовались цветом как психически выразительным средством для передачи «настроения» пейзажу. Констебль не использовал однородного зеленого цвета в своих картинах, но разбивал его на мельчайшие цветовые переходы от светлого к темному, от холодного к теплому, от блеклых к ярким тонам. Таким образом, цветовые поверхности производили впечатление живых и таинственных. Тернер создал несколько беспредметных цветовых композиций, которые позволили считать его первым абстракционистом среди европейских художников

Джон Констебль (1776-1837) достиг мастерства в передаче быстро сменяющихся эффектов освещения, ощущения свежести зелени. Иногда пейзажи Констебла построены величаво и несколько традиционно.



Рисунок 428. Джон Констебл. Телега для сена. 1821 г. Лондон, Национальная галерея



Рисунок 429. Джон Констебл. Вид на собор в Солсбери с реки. Ок. 1827—1829 гг. Лондон, Национальная галерея и Прыгающая лошадь. 1825 г. Лондон, Королевская Академия

Это, например, «Собор в Солсбери из сада епископа» (1823; Лондон, музей Виктории и Альберта) и «Хлебное поле» (1826; Лондон, Национальная галерея) с кулисами из больших деревьев. «Хлебное поле» изображает природу Суффолка, дорожку, бегущую между высокими деревьями к залитому солнцем полю; в тени деревьев — овечье стадо и мальчик-пастух в красном жилете, приникший к водоему, чтобы напиться.

Картина эта, которую очень любил сам живописец, важна своим общим настроением, своей солнечностью и особой внутренней праздничностью: в глазах Констебла труд среди природы был всегда радостен. То же настроение Констебл воплотил в небольшом полотне «Хижина среди хлебного поля» (1832(?); Лондон, музей Виктории и Альберта). Это домик, окруженный спеющей светлой пшеницей, изгородь с привязанным к ней осликом, веселая трясогузка в траве. Это тот земной рай, который умел находить на каждой родной меже и Роберт Берне.

Скромных размеров пейзажи у Констебла часто очень близки к этюду с натуры и строятся очень свободно и разнообразно, что видно и на примере той же «Хижины» и в пейзаже из ГМИИ— «Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов» (ок. 1834). Констебл придавал огромное значение этюду с натуры. Он их оставил великое множество. Он пояснял в своих высказываниях, что в работе над этюдом надо от копирования отдельного предмета суметь перейти к тому, чтобы схватить общее состояние природы.

Он умел запечатлеть самую смену таких состояний и наполнить крошечные эти произведения движением, драматизмом (этюды «Морской берег. Бурная погода», 1827, Лондон, Королевская Академия, «Пруд возле Бранч-Хил, Хемпстед», ок. 1821—1827; «Вид с Хемпстеда в восточном направлении», 1823; «Пляж в Брайтоне и угольщики», 1824, — все в музее Виктории и Альберта). Особенно пристально изучал Констебл небо. Для таких этюдов у него был свой термин — «скайинг» (от sky — небо). Он улавливал редкостной свежести оттенки и одновременно мощные контрасты света и

тени, под его кистью все обретало выразительную и, в отличие от спокойных пейзажей Котмена и Крома, динамичную пластичность; как никто, умел он передать сочность земли и ее покрова — трав, лилового вереска. Часто в этюдах Констебла перед нами уже яркий целостный образ, возникший при непосредственном соприкосновении с жизнью. Он одним из первых начал писать этюды на пленере («Собор Солсбери из сада епископа», «Телега для сена»). Констебль придерживался реалистического направления в живописи, но его находки были оценены романтиками.



Рисунок 430. Джон Констебл. Морской берег. Бурная погода. 1827 г. Лондон, Королевская Академия

Констебл при жизни не получил настоящего признания у своих соотечественников. Первыми его оценили французские романтики. Его творчество вызвало к себе интерес и в России.

Пейзажи Тернера иначе как романтическими не назовешь, он оставался романтиком на протяжении всей своей деятельности, но в нем не было цельности и убежденности Констебла, и в конце жизни он пережил драму полной утраты героического идеала.

Романтик в пейзаже **Тернер (1778-1851)** был мастером акварели, его интересовала воздушная среда. Стихией Тернера было море, насыщенный влагой воздух, взлет парусов, фантастические световые эффекты («Морозное

утро», «Кораблекрушение»). Констебель о нем говорил, что он пишет» подкрашенным паром».

Стихии еще больше завладевают вниманием художника в драматическом «Кораблекрушении» (1805; Лондон, галлерея Тейт). Явственно ощутимо тут сопротивление волн яростному урагану: всей силой своей тяжести они влекутся обратно в океан. И с такой же энергией люди на пострадавшем паруснике и лодках, спешащих ему на выручку, силятся удержаться на волнах. Это уже вполне романтическое полотно построено на смелых контрастах светлого и темного, тонов холодных — темное море с изумрудными отливами — и горячих — пятна красного и желтого, какими набросаны фигуры на судах.





Рисунок 431. Уильям Тернер. Метель. Остов корабля и рыбачья лодка. Ок. 1842 г. Лондон, галерея Тейт и Кораблекрушение. 1805 г. Галерея Тейт. Лондон



Рисунок 432. Уильям Тернер. Дождь, пар и скорость. 1844 г. Лондон, Национальная галерея

Исполненные Тернером во время поездок по рекам Англии в 1807 г. этюды маслом «Виндзор от Лауер-Хоуп» и «Виндзор, верхушки деревьев и небо» (Лондон, галлерея Тейт) очень близки этюдам Констебла. Но такие этюды непосредственно с натуры редки в творчестве Тернера. Во время своих частых дальних путешествий он обычно ограничивался карандашными набросками и записями своих наблюдений. А потом, свободно пользуясь такими заметками, воссоздавал в акварелях и полотнах оставшийся в его сознании образ бушующей стихии. Так, например, исполнены в 800-х гг. его акварели, посвященные Швейцарии, — глетчеры и потоки, прорывающие горы, деревья, пострадавшие от снежных обвалов, утесы с причудливыми обломами породы. Даже когда Тернер изображает моменты полной тишины, он создает образ торжествующей стихии — света или сумрака. «Морозное утро» (1813; Лондон, галлерея Тейт) — мотив, удивительный по своей крайней простоте. Две трети холста занимает чистое небо, одну треть — земля, окутанная туманом, с едва виднеющимся за тонкими стволами обнаженных деревьев шпилем дальней церкви, с повозкой, вокруг которой хлопочут несколько поселян. И все же это полотно с равниной, тронутой осенней изморозью с высоким светлым небом, — величаво прекрасно. Констебл признал «Морозное утро» Тернера «картиной из картин» на выставке 1813 г.

Итак, бушующие или победно торжествующие стихии, борьба как нечто возвышенное, как закон жизни — вот содержание самых оригинальных полотен Тернера. Но это свое кредо он как бы осторожно маскировал, выставляя рядом с такими произведениями скучно написанные условные классицистические пейзажи с библейскими сюжетами, вроде казней египетских и потопа. Позднее сюжеты из мифологии и древней истории приобретают у него своеобразную трактовку. Такова, например, картина «Ганнибал, пересекающий Альпы в метель» (1819; Лондон, галлерея Тейт), где словно проводится параллель между спорых сил природы и драмами человеческой истории, или «Улисс и Полифем» (1828—1829; Лондон, Национальная галлерея) с ослепительным восходом солнца, перед которым можно понять, как создала фантазия древних легенды о победе света над злом и тьмой. Однажды художник увидел на Темзе, как буксирный пароход тащил на слом старый военный корабль. Это был «Отважный», участник Трафальгарского сражения. Под этим впечатлением Тернер написал картину «Последний рейс корабля «Отважный» (1838; Лондон, Национальная галлерея). В свете феерически яркого заката старый корабль совершает свой последний путь, ведомый его неуклюжим вожатым. Пароход движется уверенно и грузно, дым и пламя, вылетающие из его трубы, спорят со светом заката, пена расходится из-под его раздутых боков. Словно какая-то новая стихия вторгается в мир. Если в лучших ранних работах Тернеру удавалось, изображая самое, казалось бы, расплывчатое, сохранить во всем упругость, крепость, то в зрелую пору — с 20-х гг. до начала 40-х гг.— он умел всюду, во всем найти россыпь драгоценных красок. Много цвета даже в таких

сумеречных и темных полотнах Тернера, как «Вечерняя звезда» (1840; Лондон, Национальная галлерея) и «Похороны Уилки на корабле» (1842; Лондон, галлерея Тейт).

Прерафаэлиты

В 1848 г. поэт и художник **Данте Габриэль Россети (1823-1882)** помог основать общество художников, именовавших себя «Братство прерафаэлистов». Общество стремилось с помощью искусства лечить язвы современной цивилизации. Члены группы черпали вдохновение в работах XV в. Одна из ранних работ Россети «Благовещение» бледная, ограниченная по цветовому диапазону с преобладанием вертикальных составляющих.



Рисунок 433. Данте Габриел Россетти. Обручение св. Георгия и принцессы Сабры. Акварель. 1857 г. Лондон, галлерея Тейт и Юность Марии. 1849 г. галерея Тейт. Лондон

Звеном, связующим два разных этапа истории прерафаэлитского движения, становится Данте Габриел Россетти, сын итальянца-эмигранта, поэт и художник. Со второй половины 1850-х гг. Россетти совершенно забывает религиозные сюжеты и все с большей страстью погружается в мир образов старой итальянской литературы и средневековой легенды. Вместе с тем постепенно его творчество становится все более субъективным и мистичным. Из всех впечатлений действительности остается в его живописи и поэмах только образ его возлюбленной. Он изображает один и тот же вдохновляющий его женский тип то в виде Венеры, наподобие Венер Ренессанса, то в виде Дантовой Беатриче или прекрасных дам из сказаний о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Вне всякого реального пространства, заполняя весь холст, располагаются на нем однообразно красивые лица, руки, узорчатые

ткани старинных костюмов, детали утвари. Изломанно декоративным становятся у Россетти линии и фантастическими краски («Любовь Данте», 1859, Лондон, галлерея Тейт; «Сон Данте», 1870—1871, Ливерпуль, галлерея Уокер, и др.). В живописи Россетти, как и в его литературном творчестве, все более выступают черты будущего декаданса. Но сама пылкость, с какой Россетти воспевает в противовес уродству современности поэзию раннего Ранессанса и эпохи средневековья, завербовывает ему новых союзников.

В 1855 г. с ним знакомятся студенты Оксфордского университета будущий художник Э. Берн-Джонс и будущий поэт, художник и впоследствии социалистический деятель Уильям Моррис. Прерафаэлиты нового призыва объявляют «крестовый поход и священную войну своему веку».

Эдуард Коли Берн-Джонс (1833—1898), как и его учитель, обращался к мифам и средневековым легендам. Он бесконечно варьировал в своих картинах не только мотивы Россетти, но и самый тип лиц, найденный им; в подражание Боттичелли Берн-Джонс удлинял свои фигуры, и драпировал он их также наподобие боттичсллевских. Все его произведения написаны в одном эмоциональном ключе — это тоскливое томление, мистическое ожидание чуда, постоянное, но абсолютно бездеятельное и вялое. Мы найдем все это и в сравнительно раннем «Милосердном рыцаре» (1863), и в более поздних картинах— «Король Кофегуа и нищенка» (1880— 1884; Лондон, галлерея Тейт), «Любовь среди развалин» (1893; там же) и др. В сущности, то отношение к художественному образу, к мифу и легенде, которое дал еще в 50-х гг. Россетти и распространил своими многочисленными полотнами Берн-Джонс, было родственно позднейшему символизму. Характерно, что прерафаэлиты высоко оценили творчество Блейка.





Рисунок 434. Эдуард Коли Берн-Джонс. Король Кофетуа и нищенка. 1880—1884 гг. Лондон, галлерея Тейт и Джон Эверетт Миллес. Офелия. 1852 г. Галерея Тейт. Лондон

Уильям Моррис (1834—1896) — безусловно самая значительная фигура во всем прерафаэлизме, и в своем развитии он вышел далеко за рамки этого движения. Моррис начал с эстетического бунта, с протеста против упадка творческого труда в Англии его времени, но очень быстро поняв, сколь невыносимо для рабочего положение бесправного придатка к машине, пришел к убеждению в необходимости изменить весь общественный строй и стал сторонником борьбы за социализм. В ранний период своей деятельности, период сближения с Россетти, Рёскином и Берн-Джонсом, Моррис смотрит на искусство как на главное средство пропаганды возврата к творческому труду и возлагает на эту пропаганду очень большие надежды. Его заинтересовало искусство, пригодное к потреблени: архитектура жилых зданий, внутреннее пространство жилища, предметы обстановки (мебель, занавески, обои). Ему хотелось возродить ручные ремесла доиндустриальной эпохи. Морис был проповедником простоты.

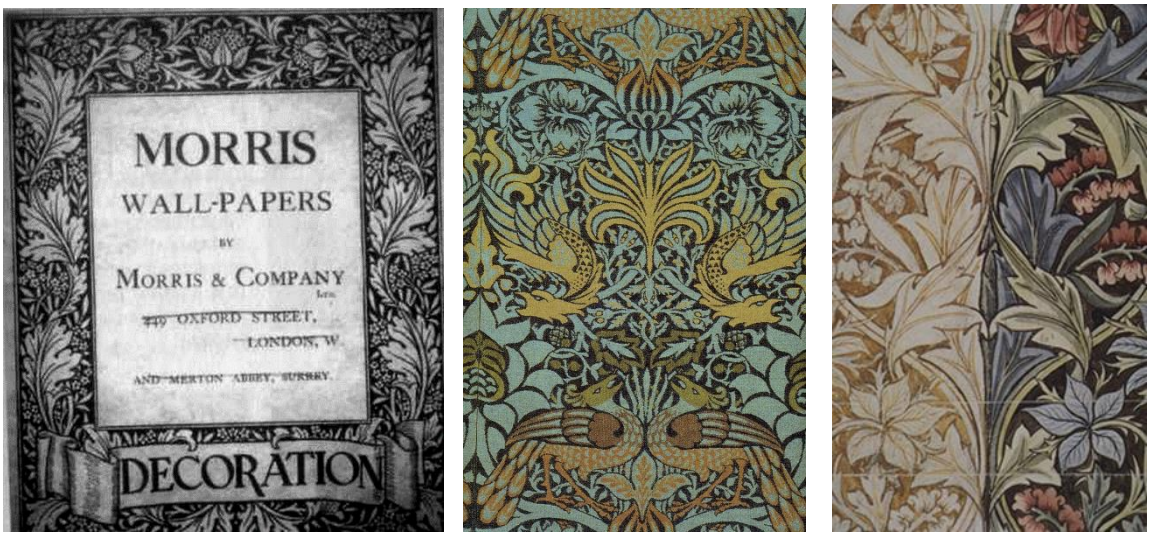


Рисунок 435. Уильям Моррис. Каталог обоев Морриса и Декоративная ткань по рисунку Уильяма Морриса. 1877 г. Лондон, музей Виктории и Альберта

Вернуть человеку радость труда можно, как кажется ему и всем прерафаэлитам, возродив художественное ремесло. Он видит в простых старинных сельских домах и их убранстве произведения «благородного народного искусства» и поднимает вопрос об их охране, а в 1877 г. создает Общество Защиты старых зданий. Друг Морриса архитектор Ф. Уэбб проектирует для него в 1859 г. так называемый «Красный дом», который был первой рациональной попыткой использовать для современного индивидуального жилища тип скромных английских коттеджей. Моррис сам осваивает различные ремесла: делает мебель, учится ткать. В 1861—1862 гг. он вкладывает много сил в организацию кустарных мастерских по выделке декоративных тканей, мебели, обоев, витражей, шпалер. Он объединяет

вокруг себя художников Мэдокса Брауна, Россетти, Берн-Джонса, Артура Хьюгса (1832—1915) и архитектора Ф. Уэбба.

К середине XIX в. английское декоративно-прикладное искусство вступило в полосу упадка. В процессе изготовления предметов быта — а это уже было машинное производство — мастер и его искусность перестали играть прежнюю роль. Вместе с тем сообразно запросам буржуазной викторианской Англии любую вещь надо было сделать «богатой», и на различные предметы кстати и некстати наносился орнамент, чаще всего имитирующий архитектурную лепнину. Моррис же стремился понять процесс рождения ткани, шпалеры и т. п. Он давал орнамент, отвечающий структуре и материалу предмета. В его тканях (изразцах и узорах для обоев с тюльпанами или кустиками маргариток есть свежесть, ясность, нечто очень английское. Изделия мастерских Морриса имели некоторый успех. Этот опыт показал, что и возрожденное в особых, так сказать, лабораторных условиях художественное ремесло способно радовать эстетическое чувство. Но Моррис понял, что продукция его мастерских становилась достоянием всего лишь кучки гурманов. Понял он, что ни заставить рабочих бросить машины и фабрики и вернуться к ручному труду, ни украсить рабочий быт — их жилища и заводы — он таким путем не сможет.

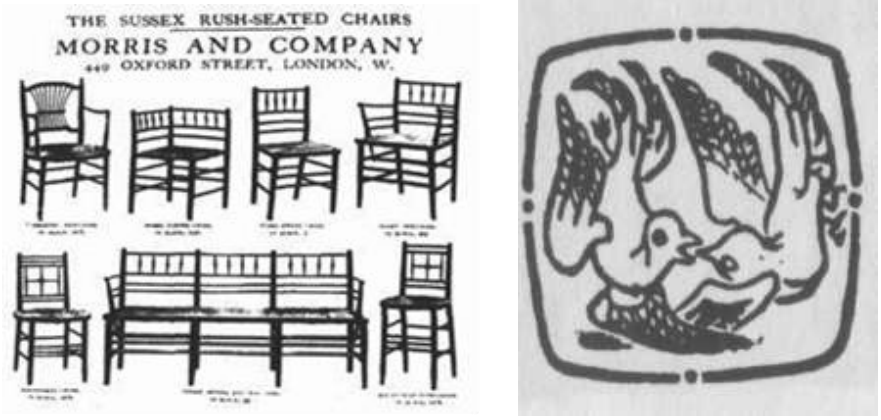


Рисунок 436. Кресла из гнутой древесины фирмы «Моррис и Ко»,1870 г. и Знак фирмы «Моррис и Ко

И с 1880-х гг. Моррис начинает участвовать в рабочем движении. Мысли Морриса все более устремляются к будущему обществу. Его основы он представляет себе недостаточно ясно, но вера в это общество придает ему мужество, рассеивает страх перед машиной. «Мы должны стать хозяевами наших машин, а не их рабами», — говорит он. В 80-х гг. появляются революционные стихи Морриса, в 1890—1891 гг. он создает Кельмскоттское издательство. Из художников с ним сотрудничают в это время Берн-Джонс и Уолтер Крейн (1845—1915). Моррис ставит своей задачей добиться не богатства, а художественности облика книги, включая шрифт, композицию

страницы и т. п. Опыт его «Кельмскоттпресс» остался немаловажным этапом в истории книжного оформления. В 1891 г. появляется известная утопия Морриса «Вести ниоткуда». К концу жизни он отдается целиком пропаганде социализма.

ЛЕКЦИЯ 15

Архитектура XIX в. Классицизм, ампир, эклектика.

1. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов / К. Вёрман. – М., 2000.*
2. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
3. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5*
4. *Популярная история живописи. Западная Европа / Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина и др.– М. : Вече, 2001.– 477 с.*
5. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

Ампир

Архитектура Франции времен Наполеона (начало XIX в.) соотносится со стилем империи – ампиром. Архитектура должна прославлять и возвеличивать политику Наполеона, поэтому происходит обращение к аналогам архитектуры древнеримской империи. Большинство сооружений в это время – триумфальные памятники (Арка Звезды на Елисейских полях, архитектор Ж.-Ф. Шальгрен; Вандомская колонна как подражание колонне Траяна в Риме, архитекторы Ж. Лепер и Ж. Жандэн). Другими ведущими архитекторами ампира были Шарль Персье и Пьер Фонтен.

Стиль классицизма в интерьерах во многом схож с рококо. В оформлении небольших помещений используется панно, зеркала, мелкий масштаб декора.

В орнаменте отмечен стиль Директории – переходный от стиля классицизма к ампиру. В стиле Людовика XVI (классицизм) используются два основных мотива:

- Античный (мелкий акант, мифологические образы, факелы, колчаны, луки, шлемы, мечи, щиты, копья);
- Деревенский или пасторальный (букеты или гирлянды цветов, снопы, ленты, музыкальные инструменты – гитара или свирель, животные – бараны, козы, их головы или лапы).

Следует отметить преимущественное использование военной атрибутики римского происхождения (доспехи, щиты, мечи). Декор перегружен арабесками, пальметтами, фантастическими мотивами из этрусского искусства. Стиль ампир вносит мотивы из помпейских росписей и отчасти египетского искусства. Элементы пасторальности исчезают. Этот стиль связан с триумфальными, героическими мотивами (гирлянды и венки, императорские орлы, военные римские доспехи, геометрический античный орнамент – меандр, фигуры в античных одеждах, вазы, пальметты, лира, рог изобилия). Из Египта заимствованы сфинксы, лилии, обелиски. В стилях классицизма и ампира используется ограниченная черно-белая палитра, которая умеренно оживлена хроматическими цветами. В ампире используется пурпур, малиновый, желтый, зеленый, синий цвета. В мебели отдается предпочтение красному дереву с бронзовыми позолоченными деталями.

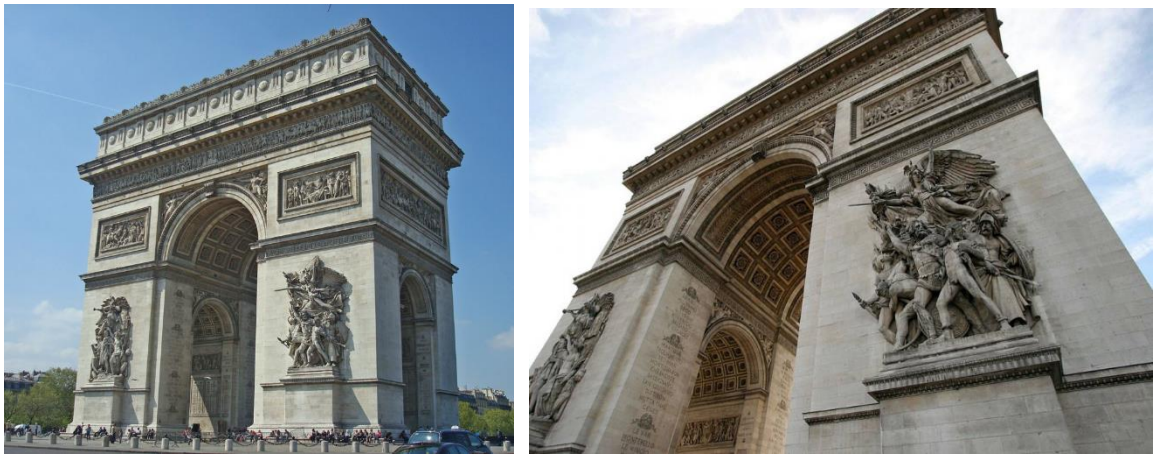


Рисунок 437. Жан Франсуа Шальгрен. Триумфальная арка на площади Шарля де Голля в Париже. 1806—1836 гг. Общий вид. Скульптурные композиции работы Ж. П. Корто, А. Этекса и Ф. Рюда

Развитие архитектуры первой половины XIX в. характеризовалось постепенным отходом от классицизма в сторону ретроспективизма и эклектизма. С начала XIXв. значительно более активно, чем раньше использовались металлы – чугун, кованое железо. Во второй половине XIX в. стала применяться сталь, позже – железобетон. В течении длительного времени эти материалы рассматривались как вспомогательные, скрывались

под каменными оболочками, под облицовкой или же приобретали старые, архаичные, не свойственные им декоративные формы.

Широкое развитие получает мемориальная архитектура. Для прославления походов Наполеона воздвигаются грандиозные обелиски, колонны, триумфальные арки. Отметим Вандомскую колонну, построенную по проектам архитекторов Лепера и Гондуэна в 1810 г. по примеру римской колонны Траяна; ее украшают спирально расположенные барельефы с изображением побед наполеоновской армии. На площади Шарля де Голя была построена **Жаном Франсуа Шальгреном (1739—1811)** триумфальная арка (1806—1836), размер фасада которой приближался к размеру фасада собора св. Петра в Риме. Ее величественный характер усиливался тем, что она была поставлена на возвышенности, завершающей пологий подъем Елисейских полей, — это делало ее обозримой со всех сторон. Наподобие римской арки Септимия Севера — правда, в несколько уменьшенных пропорциях — **Шарль Персье (1764—1838)** и **Пьер Франсуа Фонтен (1762—1853)** в 1806— 1807 гг. возводят триумфальную арку на площади Карузель. Эта арка считается одной из лучших построек того времени. Помимо трех основных пролетов в арке дан поперечный пролет, что придает ей известную легкость, разбивает ту тяжеловесность, которая так свойственна ампиру. Может быть, именно потому сооружение не получило полного одобрения императора: он сказал, что «это более похоже на павильон, чем на триумфальную арку». Арку венчала античная конная группа с портика венецианского собора св. Марка, увезенная из Италии во Францию в 1797 г. А когда в 1815 г. группа была возвращена в Италию, ее заменили бронзовой квадригой, выполненной скульптором Бозио.

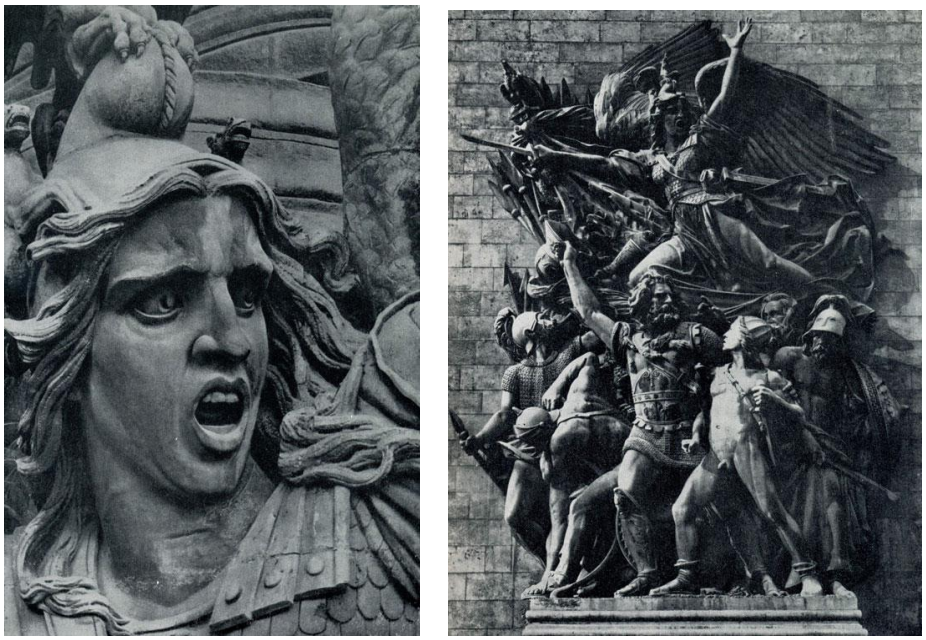


Рисунок 438. Франсуа Рюд. Выступление добровольцев в 1792 году («Марсельеза»). Рельеф триумфальной арки на площади Шарля де Голля в Париже. Камень. 1833— 1836 гг.

Подлинным новатором в области скульптуры выступает **Франсуа Рюд (1784— 1855)**, автор одного из самых популярных во Франции произведений: грандиозного рельефа «Выступление добровольцев в 1792 г.» («Марсельеза», 1833—1836), украшающего Триумфальную арку на площади Этуаль в Париже. Ко времени работы художника над рельефом он уже имел большой творческий опыт. С 1815 по 1827 г. он жил в Бельгии, принимал участие в декорировании многих зданий; им было уже создано немало рельефов, наиболее значительными являются барельефы дворца Тервюрн. Правда, работы, выполненные по приезде в Париж, — «Меркурий, завязывающий сандалию» (1827; Лувр) или «Неаполитанский рыбак с черепахой» (1833; Лувр) — как будто говорят о том, что Рюд становится мастером занимательных жанровых сцен, взятых из античной мифологии или из современной жизни. Однако стиль Рюда изменяется, когда он начинает работать над рельефом Триумфальной арки.

Когда подходишь к арке и окидываешь взглядом рельеф и до сознания еще только доходят образы мужественных воинов и парящей над ними женщины, уже слышишь ритмичную поступь марша и громкий призыв Свободы: «К оружию, граждане!» Зритель захвачен героическим пафосом произведения. Мужественный воин, широко шагая, увлекает за собой обнаженного юношу; поднятая рука воина призывает к борьбе. Напряженное движение как бы взлетает и усиливается в верхней части рельефа, в руках женщины, в развевающихся складках ее одежды. Драматическое напряжение достигает своего апогея в выражении лица женщины, широко раскрытых глазах, сдвинутых бровях, открытом рте, из которого вырывается призыв. Это же драматическое напряжение — в левой части рельефа: оно ощутимо в запрокинутой голове лошади и в жестах воинов. Наоборот, воины, стоящие справа, спокойны. Они как бы подготовляют движение центральных фигур. Как и Делакруа, Рюд не боялся сочетать фантастику и реальное: изображая события 1792 г., он облек воинов в античные одежды. Но композиция в целом благодаря одушевляющему произведение чувству звучит удивительно правдиво. Использование античных мотивов в рельефе объединяет скульптуру и архитектуру, создает их синтез. Это одно из самых романтических по своему эмоциональному звучанию произведений эпохи, однако оно органично вкомпоновано в архитектуру стиля ампир.

Реконструкция Парижа XIX в.

Стремление создать помпезный и нарядный облик «столицы мира» ясно ощутимо в перепланировке Парижа, предпринятой префектом Оссманом. Между прочим, по этой планировке уничтожались оставшиеся еще от средневековья узкие кривые улочки, удобные для баррикад, и заменялись

широкими проспектами, непригодными для «обычной тактики местных восстаний», как выразился сам Оссман.

Работы, которые велись в продолжение многих лет (1853—1869), были поистине грандиозны. Достаточно сказать, что было проложено девяносто пять километров новых улиц необычайной ширины (от 24 до 120 м). Был создан ряд бульваров, которые образовали новую магистраль (северо-южная ось бульваров: Страсбургского, Севастопольского, Пале, Сен-Мишель). Расширился и пояс Больших бульваров, прибавились бульвары Малерб и Оссман. Некоторые старые улицы были расширены и удлинены (например, бульвар Сен-Жермен, авеню Обсерватории и другие). В результате этой перепланировки город не только приобрел более парадный вид, но и план Парижа стал более организованным, более четким. От Триумфальной арки Шальгрена на площади Шарля жде Голля теперь расходятся двенадцать авеню, в том числе Елисейские поля, впечатляющие своими грандиозными масштабами. Благодаря широким просторам, которые образовались в результате перепланировки, лучше вписались в городской пейзаж старинные архитектурные памятники и сохранилось очарование города, в котором с такой ясностью читается история Франции. Западно-восточная магистраль от площади Шарля де Голля до Венсенского леса на каждом своем отрезке давала возможность любоваться архитектурными ансамблями. Красоту городу придают и вновь разбитые сады (Монсо, Монсури, Шомон) и скверы, а также большие парковые массивы (Булонский лес и Венсенский), которые были соединены с городом.



Рисунок 439. Жан Франсуа Шальгрен. Триумфальная арка на площади Шарля де Голля в Париже. 1806—1836 гг. 12 лучей-улиц, пробиты в 1860-х гг.

Надо отдать справедливость, что перепланировка Парижа в эстетическом отношении была проведена превосходно. Однако изменения коснулись почти исключительно центра Парижа и не улучшили жилищные условия большинства населения.

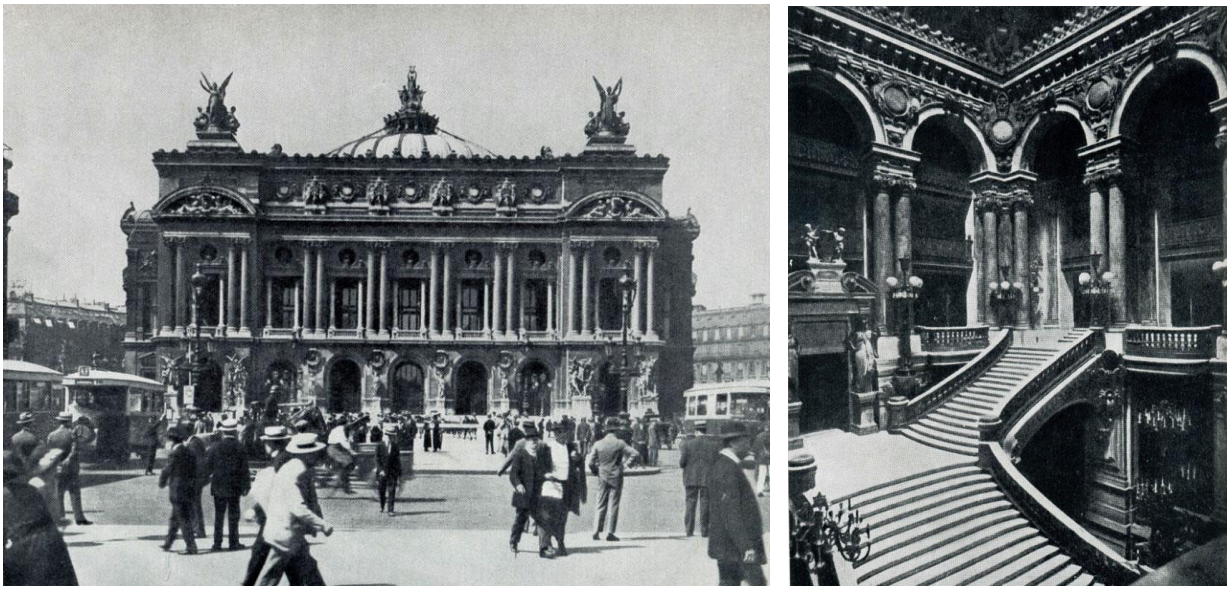


Рисунок 440. Шарль Гарнье. Здание Большой Оперы в Париже. 1861—1875 гг. Главный фасад и Лестница

Осман (1809-1891), призванный Наполеоном III осуществить реконструкцию Парижа, намеревался создать роскошное обрамление тому прекрасному наследию, которое получил Париж от предыдущих эпох, и в то же время сделать его первым городом, отвечающим современным требованиям промышленного века. В 1859 г. к Парижу были присоединены пригороды. Вокруг города предполагалось создать зеленый пояс вдоль линии укреплений – бульвар (от немецких слов «прогулка на валах укрепленного города»). Вместо садовода-пейзажиста, состоявшего в штате, Осман пригласил садовода-инженера Жана Альфана. Его мастерство отражено в Булонском и Венсентском лесу, на Елисейских полях, в парках Монсо, Бют-Шомон и Монсури. Осман был предан «культу оси», но огромные масштабы его работ изменили первоначальное значение оси как части доминирующего здания.

Еще в 1788—1791 гг. в центре Берлина **К.-Г. Лангханс (1732—1808)** строит Бранденбургские ворота, своеобразную триумфальную арку, попытку государства продемонстрировать свою силу сурово-прусской интерпретацией элементов дорики. Самым выдающимся архитектором этого времени был **Карл Фридрих Шинкель (1781—1841)**. Ученик рано умершего Ф. Жилли, отдавшего дань увлечению романтическими идеями, Шинкель начал свой творческий путь как художник-пейзажист романтического плана. Однако

после 1815 г., когда он получает возможность работать как архитектор, классицистические тенденции надолго остаются ведущими в его творчестве. Он обращается к наследию греческой классики, перерабатывая его в своих строгих по формам, гармонических, хотя и несколько суховатых сооружениях. Большинство из них находится в Берлине: здание Новой Караульни (1816—1818), внушительный кубовидный массив, который украшает величавый шестиколонный дорический портик; Драматический театр (1819—1821), более стройный по пропорциям, изящный в своей отделке; Дворцовый мост и самое грандиозное его создание — Старый музей (сейчас Национальная галлерея; 1824—1828). После поездки в Англию обостряется интерес Шинкеля к готике, в духе которой он возводит в Берлине Вердерскую церковь (1825—1828) и ряд других построек. В последнее десятилетие в творчестве Шинкеля наступает перелом. Требования жизни приводят его к решениям нового типа. Отказываясь от стилизации под готику и классической системы, он создает проекты магазина и библиотеки, строит здание Строительной академии в Берлине (1831—1835). Гладкие кирпичные стены ее, расчлененные небольшими выступами, украшенные изразцовыми орнаментами, предвосхищали постройки новейшего времени.



Рисунок 441. Карл Готхард Лангханс. Бранденбургские ворота в Берлине. 1788—1791 гг. Общий вид. Квадрига работы И.-Г. Шадова. 1789—1794 гг.



Рисунок 442. Карл Фридрих Шинкель. Новая караульня в Берлине. 1816—1818 гг. Общий вид

Эклектика

В архитектуре XIX в. можно обнаружить два варианта подражания стилям. Первый заключается в более или менее удачном воспроизведении снаружи и внутри здания композиционно-декоративных форм какого-либо одного стиля. Этот подход называют **ретроспективизмом** (1830-1860) или историзмом. Второй вариант сводится к употреблению в декоративном убранстве одного здания мотивов различных стилей, иногда смешиваемых друг с другом. Этот конгломерат стилей обычно называется **эклектикой** (1860-1900).

Французской архитектуре 1870—1880-х гг. в целом присуще то же господство эклектизма, которое определилось уже к середине XIX в. Сохраняется характерная для капиталистического города XIX в. фасадная застройка улиц. Монументальные сооружения общественного характера перегружаются безвкусной лепниной, обильно украшаются статуями. Пышная тяжеловесность бьющей в глаза роскоши, отсутствие чувства эстетической выразительности самой конструкции сооружения, пренебрежение к объемно-пластическому решению здания и его органической связи с окружающей архитектурной средой типичны для этого периода. Эти черты отличают относящийся еще к 60-м гг. пышный дворец Лоншан в Марселе (1862— 1869; архитектор Г.-Ж. Эсперандье) и в особенности церковь Сакре Кёр в Париже (начатая в 1874 г. архитектором П. Абади). Храм, расположенный на высоком

Монмартрском холме и уродующий архитектурный силуэт города, — типичный пример распространенного в церковной архитектуре того времени эклектического подражания средневековью. В данном случае зодчий прибегает к чудовищной смеси византийского и романского стилей. Эта приверженность к эклектике сохраняется в архитектуре вплоть до начала 20 в. Примером может служить здание Пти Пале в Париже (1900) архитектора Шарля Жиро.

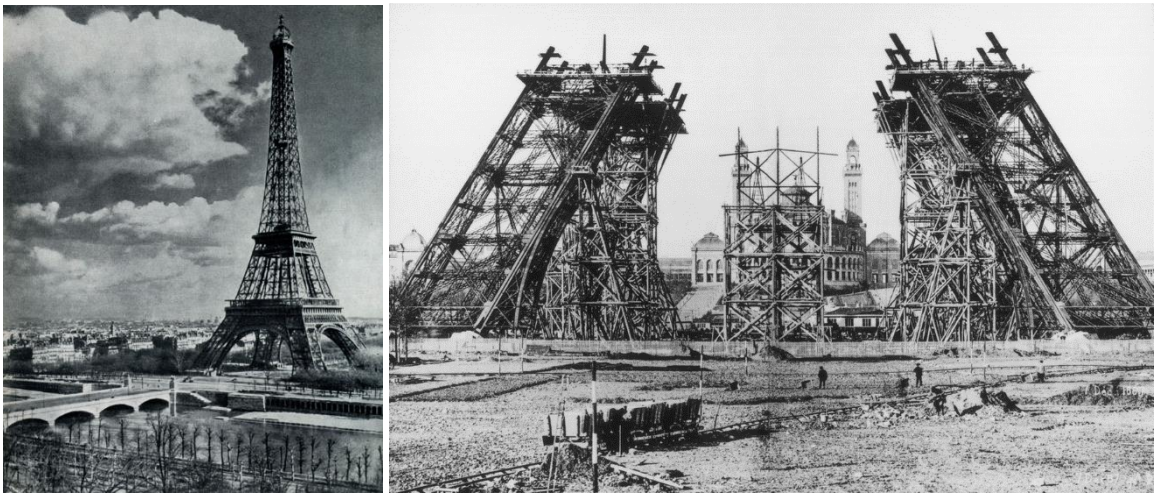


Рисунок 443. Гюстав Эйфель. Эйфелева башня в Париже. 1887—1889 гг. Сотрудниками Эйфеля при строительстве были инженеры Морис Кехлин, Эмиль Нугье и архитектор Стефен Совестр

В то же время в 1870-х гг. начинают получать все более широкое применение новые виды строительной техники. Большой универсальный магазин «Бон Марше» в Париже, построенный в 1876 г. инженером **Гюставом Эйфелем (1832—1923)** и архитектором Буало, представляет собой, по существу, смело рассчитанную каркасную железную конструкцию. Конструкция эта, однако, тщательно замаскирована.

Фасад «Бон Марше» —обычное бессмысленное нагромождение пилястр, колонн, арок и пошлой декоративной лепнины. Железная конструкция применена также в здании шоколадной фабрики в Нуазель-сюр-Марн, построенной в 1871 г. Жюлем Сольнье, впрочем, и здесь замаскированная отделкой в стиле рококо.

В XIX в. появляются новые типы зданий, не имеющие аналогов прошлых веков. Рынок «Мадлен» в Париже (1824) отличается легкостью конструкций с применением чугунных колонн. При этом нет никаких декоративных дополнений. У Хангерфордского рыбного рынка в Лондоне (1835) пролет чугунных конструкций достигает 10 м. Дождевая вода здесь отводилась через полые колонны. В 1855 г. Виктором Бальзаром строится Большой парижский рынок, который являлся частью великой реконструкции Парижа, осуществлявшейся Османом. Универсамы (первоначально «дома

товаров») заменили лавки. Магазин «Бон Марше» в Париже часто называют первым в мире универсамом (архитектор Л. А. Буало, инженер Эйфель,1876).



Рисунок 444. Л. А. Буало, инженер Г.Эйфель. Магазин «Бон Марше» в Париже. 1876 г.

Противоречие между индустриальной конструкцией здания, между задачами рациональной планировки архитектурных объемов в соответствии с выполняемым ими назначением и бессмысленно украшательским традиционным оформлением фасада приобретало все более острый характер.Видную роль в разработке принципиальных положений архитектуры того времени, в расширении представлений о средневековом искусстве играла деятельность архитектора и археолога Виолле ле Дюка (1841-1879). В 1840-1860-х гг. архитектор Чарльз Берри совместно с Огастесом Пьюджином построил в Лондоне на берегу Темзы здание Парламента в стиле английской готики. В 1884-1894-х гг. архитектором Паулем Валло был спроектирован и построен рейхстаг в Берлине. Декор выполнен в смешанных формах западноевропейской архитектуры XVI-XVII вв. В 1861-1875-х гг. архитектор Шарль Гарнье строит в Париже здание Большой оперы (Гранд Опера). Декор фасада формам зрелого барокко.

Смена стилистики внутреннего убранства интерьеров имело определенную последовательность. Раньше других на Западе в 1820-х гг. появился псевдоготический стиль. В 1830-1840-х гг. господствует неогреческий стиль, обычно смешиваемый со стилем помпейских росписей. В 1840-х гг. в интерьер проникает псевдобарокко и рококо. Это увлечение было особенно устойчивым. В 1850-1860 гг. архитекторы осваивают французский классицизм конца XVIII в., стиль Людовика XVI. Затем и в интерьерах, и в экстерьерах наблюдается смешение стилей (1860-1900).



Рисунок 445. Фонтэм. Орлеанская галерея в Пале-Рояль (Париж). 1829-1831 гг.

В 1829-1831 гг архитектором Фонтэмом строится Орлеанская галерея в Пале-Рояль (Париж). Это праобраз галерей и выставочных залов из стекла и металла. Она была снесена в 1935 г. При этом в 1933 г. в Париже сооружается Оранжерея Ботанического сада (архитектор Руо) из стекла и металла.

Если в период барокко связь между различными формами познания была достаточно крепкой (научные открытия находили свое отражения в искусстве), то в XIX в. пути науки и искусства разошлись. Металлические конструкции, например, стали лишь новыми средствами, дающими возможность возводить псевдомонументальные фасады. Но художественная трактовка их оставалась прежней. Процесс эволюции конструкций с 1780 по 1880 гг. повлиял на возможности архитектуры, тем не менее, в последующие годы. Чугунные колонны были первым элементом новых конструкций. В 1780 г. они заменили деревянные стойки (Английские бумагопрядильные мануфактуры близь Манчестера в Англии, 1783). На протяжении XIX в. чугунная колонна использовалась как основная опора в крытых рыках, библиотеках, теплицах, первых небоскребах в Чикаго. В Англии и Америке в 1840-х гг. колонна использовалась на фасадах. Джон Нэш – королевский архитектор в 1818 г. применил чугунные колонны для оформления репрезентативного интерьера (королевский павильон в Брайтоне, Англия).

В 1848 г. в Нью-Йорке была построена фабрика с опорами междуэтажных перекрытий на железобетонных колоннах (архитектор Джеймс Богарт). Американские универсамы, склады и административные здания

строились по этому принципу в 1850-1880 гг. ("«Харпер энд Брайзерс Билдинг"», 1854). Первым каркасным зданием является фабрика шоколада, построенная в 1871-1872 гг. Жюлем Сонье в Нуазье-сюр-Марн недалеко от Парижа.

Первый этаж здания имеет ленточное остекление, интерьер помещения разделен перегородками, крыша выполнена из стекла. Через 50 лет после того, как Эйфель построил «Бон Марше» с радостной игрой света, проникающего через ажурные конструкции, того же эффекта добился Ле Корбюзье путем взаимопроникновения внутреннего и наружного пространства. Для этой же выставки была воздвигнута ажурная конструкция знаменитой трехсотметровой башни, названной по имени ее строителя Эйфелевой башней. Талантливый инженер-конструктор Гюстав Эйфель создал смелую конструкцию, не выполняющую, однако, никакой определенной утилитарной функции. Ее назначение было ввести вертикальную ось, господствующую над территорией выставки, и продемонстрировать возможности тогдашней французской строительной техники. Вероятно, именно поэтому Эйфель положил в основу зрительного эффекта, вызываемого башней, красоту самой ее ажурной конструкции. Отдельные детали чугунного литого орнамента, «украшающего» нижний ярус башни, играют совершенно подчиненное значение и не влияют сколь-нибудь значительно на общее впечатление, создаваемое грандиозной конструкцией. По существу, своему сооружение Эйфеля являлось первым предвестником нового периода в развитии архитектуры эпохи капитализма, все особенности которого, однако, проявились значительно позже — в XX в.

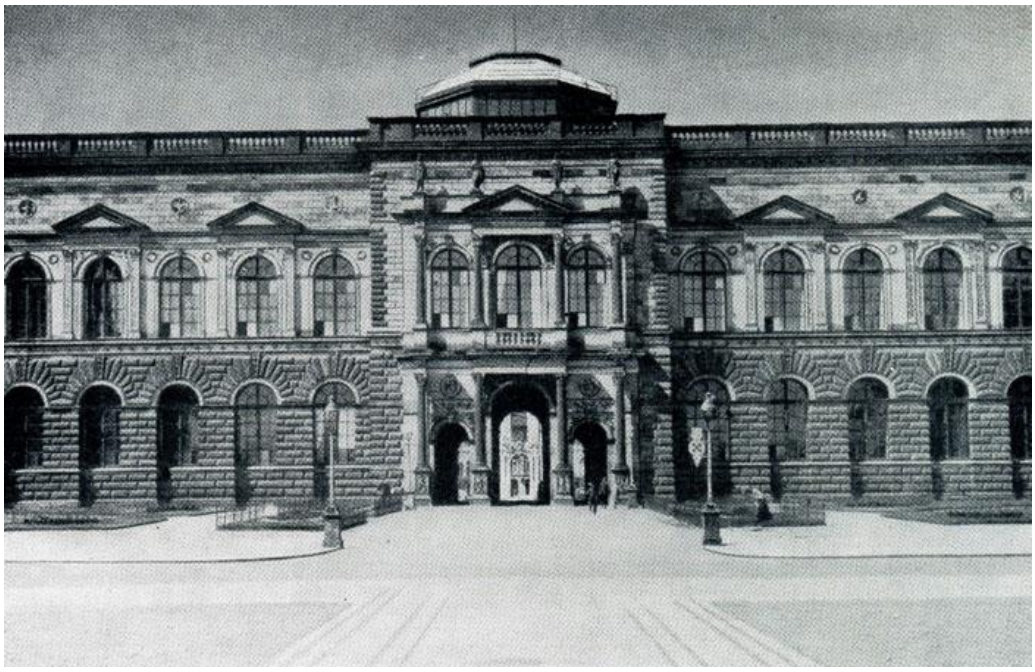


Рисунок 446. Готфрид Земпер. Картинная галлерея в Дрездене. 1847—1856 гг. Северный фасад. (Строительство заканчивал М. Хепель

В 1894 г. **Отто Вагнер (1841-1918)** стал профессором Академии Архитектуры в Вене (Австрия). Он имел большое влияние на молодежь. Он писал: «В новой архитектуре будут преобладать плоские поверхности в виде панелей и будут широко применяться конструктивные материалы в их первоначальном виде». В 1904-1906 гг. проектируя здание Венской почтовой сберегательной кассы, он подчеркивал функцию стены как плоской поверхности. В здании имелся внутренний двор, перекрытый стеклянной крышей. Учениками Вагнера были Иозеф Гоффман, Иозеф Ольбрих.

Промышленные выставки



Рисунок 447. Джозеф Пакстон. Хрустальный дворец. Середина XIX века. Англия

Национальные парижские выставки 1798-1849 гг. размещались на Марсовом поле, где в 1791 г. была провозглашена свобода труда, гражданам предоставлялась возможность работать в любой области производства по своему выбору. Первая международная выставка прошла в Лондоне в 1851 г. Для ее проведения был построен Хрустальный дворец архитектором Джозефом Пакстоном. Максимальная длинна листового стекла, используемого в строительстве, была 1.25 м. Здесь применена система малых сборных элементов заводского изготовления (деревянные рамы для стекол и железные решетчатые балки, чугунные опорные стойки). Ширина пролета 22 м. – меньше, чем у многих средневековых сооружений. В 1855 г. проходит Первая Универсальная выставка в Париже. Дворец индустрии имеет пролет 48 м., к нему примыкает Галерея машин, протяженностью 1200 м. парижская

выставка 1889 г. знаменует кульминацию и завершение длительного процесса развития. Творчество Эйфеля достигло зенита. Экспозиция была развернута вокруг башни Эйфеля, возведенной всего за 7 месяцев. Галерея машин была оборудована устройством в виде мостового крана. Каркас Галереи машин состоял из 20 ферм с пролетом 115 м., высотой 45. Длина галереи – 420 м., ограждения – огромные стеклянные стены. Гюстав Эйфель (1832-1923) родом из Бургундии, автор многих металлических конструкций (мост через реку Дуро в Северной Португалии, длина пролета 160 м.; мост через реку Миссисипи в Снт-Луисе; виадук Гарабит, ущелье перекрыто аркой в 165 м).

Новые материалы. Железобетон

Железобетон появился в 1868 г., когда садовник Монье применял железную сетку в качестве каркаса для бетонных цветочных горшков. Железобетон не находил широкого применения до 1990-х гг., когда его одновременно стали использовать в Америке Эргст Лесли Ренсе и во Франции Франсуа Хеннебик (зернохранилище в Генуе, силосная башня в Страсбурге, санаторий в Швейцарии). Вилла Хеннебика из железобетона – первое жилое здание из нового материала.

Огюст Перре (1874-1955) – инженер-архитектор. В 1903 г. сооружает в Париже Доходный дом из железобетона. Это первая попытка использовать бетон как средство художественного выражения. Железобетонный каркас при этом обнажен. Перре черпал вдохновение в самом строительном материале. В развитии железобетонных конструкций Перре сыграл ту же роль, что и Лабруст в развитии металлических конструкций.



Рисунок 448. Огюст Перре. Доходный дом в Париже. 1903 г.

Тони Гарнье (1869-1948) использовал железобетон как основной строительный материал.

ЛЕКЦИЯ 16

Импрессионизм. Постимпрессионизм. Неоимпрессионизм. Особенности композиции и техники

1. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов (Европейское искусство средних веков) / К. Вёрман. – М., 2000.*
2. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
3. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-*
4. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

Импрессионизм

Двойственный характер художественного прогресса в искусстве Франции 1870—1880-х гг. по-своему раскрылся в деятельности группы импрессионистов, что особенно явственно сказалось в творчестве Клода Моне — крупнейшего мастера импрессионизма. Именно в искусстве К. Моне интерес к пейзажу перерос в «пейзажное восприятие» действительности, подготовил постепенное превращение образа человека из героя произведения в часть изображаемой природной среды. Пленэр, одно из средств реалистического изображения, на позднем этапе развития импрессионизма (1880-е гг.) постепенно превращается в самоцель.

Уже в начале XIX века сущность цвета вызывала всеобщий интерес. Рунге опубликовал свою теорию цвета в 1810 году, используя цветовой шар в качестве координатной системы. Главный труд Гете по цвету был обнародован также в 1810 году, а в 1816 году Шопенгауэр опубликовал свой трактат «О видении и цветах». Директор парижской фабрики «Гобелен» химик М.Э.Шеврейль (1789-1889) опубликовал в 1839 году свой труд «О законе симультанного контраста цветов и о выборе окрашенных предметов».

Этот труд послужил научным основанием импрессионистической и неоимпрессионистической живописи. Изучение солнечного света, изменяющего локальные тона предметов, обогатило художников–импрессионистов новыми знаниями.

Стремление уловить световое состояние изображаемой природной среды, стремление путем все более последовательного (начиная с середины 1880-х гг.) применения принципа оптического смешения цвета (Этот принцип состоял в том, что сложные тона достигались не путем смешения красок на

палитре, а путем сопоставления на самом холсте чистых цветов, накладываемых отдельными соседствующими друг с другом мазками, которые сливались в глазу зрителя и создавали нужное живописное ощущение того или другого тона. Техника эта, кстати сказать, известная и раньше многим старым мастерам, повышала светоносность общего тона картины, помогала передавать стихию света, окутывающую изображаемые предметы.) повысить светоносность, солнечность картины и освободиться от «музейной черноты» имело в данном случае своей оборотной стороной утрату той пластической телесности, материальной весомости, которой обладала реалистическая живопись от Тициана до Делакруа и Курбе. На раннем, однако, этапе своего развития техника импрессионистов: отказ от черного цвета, переход к цветным теням (что действительно соответствует природе) — необычайно просветлила живопись, придавая пейзажам импрессионистов непосредственную, непредвзятую, правдиво-естественную «свежесть» видения, ощущение мгновенно схваченного впечатления.

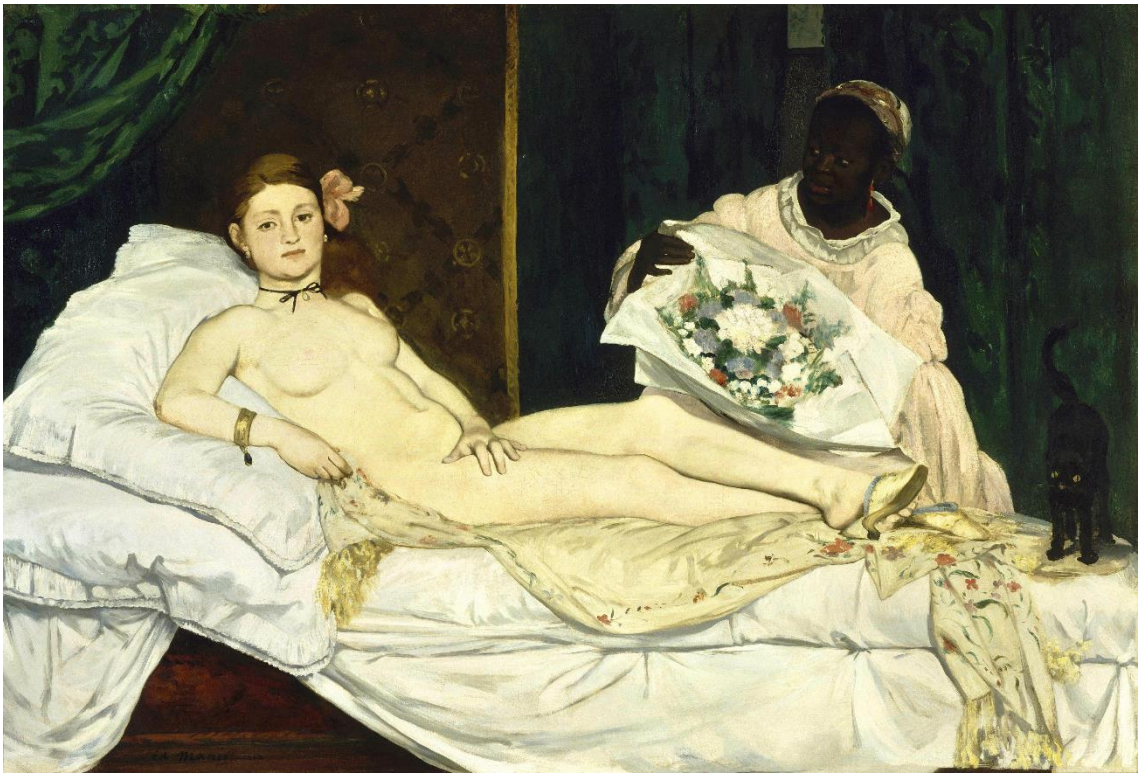


Рисунок 449. Эдуард Мане. Олимпия. 1863 г. Париж, Лувр

История импрессионизма охватывает период всего в 12 лет с первой выставки в 1874 г. по последнюю - в 1886 г. Предистория берет начало в борьбе романтиков с академистами, в антагонизме Энгра и Делакруа, в исканиях барбизонцев, в реалистических полотнах Курбе и в графике Домье.

В 1863 г. художники, не принятые официальным жюри на очередную выставку, устроили свой «Салон отверженных», на котором и был представлен

ставший знаменитым «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. Менее всего желавший стать ниспровергателем официального искусства, следующий классическим традициям, Мане был встречен глубоко враждебно официальными академическими кругами. Громкими скандалами сопровождалось появление «Завтрака на траве», в котором Мане изображает в непривычной живописной манере одетых молодых людей и обнаженных женщин. Обращаясь к композиции «Сельского концерта» Джорджоне, он интересуется прежде всего проблемой солнечного света, световоздушной среды, в которой представлены как фигуры, так и предметы. Еще большее негодование вызвала «Олимпия», представленная в Салоне 1865 г. На нее изображена обнаженная женщина на желтоватой шали и голубоватых простынях, которой темная служанка приносит цветы. Это не идеальный образ красоты, а современный портрет, холодно передающий сходство «без поэтических затей».



Рисунок 450. Эдуард Мане. Флейтист. 1866 г. Париж, Лувр и Лола из Валенсии. 1862 г. Музей Орсе. Париж

Эдуард Мане (1832-1883) был сыном богатых родителей, получил академическое художественное образование в мастерской Кутюра. Подлинными учителями для Мане являлись Тициан, Веласкес, Гойя, Хальс, Рубенс. Эти великие колористы были для него объектами восхищения. Иногда

он в композиции прямо следует классическим произведениям. Мане отличает от импрессионистов то, что он не отказался от крупного мазка, от обобщенной реалистической характеристики, сохранил цельность передаваемых характеров. Он никогда не разлагал, не растворял предметы в цветовоздушной среде. От природы он имел чувство цвета и лепил форму крупным мазком. В 1860-е гг. его творчество связано с искусством Рафаэля и Джорджоне. В 1870-е гг. Мане сближается с импрессионистами, пишет на пленере. Его палитра высветляется («Аржантей», 1874; «Берег Сены в Аржантейе», 1874; «Партия в крокет», 1873; «В лодке», 1874 г.). Современная жизнь передается художником в богатстве быстро меняющихся ощущений. Наиболее импрессионистичны его картины «Бар в Фоли-Бержер» (1882), «Бал-маскарад в Опере» (1873).



Рисунок 451. Эдуард Мане. Бар в Фоли-Бержер. 1881—1882 гг. Лондон, Институт Курто

Мане становится центральной фигурой прогрессивной художественной интеллигенции Парижа. В 1867 г. он устраивает собственную выставку. Вокруг него объединяются молодые художники Базиль, Писсарро, Сезанн, Клод Моне, Ренуар, Дега, Берта Моризо. Они обычно собираются в кафе Гербуа на улице Батиньоль, дом №11. Вот почему их иногда называют батиньольской школой. То название условно, у них не было единой

программы. Их объединяло несогласие с официальным искусством, желание найти новые формы, но каждый из них шел своим путем.

В 1874 г. открылась первая выставка батиньольцев в фотографическом ателье Надара. Эдуард Мане отказывается вступить в «Анонимное общество живописцев, скульпторов и графиков» и участвовать в выставке. Салон принимает его картину «Железная дорога»,1873. Клод Моне на этой выставке представил картину «Impression. Soleil levant» («Впечатление. Восход солнца», 1872). Критик Вульф воспользовался этим названием, и с его легкой руки художников стали называть импрессионистами. Выставка завершилась провалом. В следующих выставках состав экспонентов немного менялся, но всегда оставались Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро, Б. Моризо. Истинным вождем постепенно становился Клод Моне.



Рисунок 452. Эдуард Мане.Завтрак на траве. 1863 г. Музей Орсе. Париж

Особенности живописи импрессионистов:

- Создание живописными средствами иллюзии света и воздуха, богатой световоздушной среды;
- Для этого они разложили цвет на основные цвета спектра, стараясь писать чистым цветом, не смешивая его на палитре. Художники использовали свойство оптического восприятия, когда глаз соединяет

на определенном расстоянии отдельные мазки в общий живописный образ;

- Растворив цвет в свете и воздухе, лишив предметы материальной формы, импрессионисты разрушили в большой степени материальность мира. Как пояснял это Ренуар: «Сюжет ради живописного тона, а не ради сюжета»;
- Импрессионисты изучали характер освещения в различное время суток, влияние света на цвет. Картины наполнялись солнечным светом и трепетом воздуха;
- Стремление передать непосредственное впечатление, прежде всего от современного города с его подвижной, импульсивной, разнообразной жизнью;
- Импрессионисты вывели живопись на пленер, то есть, в отличие от барбизонцев, писали не только этюд, но и длительную работу на свежем воздухе. Художники создали культуру этюда, в котором есть необычная меткость наблюдения, смелость, неожиданность композиционных решений;
- Сами картины иногда приобретали характер незавершенности, оставаясь на уровне этюда. Ведущей темой полотен является пейзаж.





Рисунок 453. Эдуард Мане. Балкон. Фрагмент. Ок. 1868—1869 гг. Париж, Лувр и Эдуард Мане. У папаши Латюиля. 1879 г. Турне, Музей

В 1882 г. организована наиболее представительная выставка. На ней выставлено, например, 35 работ Моне, 25 – Писсарро, 25 - Ренуара, 27 - Сислея, 9 – Б. Моризо. В 1886 г. состоялась последняя восьмая по счету выставка, но первая, которая имела успех. Именно в этот момент сотрудничество художников завершилось. Распад группы начался еще в 1880

г., когда критик Золя выступил со статьей о не признанности этих художников. Сами члены группы не были едины. Моне и Ренуар выставлялись в Салонах, Писсаро примкнул к группе неоимпрессионистов. Не дожив до признания в 1883 г. умер Мане. Через год после смерти Сислея его картины продавались по баснословным ценам. Клод Моне прошел все этапы. Он знал нищету, едкость насмешек, затем приобрел известность, но пережил свою славу и был свидетелем устарелости своих идей, которым остался верен. Он умер в 1926 г.



Рисунок 454. Клод Моне. Бульвар Капуцинок в Париже. 1873 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Клод Моне (1840-1926) любил рисовать шаржи друзей и знакомых. В детстве его звали Оскаром. Его отец был бакалейщиком. Моне уговорил родителей отправить его на каникулы в Париж. Служил он в алжирском полку. С марта 1865 г. начинает выставляться в Салоне. 15 марта 1874 г. открылась первая выставка импрессионистов (всего 160 работ, из них 9 – Моне, в том числе и знаменитая, давшая название всему направлению картина). Осенью 1890 г. мастер неожиданно для себя открывает «серийный» способ работы. Пятнадцать его полотен изображали стога сена при разном освещении. Иногда Моне менял полотно каждый час, чтобы изобразить изменения пейзажа. В мае 1895 г. Моне выставляет серию двадцати Руанских соборов, которые являются наилучшим примером этого метода, находящиеся в Париже в Музее импрессионистов. Моне стремился передать в своих картинах мерцание света

в воздухе и над согретыми солнцем полями, преломление света в облаках и во влажном тумане, отражения на текущей воде и изменение листвы деревьев на солнце и в тени. В его пейзажах контрасты света и тени, использовавшиеся им в начале его творческого пути, теперь исчезали, и их место заняли контрасты теплых и холодных тонов. Мир Моне растворяется в световоздушной среде, лишается материальности и превращается в гармонию цветовых пятен. Художник первый изгнал из своей палитры черный цвет, считая, что такого нет в природе и что даже тени в действительности цветные. Сезанн о Моне сказал так: «Моне – это только глаз, но Бог мой, какой глаз!». «Как много надо работать, - писал Моне, - чтобы передать то, что я хочу уловить: «мгновенность» и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней». Ему удается передавать мгновения, выхваченные из потока жизни большого города («Бульвар Капуцинок в Париже»). Он пишет картины «Вид Темзы и парламента в Лондоне» (1871), «Скалы в Бель-Иле». Однако, постепенно цельная картина мира теряется («Туман в Лондоне», 1903; «Поле маков»).

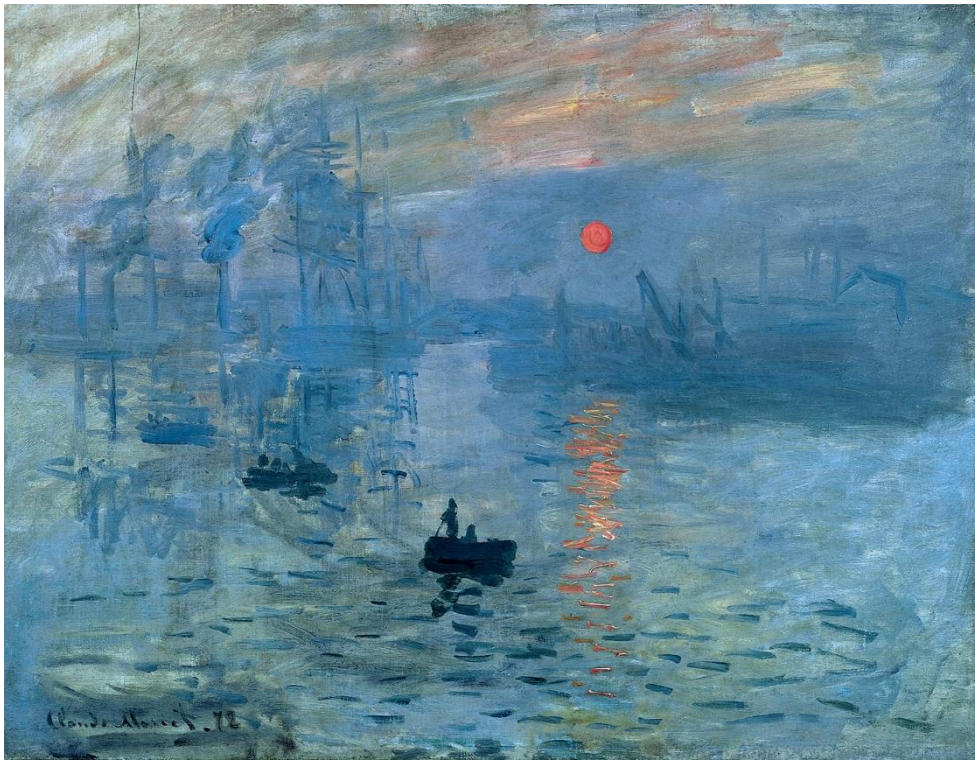


Рисунок 455. Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 1872 г. Мезей. Мармотен

Жизнь света, состояние среды — вот что все более привлекает внимание художника в этой картине, в которой первые пленэрные открытия начинают разрушать старую систему живописи с ее темными тенями и плотной материальной манерой исполнения. Подход к миру Клода Моне — подход пейзажный; человек, проблема раскрытия его характера, его действий, его взаимосвязи с окружающим миром с каждым годом все меньше интересует художника. Не случайно в таких его первых собственно

импрессионистических пленэрных пейзажах, как, например, «Сирень на солнце» (1873; ГМИИ), фигуры двух женщин, сидящих в мерцающей тени больших кустов цветущей сирени, трактованы в той же манере и с той же степенью пристальности, что и сами кусты сирени, и трава, на которой они сидят.

Человеческие фигуры — лишь деталь пейзажа, лишь часть той пейзажной среды, которую изображает молодой живописец. Зато ощущение мягкого, влажного жара раннего лета, свежесть молодой листвы, нежное марево солнечного дня переданы мастером с необычайной до того времени живостью и непосредственной убедительностью выражения.

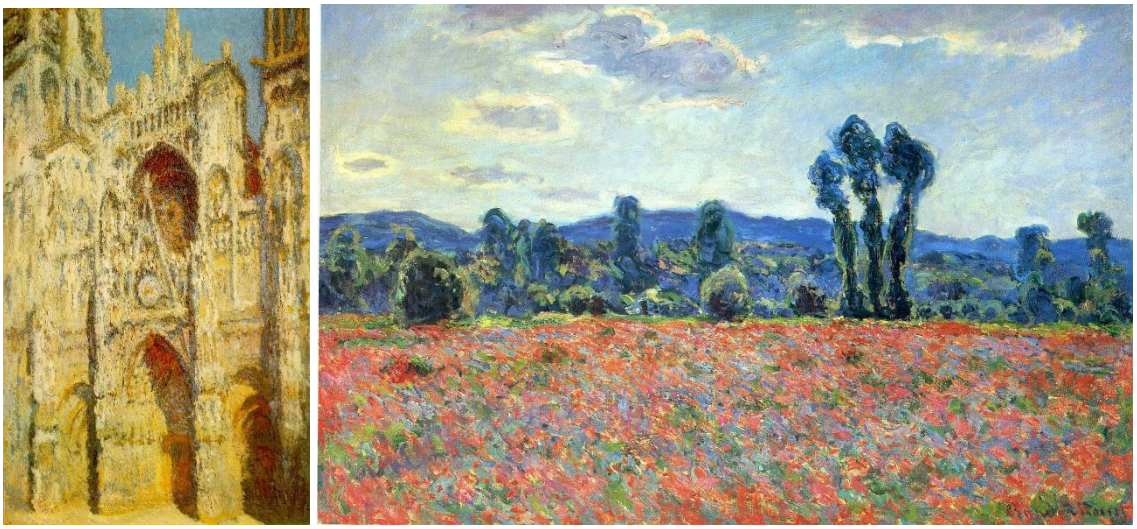


Рисунок 456. Клод Моне. Руанский собор. 1894 г. Париж, Лувр и Поле маков. 1880-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

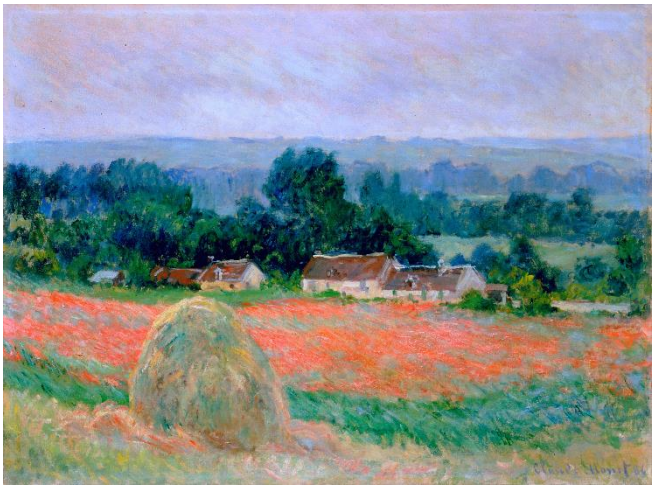


Рисунок 457. Клод Моне. Стог сена. 1886 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Огюст Ренуар (1841-1919) в живописной технике своеобразен. Он работает в технике лессировки. В раннем детстве Ренуар расписывал веера,

был живописцем на фарфоровой фабрике, отсюда – его текучесть мазка. Произведения Ренуара производят впечатление картин, сделанных с необычайной легкостью. На самом деле художник был великим тружеником. Его композиции продуманы, в нем нет элемента случайности («Зонтики Мулен де ла Галетт»). Вместе с Клодом Моне Ренуар писал маленькие картины-этюды, которые заканчивал прямо под открытым небом. Излюбленным местом из работы был «лягушатник» – местечко на Сене близ Парижа («Купание на Сене, 1869; «Обнаженная», 1876; «Качели», 1876; «Завтрак лодочников, 1881; «Бал в Бужевале»; «Девушка с веером»). Ренуар пишет детские портреты и выставляет их в Салонах.



Рисунок 458. Огюст Ренуар. Портрет артистки Жанны Самари. Этюд. 1877 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Девушка с веером. Ок. 1881 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

К середине 70-х гг. художник пишет в манере, характерной для зрелого импрессионизма, полный солнца и движения пейзаж «Тропинка в лугах» (1875; Париж, Лувр), один из немногих «чистых» пейзажей Ренуара. Интересно, что в композиционном отношении пейзаж весьма близок «Макам» (1873) Клода Моне. Однако при этом сопоставлении хорошо улавливаются и существенные различия. Фактура мазка Ренуара отличается большей вязкостью, материальностью, чем у Моне. Не менее характерны и композиционные отличия: небо у Ренуара (более склонного, чем Моне, ценить пластическую материальную сторону жизни природы) занимает лишь незначительную часть полотна. У Моне небо с бегущими по нему то серовато-серебристыми, то светоносно сияющими белизной облаками высоко

поднимается над склоном, усеянным цветущими маками, усиливая общее впечатление прозрачной воздушности напоенного солнечным сиянием летнего дня. Но и в 70-е гг. изображение человека остается главной темой в искусстве Ренуара. Произведениями, типичными для художественного языка Ренуара тех лет, являются такие его работы, как полный легкого оживленного движения и трепетной игры бликов света «Мулен де ла Галет» (1876; Лувр), а также «Зонтики» (1879; Лондон, Национальная галерея).

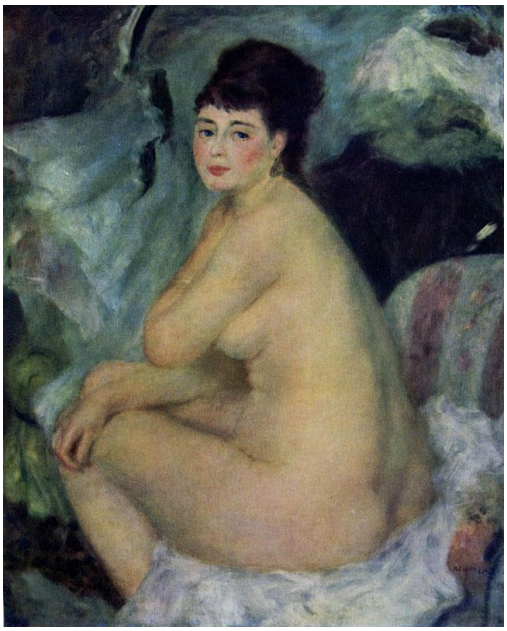




Рисунок 459. Огюст Ренуар. Обнаженная. 1876 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Качели.1876 г. Музей Орсе. Париж



Рисунок 460. Огюст Ренуар. Мулен де ла Галет. 1876 г. Париж, Лувр

Образ человека у Ренуара, бесспорно, лишен той сложной психологической и нравственной внутренней жизни, которая была присуща всем мастерам большого гуманистического реализма прошлого. Эта особенность Ренуара чувствуется не только в таких его произведениях, как «Обнаженная», где характер сюжетного мотива не предполагает обязательного наличия упомянутых качеств, но и в собственно портретных композициях. И эта черта, безусловно, ограничивает дарование Ренуара.

Погрудный этюд к портрету молодой актрисы Самари (1877; ГМИИ) очаровывает жизнерадостностью колорита, оживленной игрой мазков розового фона. Очень тонко переданы холодное мерцание ее голубовато-зеленого платья с глубоким вырезом, звучная острота рыжевато-каштановой копны волос (без этого дополнительного акцента общий розовый и светло-зеленый колорит картины был бы слишком нежным, почти сладким). Живописное очарование картины гармонирует с образом, воплощающим красоту и молодость. С чуть лукавой заинтересованностью встречает зрителя искрящийся взгляд темно-синих глаз молодой женщины.

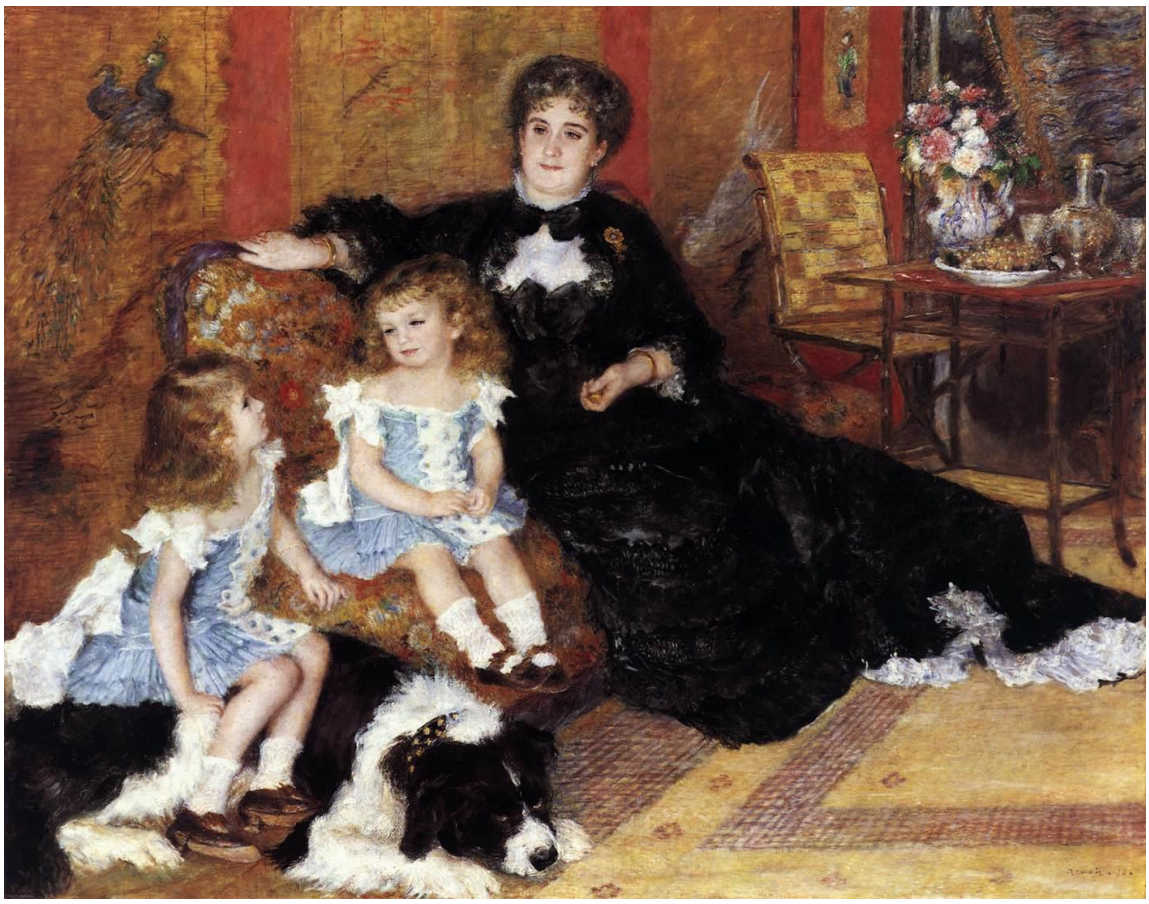


Рисунок 461. Огюст Ренуар портрет мадам Шарпантье с детьми. 1878 г. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

Эдгар Дега (1834-1917) был выходцем из старинной банкирской семьи, получил художественное образование, связанное с академической школой,

поклонялся до конца жизни Энгру и Пуссену. В 1860-е гг. сближается с Мане. Дега не признавал живописи на пленере, не занимался пейзажем. Тематика картин Дега типична для импрессионистов и довольно ограниченна. Он изображает будни театра, в основном балета, сцены скачек. Художник писал женщин за туалетом («Урок танцев», 1874; «Поездка скаковых лошадей», 1880; «Танцовщицы на репетиции»; «Голубые танцовщицы»; «Гладильщицы»; «Прачки»; «Абсент»). Дега передавал главное, отбросив случайное, порицал импрессионистов за принцип мимолетности. Выразителен колорит Дега как в масляной живописи, так и в пастели.

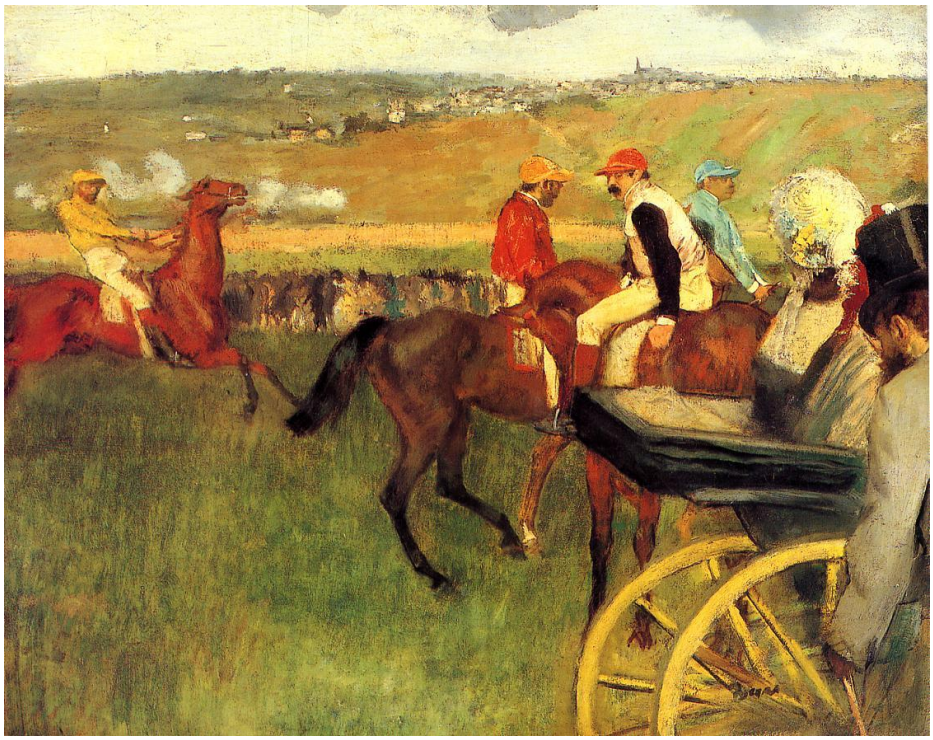


Рисунок 462. Эдгар Дега. На скачках. Жокеи-любители возле экипажа. 1877—1880 гг. Париж, Лувр

Дух горечи и одинокой безнадежности с особой силой сумел выразить Дега в своем «Абсенте» (1876; Лувр). В тусклом освещении уголка пустого кафе Дега изобразил две одинокие фигуры мужчины и женщины, полных неопределенного унылого безразличия друг к другу и к окружающей их пустоте. Усталое беспокойство фактуры, как бы пыльная вялость колорита, однотонность которого едва нарушается цветом полувыцветшей розовой кофты женщины, мутное, зеленоватое мерцание бокала с абсентом удивительно гармонируют с печальной безнадежностью лица женщины, с ее поникшей позой, с сумрачной задумчивостью бледного, одутловатого лица бородатого мужчины. И в других лучших работах Дега также явственно звучит, как это было в «Абсенте», тема одиночества и безнадежности, тема чуждости и враждебности человеку жизни большого города. В какой-то мере к этой линии в творчестве Дега могут быть отнесены и его «Гладильщицы

белья» (ок. 1884; Лувр), передающие ощущение безрадостной тяжести труда, и некоторые другие композиции.



Рисунок 463. Эдгар Дега. Абсент. 1876 г. Париж, Лувр и Гладильщицы белья. Ок. 1884. Лувр. Париж

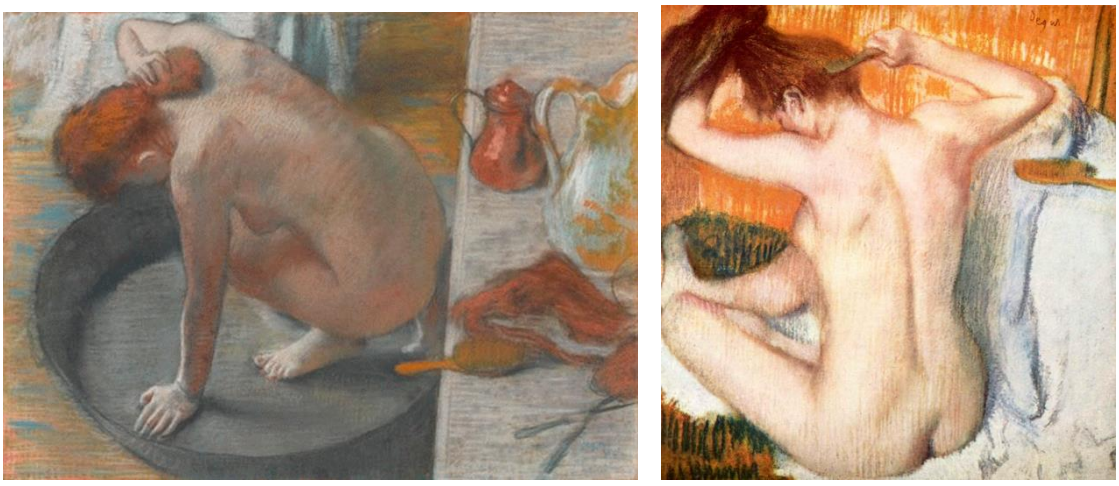


Рисунок 464. Эдгар Дега. Купанье. Пастель. 1886 г. Париж, Лувр и Женщина, расчесывающая волосы. 1886 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Интерес Дега к характеру человека, к своеобразной выразительности его поведения, мастерство динамической композиции, заменяющей традиционно построенную композицию принципом нахождения наиболее выразительной точки зрения как бы в самом движении жизни, отличают его искусство от более созерцательного подхода к миру К. Моне, Сислея да в известной мере и

Ренуара. Такова его более ранняя «Контора по приему хлопка в Новом Орлеане» (1873; По, Музей), вызвавшая естественной жизненностью и общей правдивостью своего решения восхищение Э. Гонкура. Остротой восприятия, точной выразительностью в передаче характера движения отличается и картина, изображающая акробатку под куполом цирка («Мисс Ла-Ла в цирке Фернандо», 1879; Лондон, Национальная галлерея). Таковы и выполненные пастелью «Танцовщицы в фойе» (1879; Париж, частное собрание) — блестящий анализ смены разнохарактерных движений в пределах одного сюжетного мотива. Иногда этот прием сближает Дега с Ватто, с характерным для него вниманием к оттенкам одного и того же мотива движения. Однако достаточно сравнить рисунок Ватто, где изображена серия движений скрипача, держащего под мышкой свой инструмент, с упомянутой композицией Дега, чтобы почувствовать всю противоположность концепции Ватто и Дега. Ватто стремится уловить зыбкую переходность одного движения в другое, так сказать, ее полутона, что чувствуется в изящных тонких вариациях перехода одного движения в другое у персонажей его галантных празднеств. Чуткость к бесконечно малым, ускользающим оттенкам присуща Ватто. Дега же свойственна резкая контрастная смена мотивов движения. Он стремится к их сопоставлению и столкновению — порывисто резкому, доходящему до угловатости. Он улавливает динамическое развитие сменяющихся мотивов, соответствующих лихорадочной смене явлений современной ему жизни.

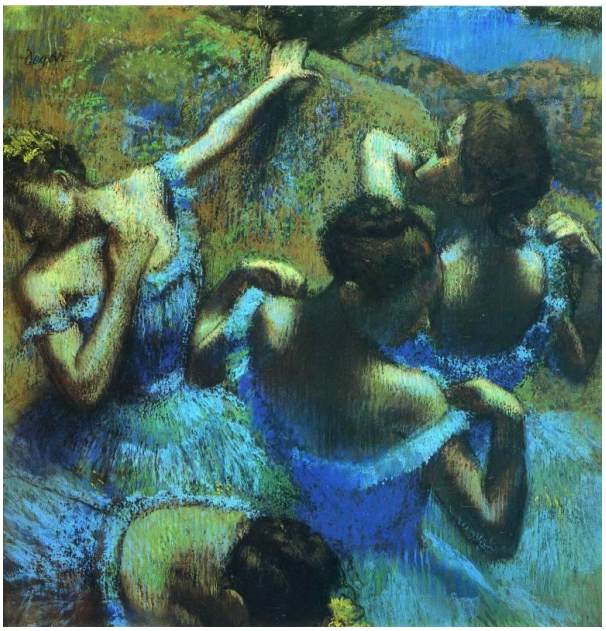




Рисунок 465. Эдгар Дега. Голубые танцовщицы. Пастель. Около 1897 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Портрет молодой женщины. Ок. 1867 г. Париж, Лувр

Исключительно в жанре пейзажа работал **Камиль Писсарро (1830-1903).** Париж под его кистью предстает то в лиловых сумерках, то в тумане серого утра, то в синеве зимнего дня («Бульвар Монмартр», «Площадь французского театра», «Большой мост Руана»).



Рисунок 466. Камиль Писсарро. Бульвар Монмартр в Париже. 1897 г.
Госудврственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Более скромным пейзажам Камиля Писсарро в меньшей мере присущ блеск и живописный артистизм, чем главе импрессионистической школы. Однако их отличает большая непосредственность реалистического восприятия. Писсарро лишь в редких случаях прибегает к столь подчеркнуто демонстрируемой К. Моне фрагментарной «случайности» композиции. Обычно он предпочитает прибегать к более законченным композиционным построениям. Таковы его «Въезд в деревню Вуазин» (1872; Лувр) или «Вспаханная земля» (1874; ГМИИ). Достаточно в этом отношении сравнить его «Бульвар Монмартр в Париже» (1897; Эрмитаж) с гораздо более ранним по времени написания «Бульваром Капуцинок» Моне. Четкое построение перспективы улицы, ясное членение объемов домов—характерная черта этой картины Писсарро. Та же тяга к законченной композиции, к большой пластической весомости формы предметов чувствуется и в его связанной еще

с традициями барбизонской школы «Улице в Сидхеме», написанной в 1871 г. в Англии. Чертами лиризма отмечен и его сельский пейзаж «Красные крыши» (1877; Лувр).



Рисунок 467. Камиль Писсарро. Въезд в деревню Вуазин. 1872 г. Париж, Лувр

Характерно, что Писсарро в своей живописи избежал перехода к тем крайним формам пленэра, растворения материальности предмета в мерцании световоздушной среды, к которым обратился в 1890-х гг. К. Моне. Так, «Вид на Руан» (Лувр), написанный Писсарро в 1898 г., отличается интересом к характерной выразительности, так сказать, портретности городского пейзажа. В своем пейзаже художник передает своеобразное очарование старых кварталов Руана. Может быть, демократизму общественно-политических взглядов Писсарро мы обязаны тем, что чисто живописно-экспериментальная сторона лишь не на долгое время отвлекла его от интереса к передаче «характера» жизненно и правдиво увиденного и пережитого пейзажа. С этим связан и не исчезающий полностью из его творчества интерес к человеку, что особенно видно в его рисунках и офортах («Сушка сена»), как бы продолжающих традиции искусства Милле. Писсарро, может быть, менее

блестящий, чем К. Моне, мастер, но его гуманизм, простая и искренняя серьезность отношения к натуре вызывают особую симпатию у зрителя.

Пейзажи англичанина по происхождению и парижанина по рождению **Альфреда Сислея (1839—1899)** отличают особая лирическая тонкость и артистическое изящество исполнения. Легкая нежность его светлых красок прекрасно передает мягкую дымку и холодную солнечность зимних и ранних весенних дней Иль-де-Франса. Таковы очаровательная «Маленькая площадь в Аржантее» (1872; Лувр), «Мороз в Лувесьенне» (1873; ГМИИ), «Лодка во время наводнения» (1876; Лувр) и ряд других пейзажей.

Альфред Сислей создает лиричные пейзажи. Считался самым гармоничным и самым робким художником-импрессионистом («Маленькая площадь в Аржантейе», «Улица Эписери в Руане», «Опушка леса Фонтенбло» «Маленькая площадь Аржантей», «Хижина в Саблоне», «Лодка в наводнении», «Порт Марли»).

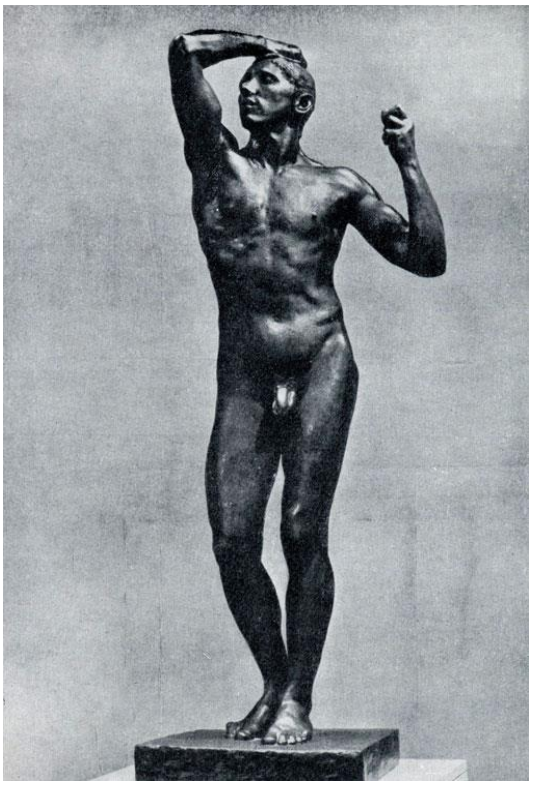


Рисунок 468. Альфред Сислей. Наводнение в Пор-Марли. 1876 г. Музей Орсе, Париж

Центральной фигурой французской скульптуры был **Огюст Роден (1840— 1917).** Один из крупнейших мастеров западноевропейской скульптуры того времени.

Роден стремился к утверждению положительного героя, к воспеванию значительных качеств человека. Поэтому в его творчестве раскрылась вся мера возможностей и все трудности художественного развития, присущие пластике

в эпоху капитализма. Роден не смог, особенно в годы, следовавшие за Парижской коммуной, подняться над неопределенным гуманизмом своих воззрений и увидеть, и почувствовать, что единственно реальный, связанный с жизнью положительный образ, достойный героически-монументального воплощения, мог быть только образом человека труда, в частности образом пролетария. Бельгийский скульптор Менье сумел пойти по этому пути, сумел увидеть в человеке труда не только объект эксплуатации, но и единственного носителя достоинства и величия человека. Роден не смог пойти по этому пути. Его искусство, очень широкое по кругу идей, переживаний, чувств, по страстной бурности творческих исканий, по своему драматизму, вместе с тем было обречено на трагически неразрешимые противоречия. Они и привели мастера в конце его творческого пути к частичному отказу от реализма и к переходу на позиции отвлеченно-символического литературно-риторического искусства.



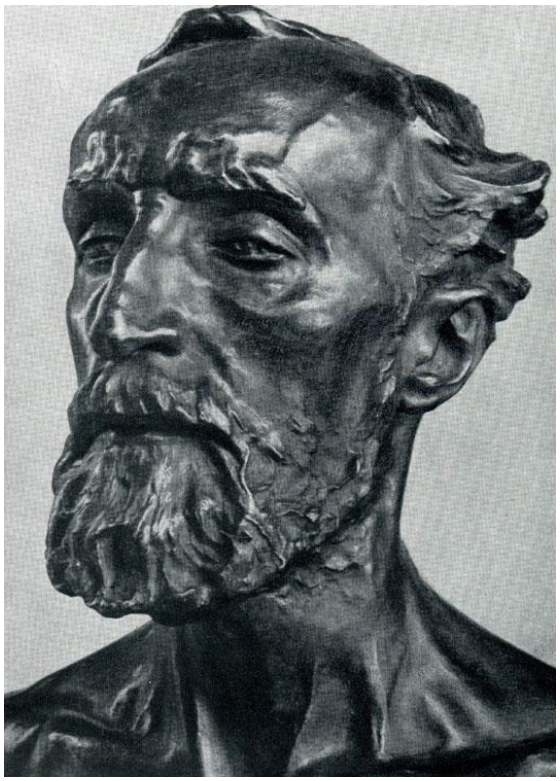


Рисунок 469. Огюст Роден. Бронзовый век. Бронза. 1876 г. Париж, Музей Родена и Портрет скульптора Далу. Фрагмент. Бронза. 1883 г. Париж, музей Родена

Но в годы расцвета лучшие произведения Родена являлись одной из вершин реалистической скульптуры. Духовная жизнь человека воспринимается Роденом как мир сложных переживаний, богатый внутренним развитием. В этом отношении Роден — продолжатель великих традиций реализма нового времени. Что особенно ценно, искусство Родена далеко от хотя бы косвенной попытки опоэтизировать, эстетически принять

сложившийся образ жизни, характерный для буржуазной Франции того времени.

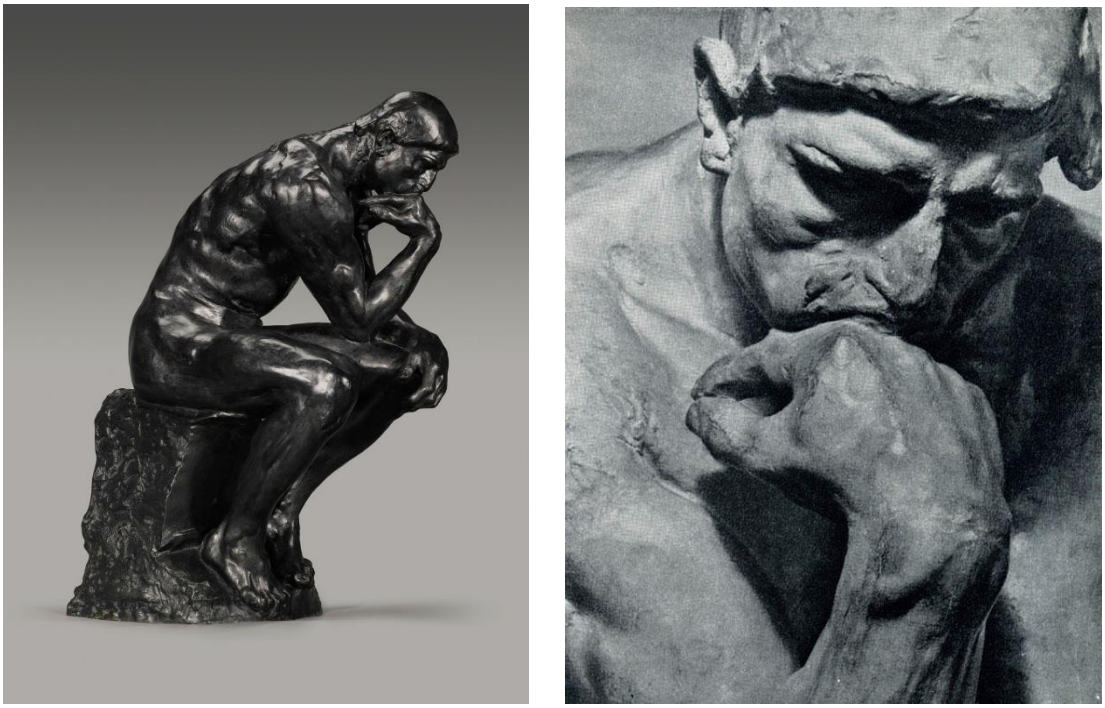


Рисунок 470. Огюст Роден. Мыслитель. Бронза. 1879—1900 гг. Париж, музей Родена. Отлив установлен в Париже перед Пантеоном в 1904 г.



Рисунок 471. Огюст Роден. Граждане Кале. Памятник перед зданием ратуши в Кале. Бронза. 1884—1886 гг. Открыт в 1895 г.

Роден учился у довольно посредственных представителей салонного академизма. В юности он был вынужден зарабатывать на жизнь, работая над различной декоративной лепниной, «украшавшей» фасады вновь воздвигаемых уродливых Эклектических домов Брюсселя и Парижа. Эта тяжелая поденщина воспитала в нем органическое отвращение к современной ему «расхожей» скульптуре. Его подлинными учителями стали близкие его

творческим исканиям правдивого, драматически страстного искусства мастера французской готической скульптуры и Микеланджело.

Принято говорить о живописности пластического языка Родена. Это, однако, лишь отчасти так, поскольку мастер сохраняет объемные материальные формы. Выразительность языка пластических форм используется художником в полной мере, хотя одновременно он и стремится связать их с окружающим пространством, со световой средой. Иногда в связи с этим говорят и об импрессионистичности манеры Родена, что тоже весьма неточно. В отличие от импрессионистов Роден стремится к сюжетно и образно значительным композициям, к воплощению больших идей и событий. Художественный язык Родена в 1870—1880-е гг. принципиально отличен от художественного языка импрессионистов. Фактура приобретает у него образно выразительный, подчеркнуто эмоциональный, драматический характер. Она подчинена задаче раскрытия общего эмоционального, духовного состояния героя.

Чувство внутренней цельности, законченной полноты художественного воплощения идеи — характерные черты роденовского искусства периода его расцвета. К этому периоду относятся и его «Граждане Кале» — одно из немногих значительных явлений реалистической монументальной скульптуры второй половины 19 в. Роден сумел отойти от литературных образов и символических ассоциаций и обратиться к реальному историческому событию прошлого. Доблесть граждан Кале, их горькая и величавая судьба взволновали художника по-иному, чем дантовская поэма. И Роден действительно сумел в «Гражданах Кале», правдиво воплотив красоту человека, жертвующего жизнью ради блага родного города, создать образ подлинно народный и жизненно значительный.

Композиция «Граждан Кале» на первый взгляд может показаться хаотичной. Она не только свободна от напыщенной эффектности мизансцен академического натурализма тех лет. Она лишена и той ясной кристаллической законченности, которая присуща классическому искусству. Однако Роден знал, что старые традиционные идеально обобщенные формы не давали возможности убедительно выразить сложные психологически дифференцированные пути восприятия мира современным ему человеческим сознанием.

Конечно, противоречивость действительности эпохи капитализма находила свое наиболее полное воплощение в таких развернуто повествовательных и одновременно способных к глубокому и сложному психологическому анализу формах искусства, как роман. Однако потребность в очищенном от описательности героическом раскрытии красоты человека, его поступков и чувств продолжала жить и властно требовала воплощения в пластически наглядной художественно зримой форме. «Граждане Кале» — одна из немногих удач западноевропейского искусства в решении этой задачи. Композиционное единство и цельность образного воплощения идеи в

«Гражданах Кале» сказываются и в том, что каждая фигура, сама по себе необычайно выразительная и характерная, вместе с тем многократно усиливает свою эстетическую действенность от сопоставления с другими фигурами памятника. Чувство взаимосвязи этих фигур, объединенных единым переживанием, единой судьбой и вместе с тем по-разному реагирующих на нее и тем самым дополняющих друг друга, приобретает необычайную силу.

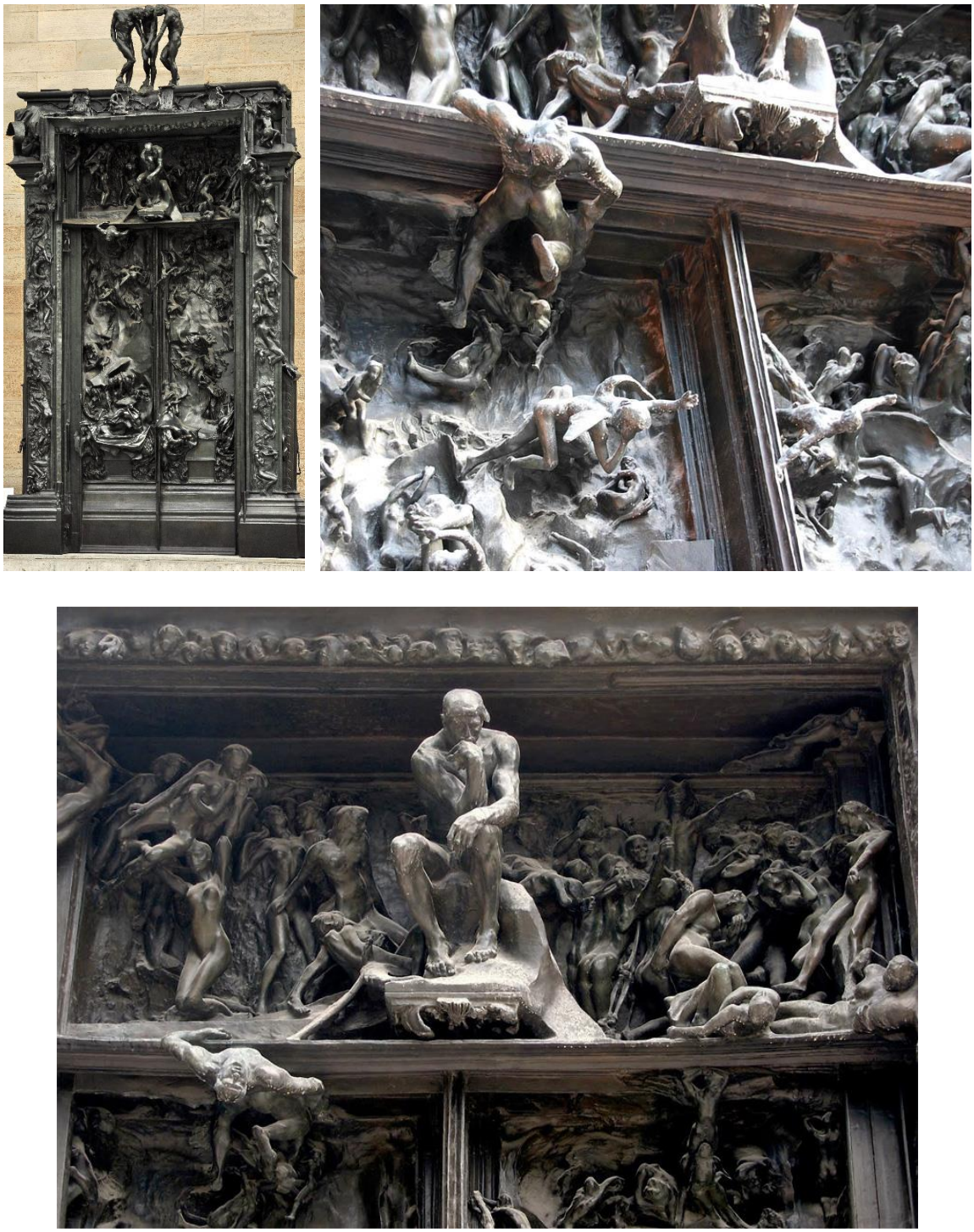


Рисунок 472. Огюст Роден. Врата Ада. 1880-1917 гг. Не закончены. Музей Родена. Париж

«Врата Ада» предсьавляют собой плоский портал с двумя громадными створками. Вся его поверхность покрыта зыбкой пластической массой; приближаясь зритель видит, что это скопище человеческих тел. Наверху, над вратами, безвольно склонились три Тени, беспомощные и бессильные в борьбе перед смертью. Под ними подперев голову рукой, сидит Мыслитель, в мучительном раздумье пытаясь понять законы человенчского бытия, его окружают другие персонажи.



Рисунок 473. Огюст Роден. Поцелуй. 1886 г. Париж, Музей Родена

В «Поцелуе» (1886) мягкая нежная дымка окутывает тело девушки, а сдержанно напряженные вспышки света и тени скользят по бугристой мускулатуре торса юноши. В то же время эти же тени сгущаются, становятся тяжелыми, а вспышки света — резкими и напряженными в еле обработанной, сохраняющей всю грубую шершавость фактуры камня голове Евы. Грубая обработка мрамора в этом случае, сохраняя природную структуру камня, не только передает ощущение спутанных косм волос. Она, давая почувствовать тяжесть камня, усиливает ощущение придавленности тяжким грузом стыда и раскаяния Евы. Стремление сохранить в скульптуре недоработанные поверхности мрамора, так называемую «шубу», в лучших произведениях Родена строго подчинялось образной задаче усиления реалистической и психологической выразительности произведения в целом. Однако в поздних, связанных с влиянием модернизма работах Родена этот прием приобретает

значение самодовлеющего щегольства эскизной незаконченностью скульптурного образа, «артистически» недоговоренного намека.



Рисунок 474. Огюст Роден. Вечная весна. 1886 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Данаида. 1885 г. Музей Родена. Париж

В целом противоречивое и неравномерно развивавшееся творчество Родена ценно нам не этими последними, связанными с символическими модерными произведениями. Вклад Родена в историю развития реализма XIXв. определяется работами 1870—1880-х гг., продолжающими и развивающими великие традиции реализма и гуманизма в скульптуре XIX в. Те же гуманистические тенденции воплощены в его офортах и рисунках, являющихся своеобразным дополнением к скульптурному наследию Родена.

История импрессионизма на этом не кончается. Из Франции ипрессионизм распространился по всей Европе. В Англии в этом стиле работали Джеймс Уистлер, Саржент, в Германии – Макс Либерман, в Швеции – Андерсон Цорн, в Бельгии – Тео ван Риссельберг.

В 1880-е гг. в изобразительном искусстве Франции, особенно в живописи, начался отход от импрессионизма. Как упоминалось раньше уже в творчестве ряда импрессионистов намечались тенденции отказа от реалистического пленэра 1870-х гг., появилась более декоративная манера исполнения. Процесс этот с особой силой дал себя знать к 1890-м гг. в творчестве такого типичного мастера импрессионизма, как К. Моне.

Однако большее значение имели не изменения в позднем творчестве самих импрессионистов, а выдвижение на авансцену художественной жизни группы новых имен. Мастера этого нового художественного поколения отнюдь не едины, они по-разному принимают свою художественную задачу и

по-разному решают ее. В одних случаях художники стремились к дальнейшему видоизменению импрессионизма, в других — стремясь преодолеть ограниченные стороны импрессионизма или то, что им казалось его ограниченными сторонами, они противопоставляли ему свое понимание природы живописи и роли искусства.

Неоимпрессионизм

Импрессионистический метод был доведен до своего логического завершения в творчестве таких художников, как **Жорж Сёра (1859-1891)** и **Поля Синьяка (1863-1935)**. Неоимпрессионисты разбили цветовые поверхности на отдельные точки. Они утверждали, что смешение цветов уничтожает их силу. Точки чистого цвета смешиваются только в глазах зрителя. В качестве научного обоснования этого разложения цветов они использовали «Науку о цвете» Шеврейля, стремились создать собственную научную теорию цвета. Они составляли диаграммы, старались писать отдельными короткими мазками спектральных цветов, достаточно яркими и чистыми. Отсюда и дригие названия этого этапа импрессионизма – дивизионим (division – разделение) или пуантеризм (point - точка).

На последней выставке импрессионистов в 1886 г. была выставлена картина Сера «Гуляние на острове Гран-Жатт». В следующем году Сёра и Синьяк устроили самостоятельную выставку в Брюсселе и были жестоко осмеяны.



Рисунок 475. Жорж Сёра. Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт. 1884—1886 гг. Чикаго, Институт искусств.

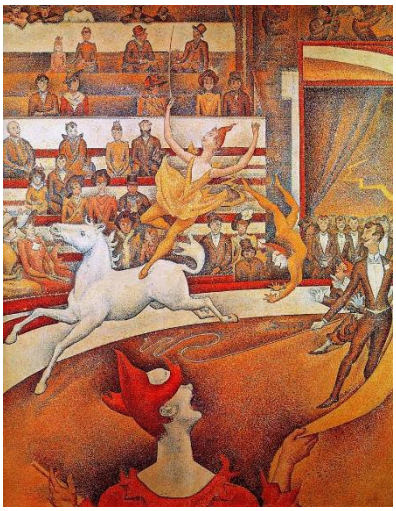




Рисунок 476. Жорж Сёра. Цирк. 1890-1891 гг. музей Орсе. Париж и Купание в Аньере. 1883-1884 гг. Национальная галерея. Лондон

Согласно взглядам Сера, художник должен руководствоваться законом спектрального анализа, с помощью которого можно разлагать цвет и его составные части и устанавливать точные границы взаимодействия тонов. Отсюда одно из названий этого направления — дивизионизм (от франц. division — разделение). Допускаемое на практике импрессионистами смешение красок на палитре категорически исключалось, уступив место только оптическому воздействию чистых цветов на сетчатую оболочку глаза. Нужный эффект мог быть достигнут лишь в результате живописного мазка определенной формы. Эта равномерная ((точечная» манера дала название новой школе — пуантелизм (от франц. point — точка).

Одной из наиболее типичных для Сера работ является «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт» (1884— 1886; Чикаго, Институт искусств). Изображая группы людей на фоне зеленого берега реки, мастер прежде всего стремился разрешить проблему взаимодействия человеческих фигур в световоздушиой среде. Картина делится на две четкие зоны: освещенную, где художник, следуя своей теории, работает теплым чистым цветом, и затененную, где преобладают холодные чистые тона. Несмотря на тонкость красочных сочетаний и удачную передачу солнечного света, точки мазков, напоминающие рассыпанный по полотну мозаичный бисер, создают впечатление некоторой сухости и неестественности. Склонность к резко локальному декоративизму становится еще более очевидной в таких работах Сера конца 1880-х — начала 1890-х гг., как «Парад» (Нью-Йорк, собрание Кларк), «Натурщицы», ((Воскресенье в Порт-ан-Бессен» (Оттерло, музей Кроллер-Мюллср), «Цирк» (Лувр). Вместе с тем в этих работах, в частности в «Цирке», Сера пытается возродить принципы законченной декоративно-монументальной композиции, стремясь преодолеть некоторую фрагментарность, как бы мгновенную случайность композиции

импрессионистов. Эта тенденция была характерна не только для Сера, но и для ряда художников следующего за импрессионистами поколения. Однако общий формально-декоративный характер исканий Сера, по существу, не способствовал действительно плодотворному решению этой важной проблемы.



Рисунок 477. Поль Синьяк. Папский замок в Авиньоне. 1900 г. Париж, Музей современного искусства

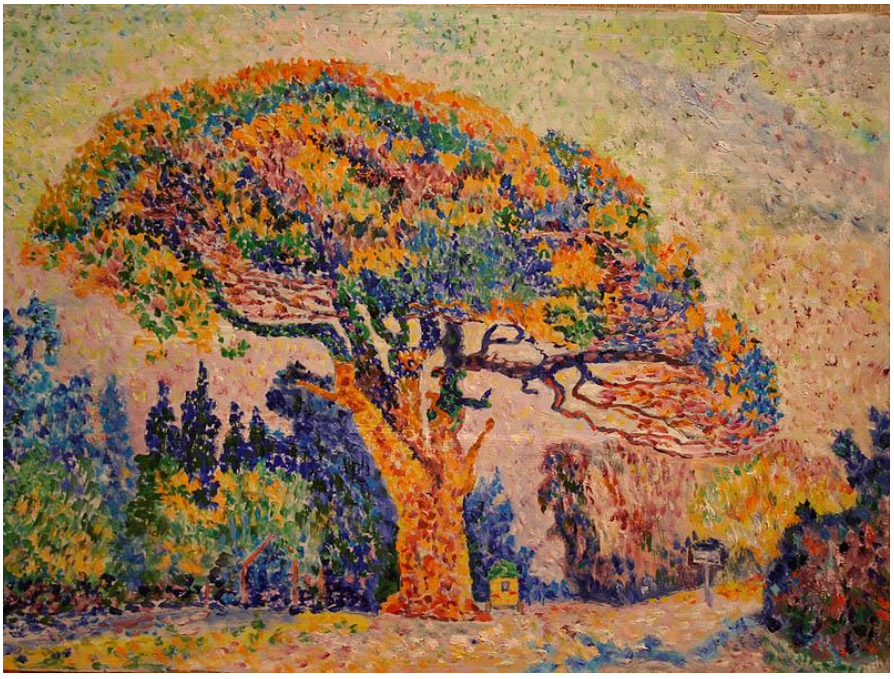


Рисунок 478. Поль Синьяк. Сосна. 1909 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Постимпрессионизм

Сезан, Ван Гог и Гоген не были объединены ни общей программой, ни общим методом работы. Их объединяло лишь отношение к импрессионистам во времени.

Поль Сезанн (1839-1906) начал творческий путь вместе с импрессионистами, участвовал в их первой выставке в 1874 г., затем уехал в Прованс и жил замкнутой, но напряженной творческой жизнью. В 1895 г. показывает в Париже 150 картин. До конца жизни подписывает Свои картины, добавляя «ученик Писсарро». Сезанн не дематериализует форму, у него нет картин сложного содержания. Это портреты близких людей, друзей, автопортреты, пейзажи («Берега Марны»), натюрморты («Натюрморт с корзиной фруктов»), портреты-типажи («Курильщик»), редкие сюжетные изображения («Игроки в карты»). Его картины – это не этюды, а законченные произведения. Сезанн перешел к модулированию замкнутых цветовых плоскостей. Он прорабатывал формально ритмически и хроматически всю картину, используя в первую очередь контрасты холодных и теплых тонов. Краски Сезанна светятся всем богатством своих возможностей.



Рисунок 479. Поль Сезанн. Курильщик. Между 1895 и 1900 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург и Автопротрет. 1873-1875 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Для передачи предметного мира, в котором наиболее ценными для Сезанна качествами являлись пластичность, структура, он пользовался методом, основанным на чисто живописных средствах. Объемная

моделировка и пространство станковой картины строились им не с помощью светотени и линейно-графических средств, а цветом. Но, в отличие от импрессионистов, цвет для Сезанна не был элементом, зависящим от освещения. Цветовыми соотношениями живописец пользовался для того, чтобы, растворяя в них валеры и не прибегая к помощи моделировки, лепить объемы «модуляцией)) самого цвета.

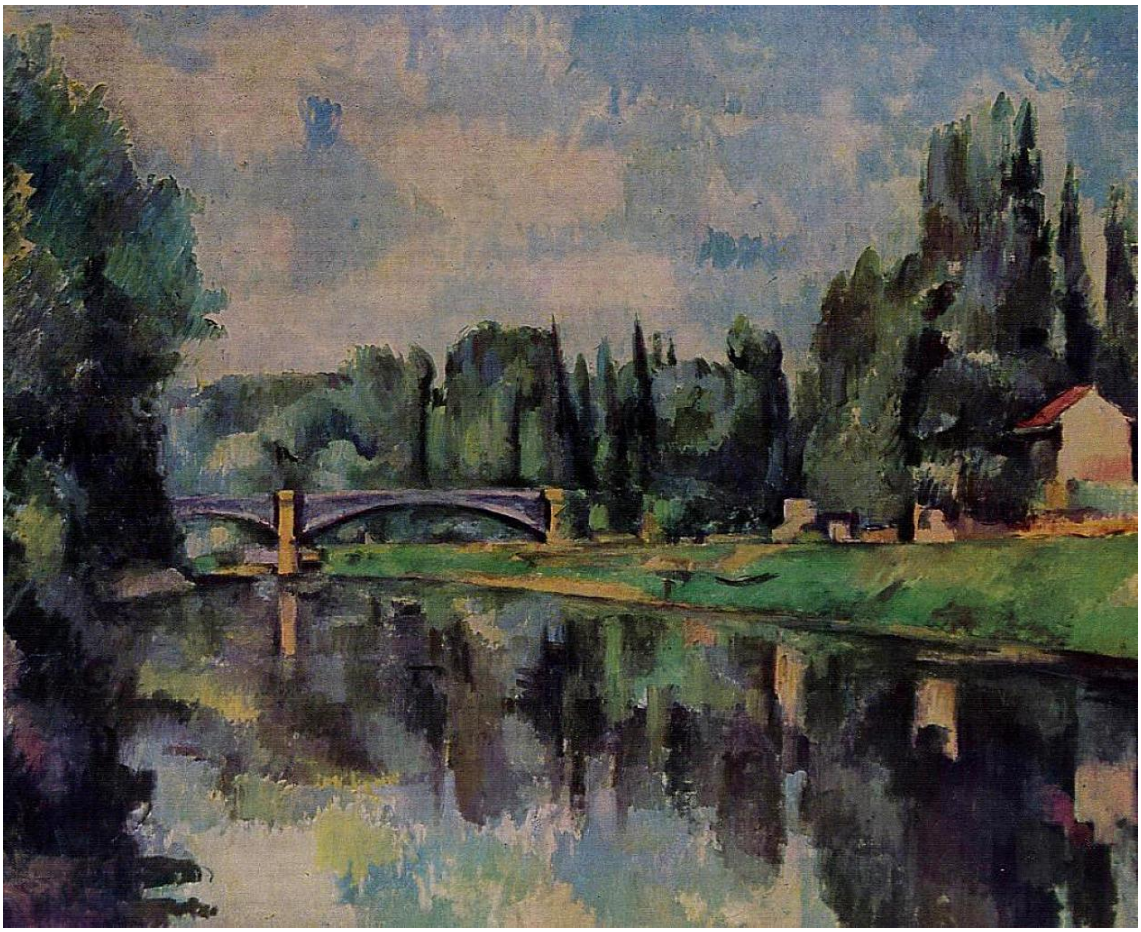


Рисунок 480. Поль Сезанн. Берега Марны. 1888 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Интервалы формы и цвета контрастируют и сливаются как в музыкальном произведении. Он не любил теории, но свои поиски выразил так: «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо научиться писать на этих простых формах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишите, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты». Взамен кажущейся случайности импрессионистов Сезанн принес материальную крепость, чувство массы, ясность форм, устойчивость, чеканную выразительность простых и суровых образов. Сезанн сознательно искривляет предметы, чтобы показать их с разных точек зрения.

Его называют предтечей кубизма. Сезанн говорил: «Живопись – не значит рабски копировать действительность. Это значит находить гармонию между многими соотношениями». Элементы абстрактности, заложенные в искусстве Сезанна, привели его многочисленных последователей «сезаннистов» к живописи отвлеченности. Иногда сезаннисты усваивали только формальную сторону творчества Сезанна.



Рисунок 481. Поль Сезанн. Персики и груши. 1888—1890 гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Выразительность пластичности предметов Сезанн передает в своих многочисленных натюрмортах зрелого периода («Натюрморт с корзиной фруктов», 1888— 1890, Лувр; «Голубая ваза», 1885—1887, Лувр; «Горшок с геранью и фрукты», 1890—1894, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Здесь он стремится к контрастному сопоставлению форм и цветовых сочетаний, что в целом создает впечатление продуманной гармонии композиции.

В картине «Персики и груши» (1888—1890; ГМИИ) отбор предметов строго продуман: горизонталь стола подчеркивает смятость скатерти, на которую положены яркие фрукты, а рядом высятся граненый узорчатый кувшин и круглая сахарница. Темно-красные персики, розово-золотисто-зеленоватые груши контрастируют с холодной гаммой, в которой написана белая с сине-голубыми переходами скатерть. Красная кайма, изломанная складками материи и окруженная ее холодными рефлексами, вторит приглушенным цветовым эхом насыщенности теплых тонов.

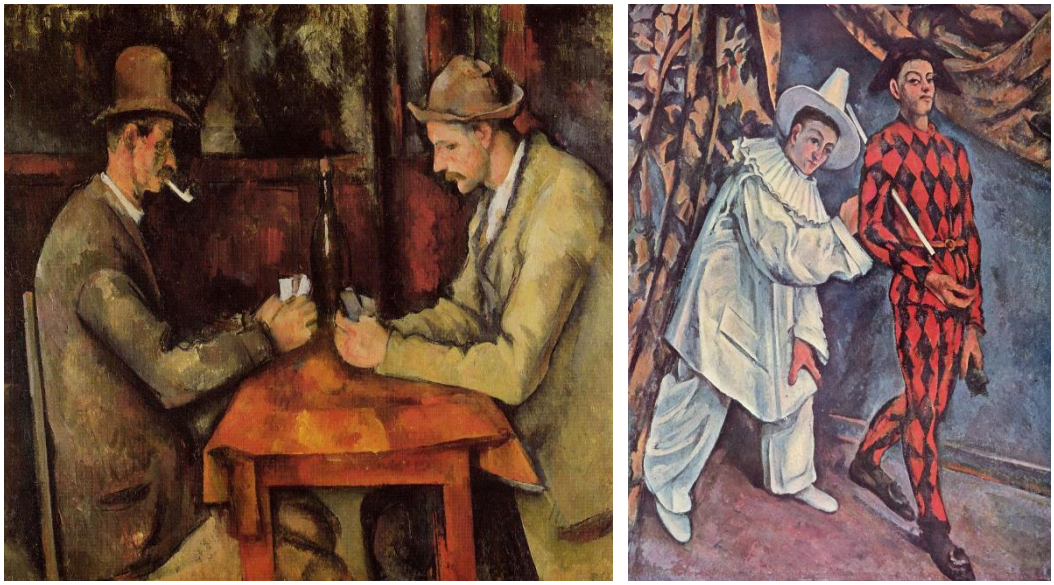


Рисунок 482. Поль Сезанн. Игроки в карты. 1890— 1892 гг. Париж, Лувр и Пьеро и Арлекин (Mardi-gras). 1888 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Картина «Пьеро и Арлекин» (1888, ГМИИ; второе название картины— «Mardi-grass, т. е. «Последний день карнавала») может служить примером живописного мастерства художника.

Одетый в неуклюжий балахон, сгорбившийся Пьеро, мешковато движущийся медленной поступью, четко вписывается в замкнутую пирамидальную композицию. Эта почти застывшая инертная масса воспринимается еще контрастнее в сравнении со стройностью шагающего Арлекина. Ясно ощутимая весомость объемов и ритмические соотношения между ними подчеркнуты рисунком и формой драпировки; кусок занавеси справа подобен в своей тяжеловесности фигуре Пьеро, жест правой руки которого ритмически повторяется в изогнутой линии ткани; падающая слева крупными складками материя как бы вторит движению Арлекина. Наклонная линия пола, параллельная очертанию драпировки в правом верхнем углу, подчеркивает медлительность шага изображенных персонажей. Общий колористический строй картины также основан на чередовании контрастных сочетаний. Черно-красное трико, облегающее Арлекина, неожиданно перерезается белой тростью, которая служит естественным переходом к написанной белилами со свинцово-голубыми тенями свободно падающей одежде Пьеро. Некоторая угрюмость общего цветового звучания картины создается за счет тусклости синеватого фона и зелено-желтых занавесей.

В данном произведении Сезанн достигает удивительной живописной законченности. Но цельность восприятия живых человеческих характеров, их взаимоотношений заменяется мастерством конструкции картины. Остановившийся взгляд Арлекина и невидящие глаза Пьеро почти превращают лица этих людей в застывшие маски.



Рисунок 483. Поль Сезанн. Большая сосна близ Экса. Вторая половина XIX в. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург



Рисунок 484. Поль Сезанн. Натюрморт с яблоками и апельсинами. 1895-1900 гг. Музей Орсе. Париж

Среди последних произведений Сезанна следует отметить ряд пейзажей с изображением горы св. Виктории, над которыми он работал в течение долгих лет (варианты в ГМИИ, Эрмитаже и в других собраниях).

В тот же период художник вновь обращается к теме «Купальщиков» и «Купальщиц», которую он разрабатывал еще в самом начале своего творческого пути. Уравновешенность форм в пространстве, гармония и ритм как композиционного, так и очень красиво найденного колористического построения «Больших купальщиц» (1898—1905; Филадельфия, Художественный музей) свидетельствуют об интересных поисках Сезанна в области монументальной живописи. Однако интерес Сезанна к монументальной живописи не смог найти в условиях того времени своего применения.

Известное влияние импрессионистов испытал **Поль Гоген (1848—1903),** вскоре Занявший по отношению к ним резко негативную позицию. Художник восстает против свойственной импрессионизму пассивной верности зрительно-иллюзионистическим впечатлениям. Взамен он выдвигает требование следовать «таинственным глубинам мысли», смыкаясь в этом с программой литераторов-символистов. Однако, в отличие от Германии и Англии, течение символизма не завоевало на родине Гогена господствующего положения и само содержание творчества Гогена не может быть сведено к символизму или модерну.

В 35 лет он оставляет работу в банке и посвящает себя искусству. В 1891 г. во второй раз уезжает на Гаити. В 1893 в Париже устраивает персональную выставку. Искусство Гогена связывают с направлениями символизма, примитивизма. Гоген намеренно переходит к примитивным формам. Он пользуется упрощенным рисунком, его формы плоскостны, краски яркие и чистые, композиции носят орнаментальный характер («Женщина, держащая плод»). Реальную природу художник превращает в декоративный красочный узор. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а накладывает цвет ровными плоскостями. Его стиль называют ковровым. Создав стилизацию таитянского искусства, Гоген вызвал интерес к искусству неевропейских народов («Таитянские пасторали», «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», «А, ты ревнуешь?»).

В 1891 г. Гоген решает расстаться с прозаическим, торгашеским, лицемерно-лживым буржуазным обществом, которое, как глубоко был убежден Гоген, враждебно природе истинного творчества. Художник уезжает на остров Таити. Далеко от родины он надеется обрести первозданный покой и безмятежное существование, присущие «золотому веку» детства человечества, которое, как ему думалось, сохранилось у аборигенов далеких островов. Гоген до последнего дня жизни хранил в своем искусстве наивные иллюзии этой мечты, хотя подлинная колониальная действительность грубо ей противоречила.

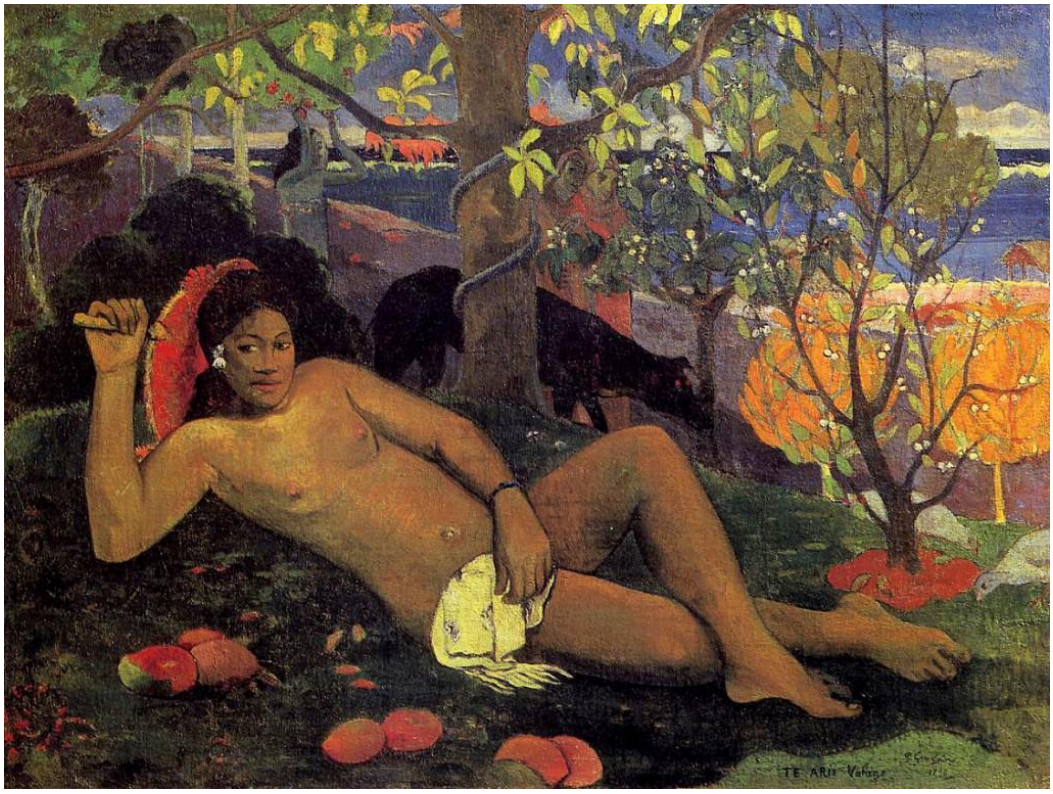


Рисунок 485. Поль Гоген. Жена короля. 1896 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

В 1893 г. Гоген пишет картину «Женщина, держащая плод» (Эрмитаж). Формы человеческих фигур величавы и статичны, так же как лениво-неподвижен тропический пейзаж, на фоне которого они изображены. Художник воспринимает людей в неразрывной связи с окружающим их миром. Человек для него — совершенное создание природы, как цветы, плоды или деревья. Работая над станковой картиной, Гоген всегда стремился решить ее декоративно: плавные контуры, рисунок тканей, причудливый узор ветвей и растений создают ощущение торжественной декорации. Реальная природа Таити трансформируется в яркий красочный узор.

Гоген понимает цвет обобщенно декоративно: увидев на песчаной почве теплые тени, он пишет ее розовой; усиливая интенсивность рефлексов, превращает их в локальные тени. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а, накладывая цвет ровными яркими плоскостями, контрастно сопоставляет их, увеличивая тем самым силу цветового звучания картины («Букет цветов. Цветы Франции», 1891; «А, ты ревнуешь?», 1892, илл. 17; обе — ГМИИ). Некоторая матовая блеклость цвета произведений Гогена объясняется недостатками грунтовки, которые оказали впоследствии на них свое губительное влияние.

Столь же экзотичными, как и природа Таити, кажутся Гогену люди, населяющие этот удивительный край. Их жизнь, овеянная воспоминаниями

старинных легенд и преданий, кажется ему полной особого значительного смысла.



Рисунок 486. Поль Гоген. «А, ты ревнуешь?». 1892г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Женщина, держащая плод. 1893 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

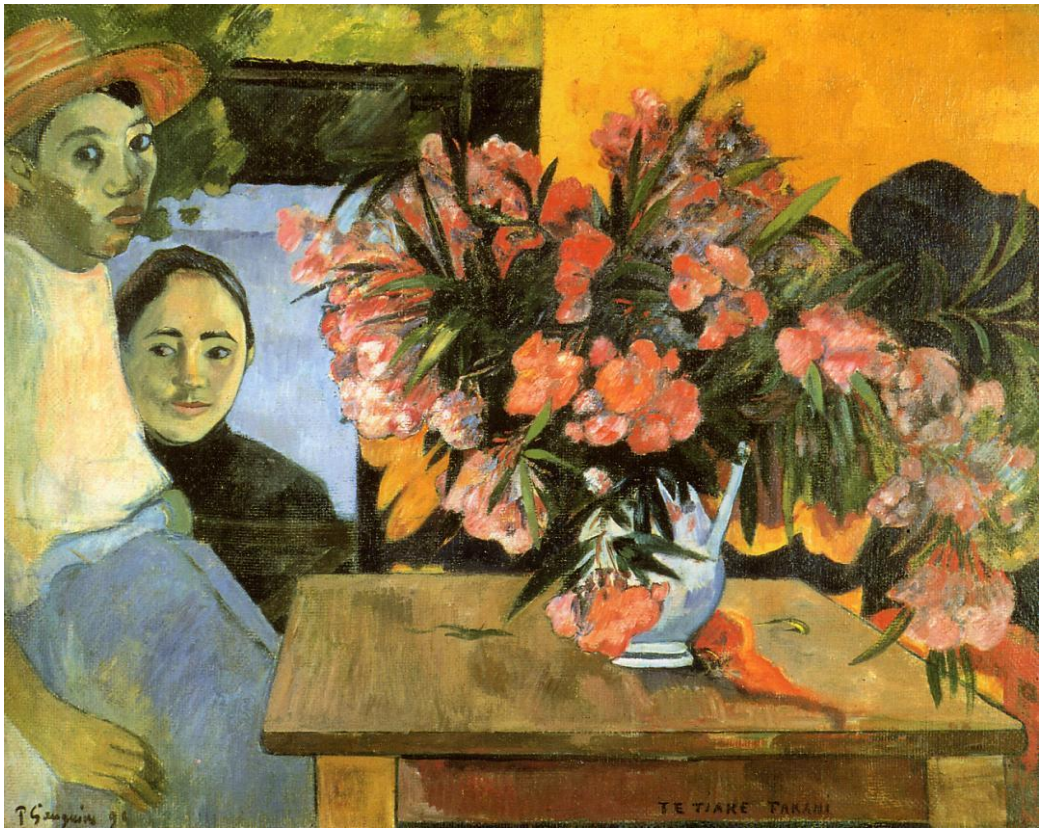


Рисунок 487. Поль Гоген. Букет цветов (Цветы Франции). 1891 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Увлечение образами народного фольклора, таинственной загадочностью древних богов находит своеобразное преломление в ряде поздних работ мастера («Ее зовут Вайраумати», 1892; ГМИИ; «Жена короля», 1896, ГМИИ, илл. 16; «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», 1897, Бостон, Музей, и др.)' В последние годы тяжелобольной художник боролся за сохранение туземной культуры, пытался защитить местное население от притеснений французской администрации. Одинокий и отчаявшийся, он умер в своем доме, который когда-то назвал «Домом радости».



Рисунок 488. Винцент Ван-Гог. Дорога в Овере после дождя. 1890 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С.Пушкина и Подсолнечники. 1889 г. Национальная галерея. Лондон

В существенно ином направлении, чем у Сезанна и Гогена, развивались творческие искания **Винцента Ван-Гога (1853—1890)**. Если Сезанн стремился к раскрытию самых общих закономерностей материального мира, если для Гогена была характерна, вне зависимости от его личных настроений, отвлеченность от конкретных противоречий жизни современной ему Франции, то искусству Ван-Гога присуще стремление воплотить сложную противоречивость и смятенность душевного мира современного ему человека.Винсент Ван Гог развил на основе импрессионизма и неоимпрессионизма линейно-ритмический и ярко-цветовой экспрессионизм. Статику, основывающуюся на науке неоимпрессионизма, он превратил в управляемую субъективным восприятием динамику. Творчество Ван Гога охватывает около десятилетия, причем наиболее важны последние 5 лет. Это годы напряженного, почти нечеловеческого труда. У художника обострено чувство, переплетаются противоречивые настроения. Он обладал удивительным состраданием к человеку. Ему свойственен направленный мазок, стиль волнистых полосок («Прогулка заключенных», «Автопортрет с

перевязанным ухом», «Подсолнечники», «Ирисы»). Ван Гог оказал влияние на фовистов и экспрессионистов.

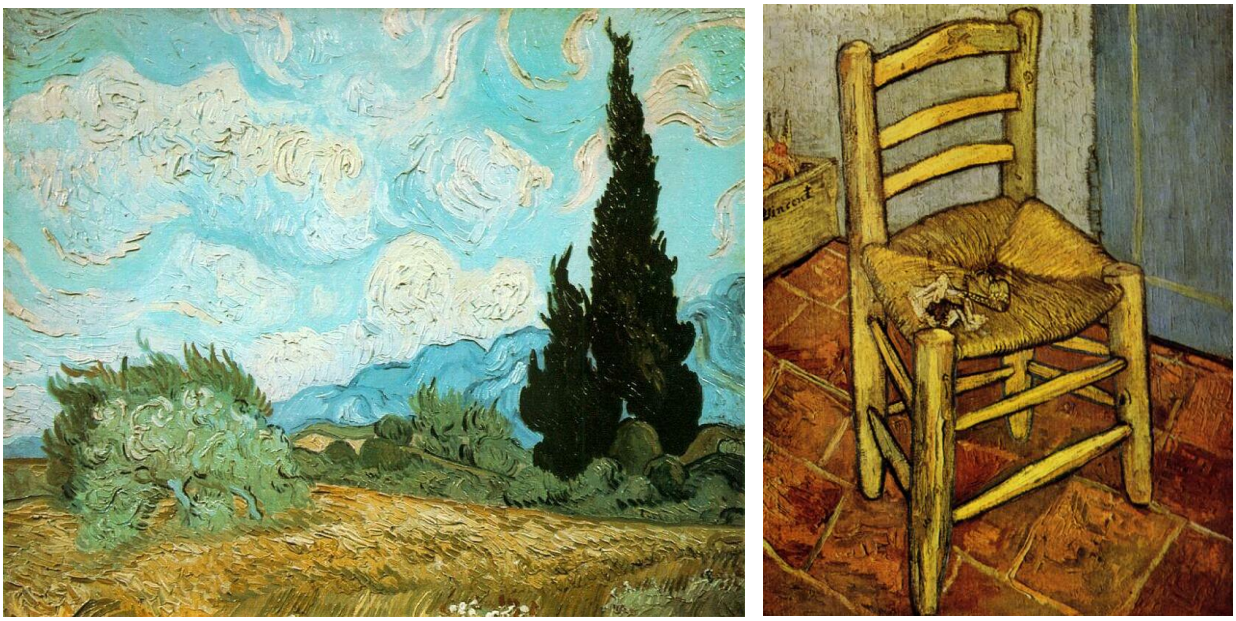
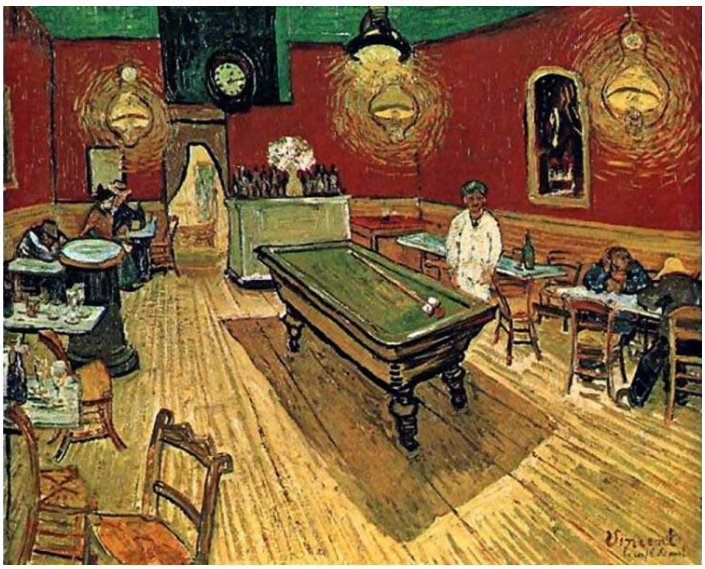


Рисунок 489. Винсент Ван-Гог. Хлеба и кипарисы. 1889 г. Галерея Тейт. Лондон и Стул и трубка. 1888—1889 гг. Лондон, галерея, Тейт

Для французского периода в творчестве художника характерно при безусловном использовании опыта импрессионистов принципиально иное по сравнению с ними понимание задач искусства. Так, в его картине «Дорога в Овере после дождя» (1890; ГМИИ) поражает не только тонкая, точная передача умытой свежестью природы, освещенной солнцем и еще сверкающей влагой от только что прошедшего дождя, но и острое чувство ее ритмической жизни: бегут ряды садовых гряд, кучерявятся деревья, вьются клубы дыма бегущего поезда, сияют и играют блики солнца на влажной траве — все это сливается в целостную полную жизни картину по-летнему радостного мира.

Поиски новой реалистической выразительности ярко проявляются и в его «Лодках в Сент-Мари» (1888; частное собрание). Звучная напряженность цвета эстетически подчеркнуто и лаконически-обобщенно передает характер природы и освещения средиземноморского юга. Острый ритм перечеркивающих друг друга мачт и рей, стремительно изогнутые силуэты вытащенных на берег лодок как бы сохраняют в себе ощущение легкого бега по волнам.

Вместе с тем Ван-Гог создает и произведения, в которых начало субъективной экспрессии, принцип самовыражения своего состояния получают примат над задачей отражения и оценки мира. Такой отход в известной мере чувствуется в его «Красных виноградниках в Арле» (1888; ГМИИ).



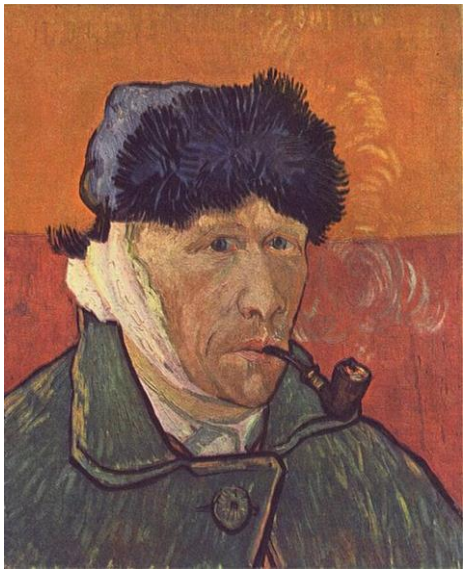


Рисунок 490. Винцент Ван-Гог. Ночное кафе в Арле. 1888 г. Нью-Йорк, собрание Кларк и Автопортрет с перевязанным ухом. 1889 г. Чикаго, собрание Блок



Рисунок 491. Винцент Ван-Гог. Звездная ночь. Сен-Реми. 1889 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства

В выразительно красивой по своему цветовому строю картине заложено противоречие между идиллическим мотивом (закат в безоблачном небе, неторопливый и спокойный сбор урожая в уже охваченном увяданием винограднике) и драматическим настроением образа. Так, беспокойные мазки превращают виноградник в глухо горящий поток пламени, голубые ветви

деревьев пронизаны беспокойным порывом, аккорд болезненно-оранжевых тонов неба и тяжелого, голубовато-белого диска солнца создают ощущение смутной тревоги и смятенности.

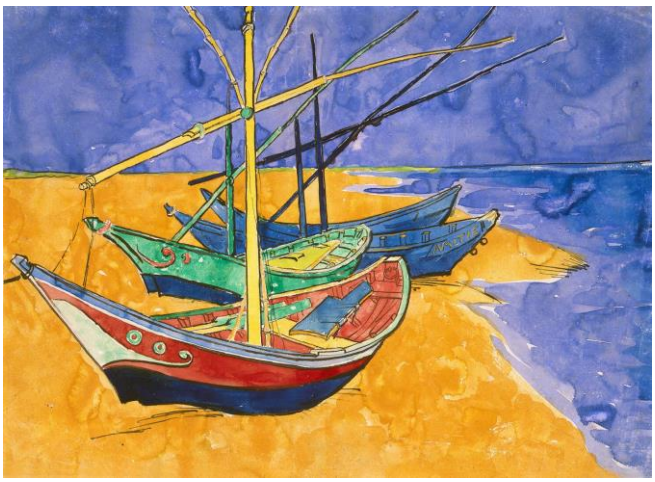




Рисунок 492. Винцент Ван-Гог. Лодки в Сент-Мари. Акварель. 1888 г. Частное собрание и Красных виноградниках в Арле. 1888 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Визионерский характер присущ и таким пейзажам, как «Звездная ночь. Сен-Реми» (1889; Нью-Йорк, Музей современного искусства). Черно-синий пламень верхушки кипариса на переднем плане противопоставлен шпилю далекой колокольни, притаившейся в синей мгле деревушки. Клубятся то золотистые, то серебристо-голубые мерцающие световые спирали по небу. Все это превращает картину мирной летней ночи в почти апокалиптическое видение.

Безусловно, что ощущение грозной враждебности отчужденного от человека мира, его сумрачной опасной красоты эстетически выражали то положение, в котором находится одинокий, страдающий «маленький человек», не связанный с классом, познавшим законы развития истории. Поэтому и такие работы Ван-Гога глубоко искренни, а их появление было исторически неизбежно. Но они вместе с тем являлись художественным выражением духовного мира тех социальных слоев, которые, страдая от уродств современной им действительности, не видели реальных путей преодоления этих уродств и абсолютизировали свое субъективное состояние, свое чувство трагического отчаяния. Именно эта сторона в творчестве Ван-Гога и будет подхвачена экспрессионизмом и аналогичными художественными течениями в искусстве XX в.

Чуткость к враждебному человеку началу, всегда таящемуся в жизни того общества, где жил Ван-Гог, и скрытому под оболочкой обыденной повседневности, нашла свое выражение в его «Ночном кафе в Арле» (1888; Нью-Йорк, собрание Кларк). Тоска и безнадежность одиночества охваченной

щемящим отчаянием человеческой души переданы в тускло-ярком мертвенном освещении полупустого кафе; они переданы в унылых фигурах редких посетителей, как бы оглушенных вином и своей отчужденностью от мира. Это душевное состояние выражено и в резких диссонансах красок — зеленого сукна бильярда, розово-желтого пола, красных стен, желтых кругов света вокруг горящих ламп — и особенно в одинокой, беспомощно-тоскливой, напоминающей фантоша фигурке застыло стоящего с опущенными руками официанта.



Рисунок 493. Винцент Ван-Гог. Автопортрет, посвященный Полю Гогену. 1888 г. Кембридж, Музеи искусств Гарвардского университета и Портрет доктора Гаше. 1890 г. музей Орсе. Париж

«Я пытался… в этой атмосфере адской печи и бледно горящей серы воплотить все могущество мрака и атмосферу войн. И все же все это я хотел раскрыть под видимостью японской легкости и тартареновского благодушия» (из письма к брату).

Эта же огромная внутренняя напряженность переживания раскрывается и в его портретах и автопортретах. Так его «Автопортрет, посвященный Полю Гогену» (1888; Кембридж, Музеи искусств Гарвардского университета), характерен тем чувством суровой и чуть скорбной сосредоточенности и скрытой одержимости, которая дает нам возможность узнать в этом портрете именно художника Ван-Гога с его неповторимым художественным видением мира. Таков и его полный нервной энергии и настороженного напряжения «Автопортрет с перевязанным ухом» (1889; Чикаго, собрание Блок).

В последние годы Ван-Гог был подвержен приступам тяжелого душевного заболевания.

Современником Сезанна, Ван-Гога и Гогена был **Анри де Тулуз-Лотрек (1864— 1901)**. Его творчество также относят к постимпрессионизму.

Для творчества Тулуз-Лотрека в целом характерно своеобразное развитие и видоизменение традиций искусства Дега и отчасти Э. Мане в сторону все большего подчеркивания моментов экспрессии образа, доходящей почти до гротеска нервной динамики формы. В листах художника пестрой чередой стремительно проходят перед зрителем и безвестные мидинетки и известные певицы ночных кафе; блестящие представители артистической и писательской богемы Парижа и опустившиеся завсегдатаи притонов; проходят то одержимые лихорадочно-судорожным весельем, то охваченные тоской одиночества.



Рисунок 494. Анри де Тулуз-Лотрек. Ла Гулю, входящая в Мулен-Руж. 1892 г. Париж, собрание Берихейм де Виллер и Жанна Авриль, выходящая из Мулен-Руж. 1892 г. Гертфорд, Атенеум Уодсворта

Необычные, порой трагические события биографии, своеобразие обстановки, в которой прошла жизнь художника, сыграли определенную роль в формировании творческих склонностей Тулуз-Лотрека. Он был одним из тех художников Франции конца XIX столетия, в творчестве которых тема социального и душевного неустройства, пусть в очень традиционной и узкой тематически сфере, нашла прямое выражение.

Тулуз-Лотрек происходил из древнего потомственного рода виконтов Южной Франции. В детстве он сломал обе ноги и навсегда остался калекой.

Физическое безобразие сделало его парией в глазах респектабельной аристократии.

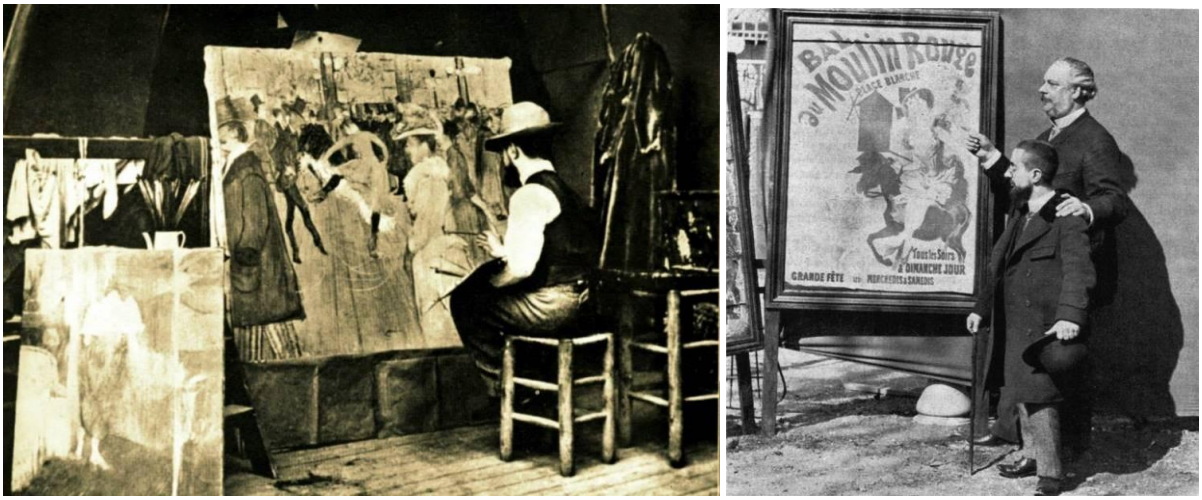


Рисунок 495. Анри де Тулуз-Лотрек за работой и около афиши

Моделями для первых живописных полотен художника служат чаще всего его близкие и родственники. Портреты «Графиня Тулуз-Лотрек за завтраком в Мальроме» (1883), «Графиня Аделъ де Тулуз-Лотрек» (1887; оба — Альби, музей Тулуз-Лотрека) отмечены влиянием импрессионистической техники, но стремление к максимальной индивидуализации характеристик, особая, порой беспощадная, порой интимно-грустная зоркость наблюдения говорят о принципиально ином понимании образа человека. Таковы «Молодая женщина, сидящая за столом» (1889; Ларен, собрание Ван-Гог), «Прачка» (1889; Париж, собрание Дортю) и другие работы.

Роль рисунка в искусстве мастера чрезвычайно велика. Острота, выразительность, богатство и разнообразие графического почерка Тулуз-Лотрека делают его выдающимся рисовальщиком 19 в. Графика составляет значительную часть его творческого наследия (многочисленные эстампы, пастели, литографии, рисунки). Особое место занимают знаменитые афиши. Именно в эти годы складывается специфика плаката как особой формы искусства. Плакат в современном смысле этого слова и зародился в искусстве Тулуз-Лотрека

Одной из лучших в истории афиш по праву считается его цветная литография «Divan japonais» (1892), рекламирующая маленькое кафе-концерт. Неожиданно вынесенный на первый план острый силуэт дамы в модном узком платье и причудливой шляпе, нервно-извилистая линия, очерчивающая контур мужчины, сидящего позади, составляют композиционный стержень листа. Фигура главной героини, поющей на сцене, намеренно отнесена вглубь таким образом, что видны только ее платье и затянутые в длинные темные перчатки руки, а голова срезается рамой листа. В результате смотрящий на афишу как

бы сам попадает в атмосферу зрительного зала, на подмостках которого выступает певица Иветг Гильбер.

К образу Иветт Гильбер Лотрек обращался много раз. В 1894 г. он сделал целый альбом литографий, где запечатлел характерные движения и тончайшие оттенки настроений, мимики лица звезды Монмартра. Один из подготовительных вариантов портрета Иветт Гильбер, выполненный в том же году многоцветной масляной эссенцией, хранится в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

В некоторых портретах 1890-х гг. наряду со склонностью к острогротесковой, норой карикатурной передаче образа человека можно проследить и иные тенденции. В портрете доктора Габриэля Тапье де Салейрана (1894; Альби, музей Тулуз-Лотрека) фигура медленно бредущего элегантного мужчины, позади которого копошатся странные люди с лицами, напоминающими кошмарные маски, становится почти символом безнадежного отчаяния и одиночества. Эта же тема прослеживается в картине «Жанна Авриль, выходящая из Мулен-Руж» (1892; Гертфорд, Атенеум Уодстворта). Нота печального лиризма звучит в одинокой усталой фигуре женщины, в ее потухшем грустном лице.



Рисунок 496. Анри де Тулуз-Лотрек. «Divan japonais». Афиша. Цветная литография. 1892 г
и Послы, Аристид Брюан

А. Тулуз-Лотрек ввел рекламу в сферу художественного творчества, определив основные направления её развития в XX столетии.



Рисунок 497. Анри де Тулуз-Лотрек. Афиша Мулен-Руж, Иветт Гильбер. 1894 г. и Афиша «Джейн Авриль». 1893 г. Цветная литография



Рисунок 498. Анри де Тулуз-Лотрек. Танцующая Жанна Авриль. Около 1892 г. Музей Орсе. Париж и туалет. 1896 г. Музей Орсе. Париж

ЛЕКЦИЯ 17
Искусство XIX в. Германии, Бельгии. Искусство Восточной Европы

1. *Вёрман, К. История искусства всех времен и народов (Европейское искусство средних веков) / К. Вёрман. – М., 2000.*
2. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
3. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-*
4. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*

Германия

В первой половине XIXв. в архитектуре наблюдается развитие ретроспективизма (Драматический театр в Берлине, архитектор Фридрих Шинкель – любимый архитектор Гитлера). **Архитектор Шинкель (1781-1841)** начинал свою деятельность как художник-пейзажист романтического плана. После 1815 г. работает как архитектор классического направления (здание новой караульни, Старый музей). Позднее отказывается от классических тенденций и стилизаций под готику. Здание Строительной Академии -–постройка нового плана.

Классицизм был господствующим направлением в архитектуре первой половины века. Еще в 1788—1791 гг. в центре Берлина **К.-Г. Лангханс (1732—1808)** строит Бранденбургские ворота, своеобразную триумфальную арку, попытку государства продемонстрировать свою силу сурово-прусской интерпретацией элементов дорики. Карл Фридрих Шинкель ученик рано умершего Ф. Жилли, отдавшего дань увлечению романтическими идеями, Шинкель начал свой творческий путь как художник-пейзажист романтического плана. Однако после 1815 г., когда он получает возможность работать как архитектор, классицистические тенденции надолго остаются ведущими в его творчестве. Он обращается к наследию греческой классики, перерабатывая его в своих строгих по формам, гармонических, хотя и несколько суховатых сооружениях. Большинство из них находится в Берлине: здание Новой Караульни (1816—1818), внушительный кубовидный массив, который украшает величавый шестиколонный дорический портик; Драматический театр (1819—1821), более стройный по пропорциям, изящный в своей отделке; Дворцовый мост и самое грандиозное его создание — Старый

музей (сейчас Национальная галлерея; 1824—1828). После поездки в Англию обостряется интерес Шинкеля к готике, в духе которой он возводит в Берлине Вердерскую церковь (1825—1828) и ряд других построек. В последнее десятилетие в творчестве Шинкеля наступает перелом. Требования жизни приводят его к решениям нового типа. Отказываясь от стилизации под готику и классической системы, он создает проекты магазина и библиотеки, строит здание Строительной академии в Берлине (1831—1835). Гладкие кирпичные стены ее, расчлененные небольшими выступами, украшенные изразцовыми орнаментами, предвосхищали постройки новейшего времени.



Рисунок 499. Карл Фридрих Шинкель. Новая караульня в Берлине. 1816—1818 гг. Общий вид и Драматический театр. 1819—1821

Следуя принципам классицизма, в Мюнхине работает архитектор **Кленце (1784-1884)**. Он занимается реконструкцией Мюнхена. Во второй половине XIX в. В архитектуре Германии преобладает эклектизм.

В живописи Германии достаточно развито романтическое течение. Отто Рунге пишет картины «Мы втроем», «Автопортрет», «Четыре времени суток». Нашел официальное признание художник-романтик Корнелиус. **Каспар Фридрих (1774-1840)** – самый известный романтик. Он создает картины природы южной Германии и морского побережья. Маленькая фигура человека в его полотнах придает чувство грусти («Двое созерцающие луну», «Возрасты»). Ему свойственно стремление передать бесконечное одиночество. В Картине «Гибель «Надежды во льдах» нагромождения ледяных глыб – памятник, воздвигнутый самой природой. Карл Раттман работает в стиле классического пейзажа.

Эрнст Ричель (1804—1864). Широкую известность получил его памятник Гёте и Шиллеру в Веймаре (1857). Большой выразительностью отмечена статуя Лютера в Вормсе (1868) с рукой на раскрытой Библии и как бы говорящего: «Я стою на Этом и не могу иначе».

Во второй половине XIX в. в живописи распространяется реализм с романтическими настроениями, получивший название «искуссво Бидермейера». Оно утверждало мир обывателя с узким кругом недалеких

мыслей. Так работали художники Людвиг Рихтер, Мориц Швинд, Карл Шпецвер. В середине XIX в. художник Пилоти работает в историческом жанре.



Рисунок 500. Эрнст Ричель. Памятник Гёте и Шиллеру в Веймаре. Бронза. 1857 г.

Людвиг Рихтер (1803—1884) начал работать как пейзажист в Италии, в Альбанских и Сабинских горах, пытаясь в линейных рисунках четкого контура создать образ как бы идеальной страны. Переворот в его творчестве произошел после возвращения на родину, в связи с поездкой по Эльбе. «Зачем ты ищешь вдали то, что ты можешь получить и здесь, рядом с собой. Учись лишь схватить эту красоту в ее своеобразии»,— восклицает он в своем дневнике. «Переправа у Шреккен-штейна» (1837, Дрезден, Галлерея) была одним из первых его произведений, выражавших поэтическое восприятие художником родной природы. В этой картине все радостно-благообразно: и чинно сидящие в лодке люди, и стоящий юноша, созерцающий романтический пейзаж, и спокойная вода, и лучезарные горы. Идилличность Рихтера, несколько нарочитая, сентиментальная, становится искреннее и убедительнее там, где он ближе к жизни. Рихтер очень любит включать в свои композиции

фигурки детей («Свадебное шествие весной», 1847; Дрезден, Галлерея). Он выступал и как рисовальщик и как гравер. Графическое наследие его очень велико — около трех тысяч рисунков и гравюр. Им выполнено огромное число иллюстраций (между прочим, к «Герману и Доротее» Гёте и к «Песне о колоколе» Шиллера). Иногда это программное «искусство для всех» снижается из-за своей несколько примитивной, добродетельной поучительности и непритязательности до очень ограниченного кругозора тех, к кому художник обращается. И тем не менее там, где он исходит из жизненных наблюдений, он создает рисунки, полные человечности и сердечного тепла. В рисунке «Продавщица сыра» (Дрезден, Гравюрный кабинет) Рихтер изображает старую базарную торговку, отвешивающую сыр молодой женщине с ребенком на руках. Тут же девочка считает мелочь, два карапуза держат один — большую краюху хлеба, другой — кружку. Дальше видны старик с трубкой, собака, кривые улицы старого провинциального городка. «Мое гнездо — самое лучшее», — гласит надпись под одним ид рисунков Рихтера.



Рисунок 501. Людвиг Рихтер. Переправа у Шреккенштейна. 1837 г. Дрезден, Картинная галерея

Адольф Менцель (1815—1905) родился в Бреслау (ныне Вроцлав), умер в Берлине. Вся его долгая жизнь была наполнена упорнейшим, настойчивым и терпеливым трудом. Но эта настойчивость соединялась в его лице с огромным темпераментом художника, способного понимать, переживать и живо воспроизводить широчайший круг самых разнообразных

явлений; Менцель, кроме того, был одарен творческой фантазией, которая замечательным образом сочеталась у него с исключительной, почти беспримерной добросовестностью документации.



Рисунок 502. Адольф фон Менцель. Железопрокатный завод. 1875 г. Берлин, Национальная галерея

В 1833—1834 гг. Менцель создает свое первое самостоятельное графическое произведение — тетрадь литографских рисунков пером к стихам Гёте «Жизненный путь художника». Классическую поэму с мифологическими персонажами Менцель переработал в форме реалистической новеллы. Художник в этой непритязательной серии, нарисованной просто и ясно, проявил не только незаурядную реалистическую наблюдательность и остроумие, но вложил немало подлинного чувства, немало собственного горького опыта. Эти литографии сразу сделали Менцеля известным. Его принимают в Общество молодых немецких художников. Следующий цикл, над которым работает Менцель, — это «Достопримечательности бранденбургско-прусской истории» (1834—1836).

В 1875 г. Менцель написал свой «Железопрокатный завод» (Берлин, Национальная галлерея). Несмотря на черноту и сухость живописи, значение этой картины велико как одного из первых изображений индустриального труда. Среди приводных ремней, маховиков, кранов, возле станков, освещаемые пламенем печей и дневным светом окон, вооруженные крючьями и клещами, в кожаных передниках, едва не задевая друг друга в стремительных и напряженных движениях, как некие циклопы, десятки рабочих ворочают раскаленные брусья железа.

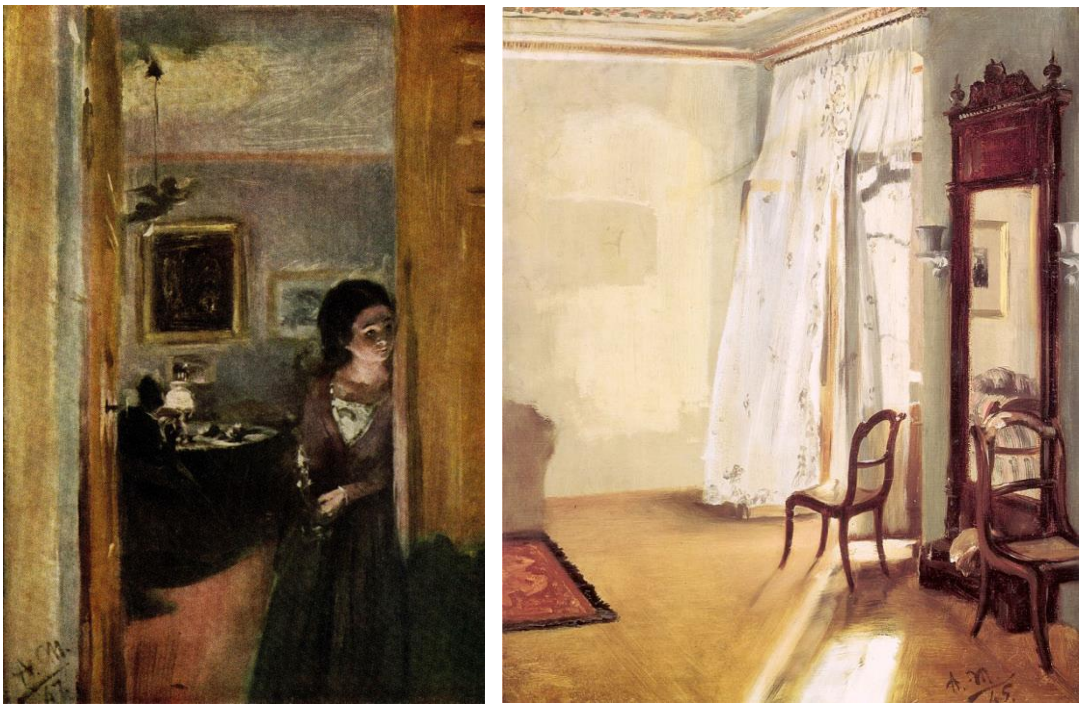


Рисунок 503. Адольф фон Менцель. Интерьер с сестрой художника. 1847 г. Мюнхен, Новая пинакотека и Комната с балконом. 1845 г. Берлин, Национальная галерея

Тут же, присев за ширмой из листа железа, двое рабочих наспех съедают принесенный завтрак. В картине правдиво представлен новый тип коллективного труда, новый тип людей и взаимоотношений между ними; художником показана также мощь такого нового явления, как машина. «Завод» не был единственной картиной Менцеля, посвященной труду рабочих; он изображал и строителей на стройке и деревенскую кузницу, отдельные фигуры рабочих завода в процессе работы и т. п. Превосходные по жизненности рисунки Менцеля, посвященные этой теме, исчисляются сотнями (Берлин, Национальная галлерея).

Бытовые картины Менцеля 80-х гг. порой не лишены иронии. Иногда он показывает ожиревшего буржуа то спящим в гамаке после слишком сытного обеда, то в облике отупелого пассажира в купе вагона, то просто на улице или в садике кафе. Из этих более поздних работ выделяются: «Процессия в Хофгастейне» (1880; бывшее собрание Шифф в Берлине) и «Рынок в Вероне на пьяцца д'Эрбе» (1884; Дрезден, Галлерея).

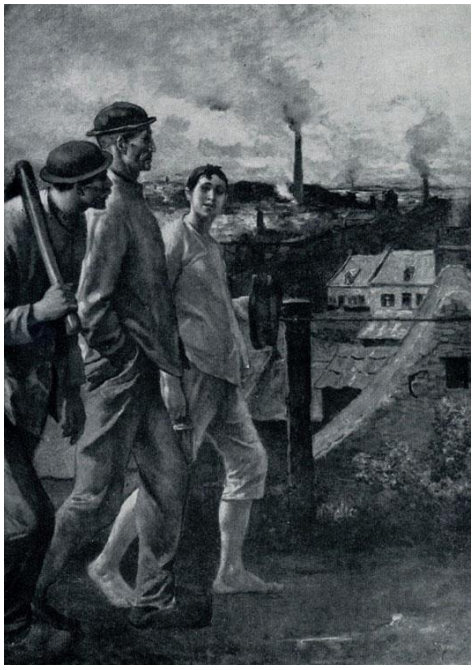
На протяжении всей своей деятельности Менцель очень много рисовал. Имевшие сперва преимущественно подсобное значение, эти рисунки под конец стали приобретать самостоятельный смысл. Они необычайно разнообразны не только по изображаемым явлениям, но и по манере — иногда эти тщательнейшие зарисовки необыкновенно детальны, порой непосредственное впечатление передано в них замечательно широко и метко; он применял черный уголь, итальянский карандаш, иногда широкий графит

столяра или перо и кисть. И в рисунках он был и импровизатором, и наблюдателем, и художником архитектурных мотивов, и пейзажистом, и острым портретистом.

Ансель Фейербах и Ариольд Бёклин обращаются к воспоминаниям об античности, отражая мистико-символические тенденции. Либерман участвует в организации Сецессиона.

Бельгия

Небольшая страна, давшая миру в прошлом ряд величайших художников— достаточно назвать братьев ван Эйков, Брейгеля и Рубенса, — Бельгия к началу XIX в. переживала длительный застой искусства. Известную роль в этом играло политически и экономически подчиненное положение Бельгии, вплоть до 1830 г. не обладавшей национальной независимостью.



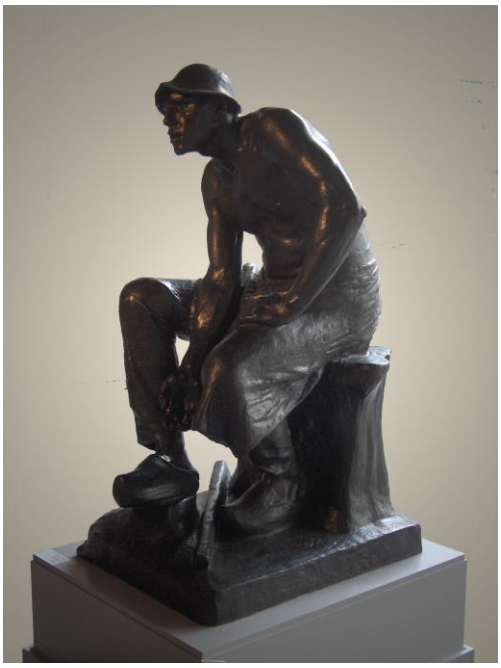


Рисунок 504. Константен Менье. Возвращение из шахты. Ок. 1890 г. Антверпен, Музей изящных искусств и Пудлинговщик. Бронза. 1886 г. Брюссель, Музей старинного искусства

Лишь когда с начала нового столетия все сильнее развертывается национально-освободительное движение, оживает и искусство, занявшее вскоре же очень важное место в культурной жизни страны. Показательно хотя бы то, что по сравнению с другими европейскими странами количество художников в маленькой Бельгии относительно к численности населения было очень велико.В середине XIX в. Брюссель становится центром современного искусства. В 1868 г. в Брюсселе основано Свободное общество изящных искусств (Шарль де Гру, Константен Менье и Ропс). Для

формирования вкуса у публики много сделали **Октав Маус (1856-1919)** и **Эдмон Пикар (1836-1924)**. Они были известными юристами, находились в центре общественной жизни страны, в свободное время – писали, занимались музыкой и живописью. В 1881 г. Маус, Пикар и другие основали еженедельный журнал «Современное искусство».



Рисунок 505. Константен Менье. Грузчик. Бронза. Ок. 1905 г. Брюссель, музей Менье и Завтрак служанки

Творчество **Константина Менье (1831-1905)** подытожило развитие бельгийского реалистического искусства XIX в. Мастер работает как скульптор («Грузчик») и как живописец («Возвращение из шахты»). В картинах 1870-х гг. выражена сила трудового народа. Колорит строг и сдержан. С 1880-х гг. появляются статуи и барельефы. Позы полны пластической красоты и силы. Менье создает не столько портрет, сколько обобщенный тип.

В своих картинах Менье пользуется языком обобщения. Он лепит форму при помощи цвета. Колорит его строг и сдержан — в серые землистые тона вкраплены одно-два ярких красочных пятна, заставляющих звучать всю суровую гамму. Композиция его проста и монументальна, в ней использован ритм простых, четких линий. Характерна картина «Возвращение из шахты» (ок. 1890; Антверпен, Музей). Трое рабочих, как бы проходящие вдоль полотна, рисуются четким силуэтом на фоне продымленного неба. Движение фигур повторяет друг друга и в то же время варьирует общий мотив. Ритм

группы и ритм пространства картины создают гармоничное уравновешенное решение. Фигуры сдвинуты к левому краю картины, между ними и правой боковой рамой — открытый свободный кусок пространства. Четкость и обобщенность силуэта группы, лаконизм образа каждой фигуры придают композиции характер почти пластического барельефа. Обратясь к новой увлекшей его теме, Менье очень скоро вспомнил свое первоначальное призвание. Обобщение, лаконизм средств языка пластики могли как нельзя лучше быть использованы для воспевания красоты человеческого труда. С середины 80-х гг. один за другим появляются статуи и рельефы Менье, прославившие его имя, составившие эпоху в развитии пластики XIX в.



Рисунок 506. Константен Менье. Рельеф «Индустрия». 1901 г. Брюссель. музей Менье

Главной темой и образом скульптора является труд, люди труда: молотобойцы, шахтеры, рыбаки, девушки-шахтерки, крестьяне. В скульптуру, ограниченную ранее узким кругом условных, далеких от современности сюжетов и фигур, тяжелой уверенной поступью вошли люди труда. Пластический язык, до этого совершенно выхолощенный, вновь приобрел весомую грубую силу, могучую убедительность. Тело человека показало скрытые в нем новые возможности прекрасного. В рельефе «Индустрия» (1901; Брюссель, музей Менье) напряжение всех мышц, упругая гибкость и сила фигур, затрудненное дыхание, разрывающее грудную клетку, тяжелые набрякшие руки — все это не уродует человека, а дает ему особую мощь и

красоту. Менье стал родоначальником новой замечательной традиции — традиции изображения рабочего класса, поэзии процесса труда.

В архитектуре вплоть до конца XIX в не создано ничего значительного. Начало века соотносится с классицизмом, середина – с эклектикой. В 1893 г. Виктор Орта сооружает Дом на улице де Турин, который стоял в окружении рядовой застройки Брюсселя. Гостиная в доме располагалась на пол-этажа выше остальных помещений. Световые шахты служили новым источником освещения. Это один из первых примеров модерна. Эркер – стандартная деталь каждого дома в Брюсселе, сохранен, но Орта обращает его в криволинейную поверхность с глубокими остекленными проемами. Новаторство Орта в том, что элементы, которые, начиная с 50-х гг. встречались в зданиях контор, торговых помещениях и в промышленных сооружениях он использует в жилых домах. Здесь присутствует попытка решения «свободного плана» (термин введен позднее Ле Корбюзье). Орта (1861-1947) сделал замечательную карьеру. В 1913 г. он стал президентом Академии в Брюсселе, построил много значительных сооружений. Поль Анкар работает в этом же направлении. В 1898 г. **Хендрик Петрус Белгаре (1856-1934)** построил в Амстердаме здание Фондовой биржи, кирпичное и не оштукатуренное ни снаружи, ни внутри. Белгаре добивался искренности и простоты в архитектуре, он познакомил Европу с творчеством Франка Ллойда Райта.

Искусство стран Восточной Европы

Венгрия

В первой половине XIX в. в изобразительном искусстве развивается романтизм и классицизм. В батальном жанре работает **В. Мадарас (1830—1917)**, в бытовом жанре – Мункачи («Мужчина в плаще»), интересны пейзажи К. Марко Старшего («Альвефельдский пейзаж»). Во второй половине XIX в. развивается крестьянский жанр и пейзаж (Л. Паал «В лесу», «Облака»).

Наиболее всесторонним и глубоким выражением передовых устремлений венгерского национального искусства было социально насыщенное творчество **Михая Мункачи (1844—1900)**. В 1869—1870 гг. Михай Мункачи создает картину «Камера смертника» (Филадельфия, Академия художеств, повторение 1878 г.), первою из серии своих произведений, в которых идейно-художественной основой служит изображение острого социального конфликта эпохи. Художник долго и упорно работал над картиной. Он исполнил множество этюдов для основных действующих лиц, написал прекрасный двухфигурный эскиз-вариант, имеющий и самостоятельную эстетическую ценность.



Рисунок 507. Виктор Мадарас. Зрини и Франгепан. 1864 г. Будапешт, Венгерская национальная галерея



Рисунок 508. Михай Мункачи. Камера смертника. Эскиз-вариант картины. 1869 г. Будапешт, Венгерская национальная галерея

Колорит Мункачи пластически и эмоционально активен. Цветовая система его картин строится то на напряженных контрастах света и тьмы, то

на тонкой разработке градаций одного тона. Создавал ли он жанровые произведения, прекрасные по силе характеристики портреты или великолепные по мастерству этюды к многофигурным композициям, свободное владение живописной техникой давало ему возможность проникновенно и разносторонне раскрывать душевный строй своих героев. Новаторское реалистическое творчество Мункачи поднялось до уровня передового искусства других стран Европы.

В архитектуре преобладает классическое направление. Одна из самых знаменитых построек этого времени – здание Национального музея в Будапеште, архитектор Михай Поллак.

Чехия

Наиболее ярко первый расцвет чешской национальной школы XIX в. выражен в творчестве двух столь отличающихся друг от друга художников, как **Йозеф Навратил (1798—1865)** и **Йозеф Манес (1820—1871)**; их творчество как бы подытожило развитие чешской живописи первой половины XIX в. и в то же время знаменовало собой начало нового этапа в истории чешского искусства этого столетия.

Творчество Навратила было глубоко противоречиво по своему существу. Выходец из ремесленной среды, вынужденный даже после окончания Академии художеств прирабатывать на жизнь малярным трудом, он в течение многих лет работал по заказам местной чешской и немецкой знати, украшая их дворцы и дома декоративно-орнаментальными росписями. В 1838—1843 гг. он расписал резиденцию чешского мецената Вейта в Либехове фресками на тему из поэмы

Эберта «Власт и девичья война». Среди этой в общем декоративно-салонной живописи неожиданно выделяется небольшой автопортрет Навратила. Крепкая приземистая фигура небрежно одетого художника, стоящего перед мольбертом с палитрой в руках, отличается непосредственностью трактовки и своеобразным юмором. Навратил как бы бросает вызов почтенным заказчикам, изобразив себя художником, представителем неустроенной богемы, свободным от мещанской респектабельности.

Декоративная фантазия Навратила проявилась в росписях замков в Закупах (1851) и Плошковицах (1853—1854) —летних резиденциях короля Фердинанда. Однако в этих, романтически прикрашенных и внешне эффектно написанных пейзажных мотивах, посвященных красотам швейцарской и итальянской природы, было мало чувства подлинной жизни. Гораздо большую ценность представляет другая сторона его художественного наследия. Это небольшие, полные живой и свежей наблюдательности, жанрово-бытовые композиции и жанрово трактованные пейзажи; в некоторых из них ощущается своеобразный мягкий юмор. Такова, например, сочно написанная маленькая

картина— «Охотник и лиса» (Прага, Национальная галлерея). В некоторых работах юмор Навратила приобретает оттенок своеобразной, почти гротескной иронии («Неравная пара», там же). Вместе с тем его произведения, посвященные народному быту, отличаются своим более лирическим, поэтическим настроением: «Уличные шарманщики», «Дети перед съестной лавкой», «Музыкальная школа», «Колыбельная» (все в частных собраниях). В первой половине и середине XIX в. работают два крупных художника – Иозеф Навратил и Иозеф Манес. И. Навратил занимался декоративно-орнаментальной росписью, в то же время писал реалистические натюрморты («Разрезанные апельсины»). И. Манес – живописец, поэт, музыкант. Он романтик с реалистическим языком воплощения. В его творчестве преобладает крестьянская тема и портрет («Июль. Покос»).

Во второй половине XIX в. исторический жанр развивается в творчестве Чермака («Гуситы, обороняющие перевал»), в бытовом жанре и как пейзажист работает Пуркине.

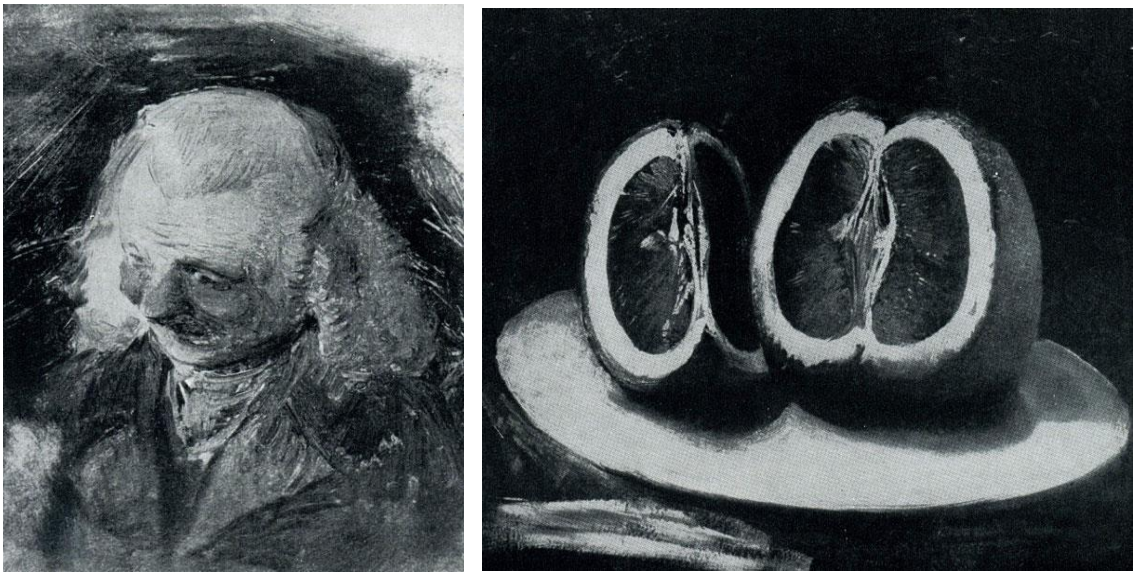


Рисунок 509. Йозеф Навратил. Голова старика. 1850-е гг. Прага, Национальная галлерея и Разрезанные апельсины. 1857 г. Частное собрание

Младший современник Навратила Йозеф Манес стал центральной фигурой чешского искусства середины XIX столетия.

Живописец, поэт, музыкант, Йоstф Манес был наиболее одаренным представителем целой династии художников. Он был одним из ярких выразителей патриотических настроений передовой чешской интеллигенции, посвятивших себя утверждению красоты и поэзии быта, нравов, обычаев чешского народа. Манес воспевал его славное историческое прошлое, раскрывая эстетическое обаяние мира народной художественной фантазии.

Манес учился в Мюнхене, где поначалу увлекался немецкой реакционной романтической школой и такими ее представителями, как Корнелиус и др. В эти годы он писал картины на философско-религиозные и историко-литературные темы— «Могильщик» (1843), «Встреча Петрарки и Лауры» (1843—1846), большое полотно «Смерть Луки Лейденского» (1843) и т. д. Однако чешский художник вскоре отказывается от этих далеких от жизни своего народа тем. Уже в 1847 г. он создает рисунок «Любовь на Гане» (Прага, Национальная галлерея), где в романтической форме передал поэзию народной жизни. В 1848 г. Манес участвует в пражском восстании. Он расписывает для восставших горожан знамена. В эти же годы он создает ряд портретных набросков передовых представителей чешской общественной мысли.



Рисунок 510. Йозеф Манес. Июнь. Покос. Медальон из цикла «Орлой». 1865—1866 гг. Прага, музей города

После 1848 г. Манес продолжает обращаться к образам, воспевающим красоту и поэзию народной, то есть крестьянской жизни, как главной носительницы национального начала.

Польша

Польское искусство XIX в. — яркая страница в истории польской культуры. Особенности его развития определяются тем, что в XIX в. Польша находилась в глубоко драматической ситуации: она перестала существовать как политически независимое государство и как единое целое. Последний раздел Польши (1795) отдал различные ее части трем соседним монархиям: России, Австрии, Пруссии. Однако, несмотря на это положение, сулившее, казалось бы, неотвратимую гибель польской нации, не только развивалось героическое национально-освободительное движение, но на протяжении всего XIX в. шло утверждение принципов национальной польской культуры, польской музыки, литературы, изобразительного искусства.



Рисунок 511. Петр Михаловский. Конная ярмарка. 1840-е гг. Вена, Художественно-исторический музей

Искусство неоднократно оказывалось в условиях Польши той единственной областью, в которой могли открыто развиваться патриотические, общенародные идеи. Поэты, писатели, музыканты, художники, воплощавшие эти идеи в своем творчестве, приобретали для нации совершенно особое значение — роль идейных вождей, национальных героев. Таково было творчество А. Мицкевича, Ф. Шопена, Ю. Словацкого.

Но, безусловно, самой яркой фигурой середины века был **Петр Михаловский (1800—1855)**, один из лучших мастеров польского искусства, который являлся обновременно видным общественным деятелем. На его

картинах изображены кони, всадники, битвы. Позднее он перешел к пейзажам и крестьянской тематике («Конная ярмарка», «Сенько»). Матейко – мастер исторической живописи, романтик («Станчик на балу у королевы Боны в Ва веле»). 1870-1880-е гг. – высшая точка развития реализма. В этом стиле работает А. Герымский («Повстанческий патруль», «На песочном карьере на Висле»).



Рисунок 512. Петр Михаловский. Крестьянин в шляпе Ок. 1846 г. Национальный музей. Варшава и Сенько. Ок. 1846 г. Краков, Национальный музей

Обратившись к теме крестьянства, Михаловский создал полотна, до сих пор остающиеся одной из вершин польской живописи XIX в. Эти портреты воплощают характерные черты польского национального народного характера, как его себе представляет Михаловский. В портрете «Сенько» (ок. 1846; Краков, Национальный музей) в образе крестьянина художник воплотил целый мир внутренней борьбы и переживаний. Личность представляется художнику цельной, замкнутой в себе, противостоящей в какой-то степени окружающему миру. Реалистическая сила Михаловского сказалась здесь в полном отсутствии внешнего пафоса, от которого редко избавлялись польские романтики, в отсутствии внешней идеализации. Манера письма Михаловского в этом портрете стала гораздо тверже и крепче, чем в его романтических всадниках раннего периода. Но широта и свобода мазка остались, только теперь они связаны с реалистической лепкой, очень энергичной и выразительной.

Романтический этап искусства казался завершенным, и все же романтическое понимание народности сказалось в творчестве такого крупного мастера исторической живописи, как Матейко. Творчество **Яна Матейки (1838—1893)** — целая эпоха в польской художественной и культурной жизни.



Рисунок 513. Ян Матейко. Станьчик на балу у королевы Боны в Вавеле. 1862 г. Варшава, Национальный музей

Уже в ранних полотнах сложились те художественные принципы, которые и в дальнейшем были свойственны искусству Матейки. Большое, многофигурное полотно, развернутый сюжет, сложно соотнесенные между собой многочисленные исторические персонажи, драматизм ситуации, психологическое напряжение будут типичны для всего творчества Матейки. В центре повествования всегда стоит герой, будь то Скарга или Костюшко. Все действие группируется вокруг него. В поздних работах перегруженность композиции, обилие зрительных центров и масса фигур, в равной мере привлекающих внимание зрителя, становится утомительными для глаза и ослабляют эмоциональное воздействие картины. Романтическое, взволнованное начало полотен Матейки порой превращается в чрезмерный пафос, патетику, что видно в работах позднего периода, когда и концепция картин Матейки существенно меняется.

Сербия

Константин Данил (1798—1873), один из наиболее Значительных сербских живописцев. Ранние годы художник провел в Темешваре (теперь Тимишоара, Румыния), мать его была румынкой, впоследствии он переехал в Сербию, с которой и связано неразрывно его искусство. Есть предположение, что Данил усовершенствовал свое образование в Мюнхене. Он много странствовал, расписывая иконостасы церквей в Панчево и других местах. Но лучшие его произведения — станковые работы, написанные с натуры портреты и натюрморты. Особенно значителен созданный им образ сурового, умного, полного сознания собственного достоинства архимандрита Павла Кенгельца (ок. 1830; Панчево, Сербская церковная община, видного историка того времени. Все внимание сосредоточил художник на его лице с высоким лбом, проницательно глядящими глазами, большой окладистой бородой. Резкая светотеневая моделировка подчеркивает лепку форм, прекрасный энергичный рисунок. В автопортрете (Тимишоара, Музей), портрете жены, портрете г-жи Вайглинг (Белград, Народный музей) Данил не только передает внешние характерные черты портретируемых, но стремится к раскрытию внутреннего мира человека, его мыслей и переживаний, и этим он отличается от своих предшественников и делает новый шаг по пути создания более глубокого художественного образа.



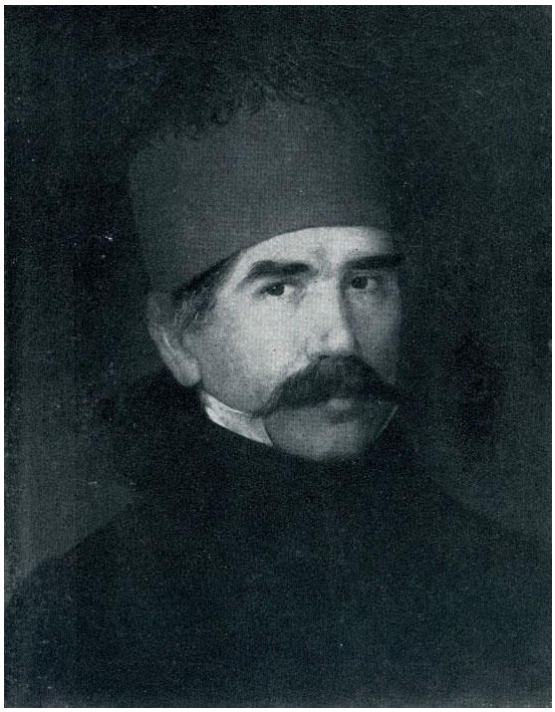


Рисунок 514. Константин Данил. Портрет архимандрита Павла Кенгельца. Ок. 1830 г. Панчево, Сербская, церковная община и Димитрий Аврамович. Портрет Вука Караджича. 1840 г. Белград, Народный музей

По-разному выражали сербские художники свое стремление к созданию национальной культуры: они обращались к темам национальной истории и фольклора, писали портреты выдающихся общественных и культурных деятелей, зачастую изображали портретируемых в национальных костюмах. Одним из первых обратился к теме национальной истории Йован Исайлович (1803—1885), художник очень неровный, но страстный, эмоциональный. Ему принадлежит наивно трогательная, но жесткая по краскам картина «Князь Милан на смертном одре» (1838—1839; Белград, Народный музей), включающая большое число портретов, а также серия литографий — портретов выдающихся деятелей Сербии: Петрониевича, Симича, Штроссмайера и других.

Румыния

Революция 1848 г., в ходе которой румынский народ, борясь за национальное освобождение от турецкого гнета, за объединение страны, нанес удар по господству феодально-землевладельческой знати, не принесла народу победы. Однако она пробудила самосознание румынского народа и резко способствовала распространению в румынской культуре и искусстве новых, прогрессивных тенденций. В эти годы развернулась деятельность основоположников реалистического искусства в Румынии, художников-патриотов **Иона Негулича (1812—1851), Барбу Исковеску (1816—1854) и Константина Розенталя (1820—1851)**. В их искусстве, одухотворенном высокими идеалами гражданственности, пафосом утверждения героической личности борца, гражданина, видное место занимает портрет. Более монументальные и строгие у Негулича (портреты Н. Бэлческу, А. Слатиняну; Бухарест, Музей искусств Румыния), романтически взволнованные, подчас лиричные — у Розенталя: портреты Елены Негри (Стелуцци), Марии Росетти; (там же), героически приподнятые у Исковеску (Аврам Янку, Магеру, автопортрет; там же) — Эти портреты воспроизводят живые черты людей бурной революционной эпохи, людей деятельных и энергичных, мужественных и решительных. Такими были и сами художники, участники тайного общества «Братство», публицисты, общественные деятели, оформлявшие в период революции парады и праздники.

Николае Григореску (1838—1907) родился в семье бедного крестьянина. Только два года учился он в мастерской Хладека; с двенадцатилетнего возраста начал работать самостоятельно — писал иконы, позже расписывал монастыри. Настоящую художественную школу Григореску прошел во Франции, куда ему удалось поехать в 1861 г. И прошел он ее не в Академии изящных искусств, а в лесу Фонтенбло, у мастеров реалистического французского пейзажа, с которыми подружился. У них же он усвоил метод работы непосредственно с натуры, на открытом воздухе.

Природа и простой человек-труженик, с юношеских лет его привлекавшие, становятся главной темой его творчества.

Ранние работы Григореску близки произведениям барбизонцев и Милле («Старуха за штопкой», 1867; Бухарест, Музей искусств Румынии), но уже в картине «Старуха с гусями» (1868; там же) видно, что Григореску не стремится к героизации образа, но передает непосредственное восприятие жизни, раскрывая индивидуальные черты изображенного человека, что приводит его к созданию своеобразных народных образов портретного характера, таких, как «Сторож из Шайи» (1868; там же), «Еврей в кафтане» (там же).





Рисунок 515. Константин Розенталь. Революционная Румыния. 1850 г. Бухарест, Музей искусств Румынии и Николае Григореску. Крестьянка из Мусчела. 1870-е гг. Бухарест, Музей искусств Румынии



Рисунок 516. Николае Григореску. Возвращение с работы. 1870-е гг. Бухарест, Музей искусств Румынии

Вершиной румынской живописи наряду с искусством Григореску было творчество его младшего современника и последователя **— Иона Андрееску (1850— 1882).** Всего двенадцать лет отделяют начало творческой деятельности Андрееску от первых работ его сотоварища по искусству. Искусство Андрееску складывалось уже после освобождения и объединения Румынии, национальная задача была уже в основном решена, но труженик, крестьянин — народ оставался в той же нищете, так же надрывался в непосильном труде. Искусство Андрееску не пошло по пути критического реализма, но оно уже далеко от оптимистического звучания большинства поэтических полотен Григореску. Творчество Андрееску страстное, порывистое, несет следы его глубоких пристрастий и трагических раздумий. Конечно, известную роль в характере его искусства сыграла тяжелая, полная лишений жизнь. Отличительная черта его мастерства — тонкое чувство колорита, чуткость к тончайшим цветовым гармониям. Но по сравнению с более мажорной, солнечной палитрой Григореску большинство произведений Андрееску написаны в сдержанной красочной гамме. Он предпочитает холодную палитру; гармонию, построенную на сочетании сближенных серовато-сизых, зеленоватых тонов, передающих грустное раздумье пасмурных сереньких деньков. И лишь изредка слепящее солнце врывается в полотно художника, и под лучами его еще контрастнее выделяются убогие избенки и лачуги бедноты, пыль изрытых проселочных дорог, нищета румынского крестьянства.

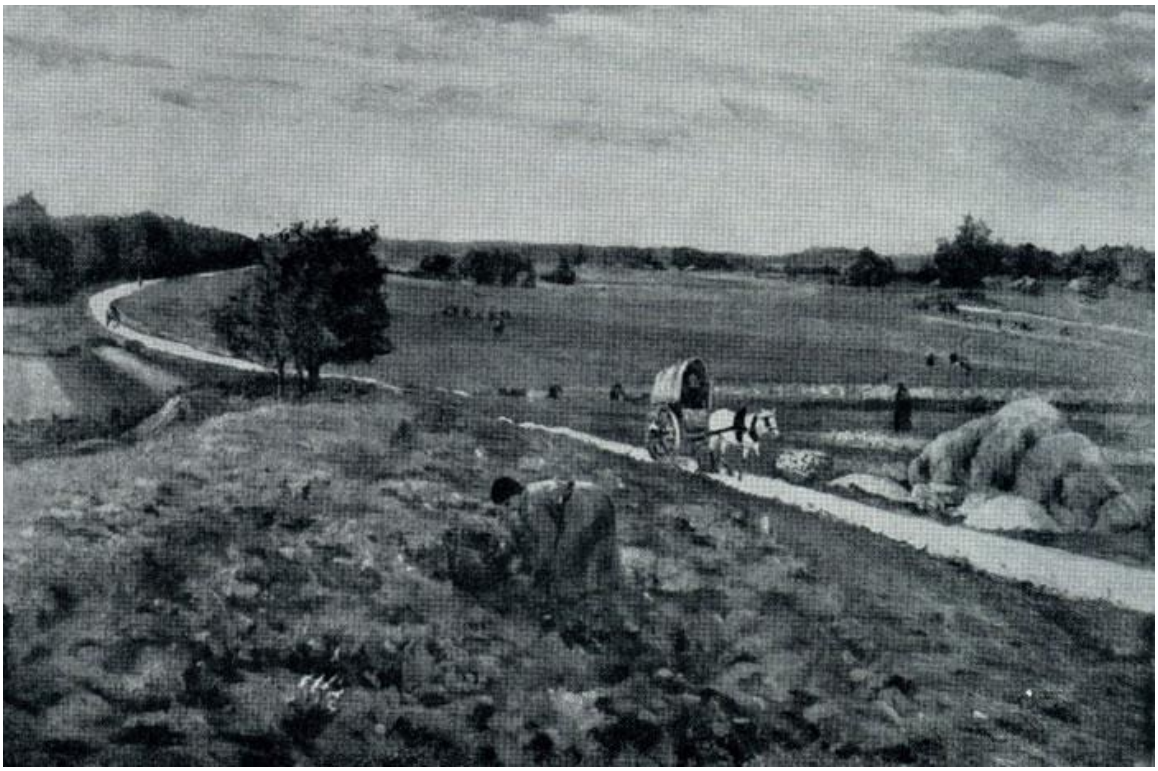


Рисунок 517. Ион Андрееску. Дорога по холмам. 1870-е гг. Бухарест, Музей искусств Румынии

Болгария

Видной фигурой в истории болгарского искусства был **Николай Павлович (1835—1894)**, сын учителя, с детских лет воспитывавшийся в духе просветительной борьбы и патриотизма. Сближение художника в 1860 г. с болгарским революционером Георгием Раковским, чьи книги он иллюстрировал, его дружба с писателем П. Р. Славейковым, восьмимесячное пребывание в России сыграли важную роль в формировании его характера, взглядов, творческой и общественной деятельности. Павлович стремился обновить религиозную живопись, однако эти его попытки оказались безуспешными. Значение деятельности Павловича для болгарского искусства заключается в его работе над портретом, исторической и бытовой картиной. В портретах художника перед нами предстают народные просветители, представители интеллигенции. Он изображает их как энергичных, спокойных и уверенных в себе людей, такими, какими они были в повседневной жизни, полными сознания собственного достоинства. Таковы автопортрет (1854), портреты родителей, историка Н. Златарского, доктора Д. Павловича (все — в Национальной художественной галлерее Софии). Лиричны и обаятельны женские и детские портреты: снохи Теофаны (Пловдив, Художественная галлерея), Цветана Родославова (1875; София, Национальная художественная галлерея). Здесь преобладает реализм (творчество И Ангелова «Жницы», и Я. Вешина «Гайдуки).



Рисунок 518. Николай Павлович. Портрет Цветана Родославова. 1875 г. София, Национальная художественная галерея

Иван Ангелов (1864—1924) при изображении трудовой жизни почти всегда лиричен, поэтичен. Его любимая тема — жатва; в некоторых картинах, например, «Жатва в Чепинском» (1905), «Жницы» (ок. 1894) (обе — София, Национальная художественная галлерея), звучат и эпические нотки. И все же отношение Ангелова к человеку не всегда достаточно глубоко. Только в одной из своих работ — «Буря в сердце и на небе» (ок. 1905; не сохранилась) — он сумел поистине подняться до социально-драматической силы, создать выразительный образ болгарского крестьянина, стоящего перед побитой градом полосой, исполненного скорбного гнева и муки. Важную роль в его картинах играет пейзаж, неразрывно связанный с крестьянами-тружениками.



Рисунок 519. Иван Ангелов. Жницы. Ок. 1894 г. София, Национальная художественная галерея

В 1890-е гг. уже сложившимся художником прибыл в Болгарию чех **Ярослав Вешин (1860—1915)**, именно в Болгарии он вырос как художник-реалист, здесь он создал свои самые замечательные произведения, посвященные жизни болгарского крестьянства. В большей части этих произведений он разрабатывает трудовые темы, в которых сельский труд раскрыт как невыносимо тяжкий, — «Пахарь» (1899; местонахождение неизвестно), «Земля» (1910; Прага, частное собрание) и др. Сильного, мужественного, типично сельского жителя Вешин изобразил в серии охотничьих картин. Суровыми красками сумел обрисовать художник тяжелую участь болгарского крестьянства. Так, он раскрывает одну из сторон социального ограбления болгарского крестьянства в картинах «Конный базар в Софии» (1899), «Перед базаром» (1899; местонахождение неизвестно).

В своих сельских, бытовых и охотничьих картинах Вешин проявил себя как вдохновенный певец болгарской природы, хотя он и не писал чистых пейзажей. Пейзаж играет существенную роль в картине «Гайдуки» (другое

название — «Контрабандисты», 1899; София, Национальная художественная галлерея), где образы отважных людей, пробирающихся по горным тропам, составляют единое целое с суровой величавой природой.



Рисунок 520. Ярослав Вешин. Гайдуки. 1899 г. София, Национальная художественная галерея

Вешин был первым болгарским баталистом, автором многих военных картин («Самарское знамя», 1911, «Кавалерийский бивак», 1912; обе — в Софии, в Музее русско-болгарской воинской дружбы), отличающихся глубоко гуманистическим содержанием. Особое место в искусстве Вешина как военного художника и в развитии всей болгарской военно-исторической живописи занимает серия картин, посвященных Балканской войне. Такие произведения, как «Атака» (1913; там же), «Отступление турок при Люле-Бургас» (1913; София, Национальная художественная галлерея), «Обоз у реки Еркене» (София, Музей русско-болгарской воинской дружбы), раскрывают глубокий смысл войны, ее страшную разрушительную силу и невообразимые страдания, которые она несет человечеству, в этих картинах солдаты показаны как главные герои военных событий. Вешин сумел обогатить болгарскую живопись того времени новыми колористическими и пластическими живописными решениями.

Болгарское искусство концаXIX— начала XX в. развивается, отражая с демократических позиций народную жизнь и быт. Его произведения полны любви и сочувствия к народу и особенно к болгарскому крестьянству; в этом его большое значение.

ЛЕКЦИЯ 18
Символизм. Стиль модерн

1. *Анастасов, Х. Гропиус и Мисс Ван дер Роэ / Х. Анастасов. – М., 1989.*
2. *Берсенева А. Европейский модерн: Венская архитектурная школа / А. Берсенева. - Екатеринбург, 1991.*
3. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
4. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-*
5. *Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн: Истоки. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М. :Галарт, 2001.*
6. *Стерлоу, С.А. Арт Нуво. Дух прекрасной эпохи / С.А. Стерлоу – Белфаксиздатгрупп, 1997.*
7. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*
8. *Харрис, Н. Г. Климт / Н. Харрис – М.: Спика, 1995.*

Символизм. (Франция и Бельгия 1870-1900 гг.)

Реалистическим направлениям во французском искусстве 70—80 гг. противостояло не только эклектическое и коммерческое искусство Салона. В эти годы выступает и группа художников, тесно связанная в своих исканиях с развитием символизма в художественной культуре Франции.

Стилю модерн предшествовал символизм, некоторое время эти явления развивались параллельно. Иногда трудно определить, к какому направлению принадлежат работы мастеров того времени. Творчество Климта, Ходлера, позднего Редона, некоторые работы Дени можно отнести и к искусству модерна, и к символизму. Если обозначать разницу между символизмом и модерном, то можно сказать, что это переход от станковой живописи, выражающей мироощущение художника, к воплощению определенного стиля.

Символизм проявился главным образом в станковой живописи, он не обладал стилевой определенностью и по времени предшествовал модерну. Модерн как стиль сложился в архитектуре и прикладных искусствах и лишь отчасти повлиял на живопись, прежде всего декоративную.

Символизм в поэзии – это интеллектуальная фаза размышления над излиянием бесконечной чувствительности (декадансом).

Творчество представителей этого направления во французском изобразительном искусстве — Гюстава Моро, Пюви де Шаванна не имело того большого значения для судеб эстетической культуры Франции, которое имела деятельность французских поэтов-символистов, например, поэзия Малларме. Однако все же в художественном отношении их творчество представлялось более значительным, чем лжеискусство Салона.

Художников этих, весьма отличающихся друг от друга, сближал, однако, ряд существенных особенностей в их творческой деятельности. Все они, особенно это касается Пюви де Шаванна и Моро, как бы в равной мере противопоставляли себя и ремесленной рутине, и плоскому анекдотизму все более впадающего в слащавый натурализм Салона, и тому отходу от больших значительных тем, от законченной и монументальной композиции, которое было, по их мнению, характерно для импрессионистов. Однако их критика как Салона, так и импрессионистов не велась с прогрессивных реалистических позиций. Они отнюдь не стремились к большей жизненной правдивости образа, сближению искусства с конкретными социальными проблемами, волнующими современное общество. Их творчество носило по сравнению с Салоном новаторский характер, но это было «новаторство», направленное на создание художественного языка, отходящего от реализма и подготавливающего переход буржуазного искусства на открыто антиреалистические позиции.

Франция – родина символизма. Но в это время складывается единое литературно-художественное целое стран Франции и Бельгии. Теоретическим основоположником символизма был Шарль Бодлер, изложивший свой взгляд в труде «Эстетические достопримечательности. Он говорит, что мир – продукт Божественного воображения и метафизическое мышление поэта, художника постигает его целостность, переводит иерографическую тайнопись природы на внятный человеку язык. Предметные формы – лишь словарь, текст на его основе надлежит построить. Воображение – «королева способностей».

Относительно большую ценность представляет собой искусство Пьера Пюви де Шаванна.**Пьер Пюви де Шаванн (1824-1898**) родился в зажиточной бургунской семье, собирался посвятить себя наукам. После путешествия по Италии (1847 и 1848 гг.) решает стать художником. Исследователи отмечают близость образов Пюви греческой вазописи, помпейским росписям, фрескам Джотто и Мантеньи. Символизм Пюви выражен не в аллегории, а в организации форм, создающих новый мир («Священная роща», «Видение античности», «Христианское вдохновение», «Белая скала», «Лето, «Девушки и Смерть», «Девушки у моря», «Сострадание», «Пасторальная поэзия).

Этот художник стремился к созданию большого монументально-декоративного искусства, ясного и величавого по своему художественному языку. В какой-то мере это было своеобразной реакцией на станковую ограниченность и этюдность импрессионизма, на то забвение традиций монументального, связанного с архитектурой искусства, которое вообще было

характерно для большинства художников второй половины века. Однако это стремление Пюви де Шаванна носило отвлеченно-формальный характер; возрождение больших форм реалистической монументальной живописи, связанной с жизнью народа, в условиях буржуазной Европы последней трети 19 в. являлось утопией. Характерно, что большинство картин Пюви де Шаванна и монументальных росписей было посвящено или аллегорически трактованным «общечеловеческим» темам («Работа» и «Отдых», 1863; обе в Амьене, в Музее Пикардии), или религиозно-мистической интерпретации легендарно-исторических тем (цикл «Жизнь св. Женевьевы», 1874— 1898; Париж, Пантеон).





Рисунок 521. Пьер Пюви де Шаванн. Св. Женевьева — покровительница Парижа. 1898 г. Роспись из цикла «Жизнь св. Женевьевы». Париж, Пантеон и Гюстав Моро. Орфей. 1865 г. Париж, Лувр

Художник большой культуры, хорошо строящий ясно расчлененную, проникнутую широким ритмом композицию, Пюви де Шаванн все же не мог избежать налета внешней стилизации в трактовке формы. Его образы проникнуты какой-то дремотной, отвлеченной от шума жизни, прекраснодушной мечтательностью. Его попытки создать аллегорическое воплощение явлений современной ему индустриальной техники глубоко

фальшивы и лишены действительно образного содержания. Некоторые из них почти анекдотичны, как, например, «Физика» (1896; Бостон, Библиотека), где изображены женщины в «античных» одеяниях, летящие вдоль аккуратно нарисованных телеграфных проводов. Искусство Пюви де Шаванна ставило важную проблему возрождения монументального искусства в исторических условиях, враждебных этому виду искусства, отсюда и те ложные решения, к которым пришел художник.

Гюстав Моро (1826-1898) по-своему перерабатывает мифологическую тематику. Мир Моро – зачарованный мир фантасмагорических пейзажей, призрачной архитектуры и дремотных состояний («Эдип и сфинкс», «Орфей», «Галатея», «Гесиод и муза», «Явление», «Юпитер и Семела», «Мертвый поэт и кентавр», «Фаэтон», «Осень», «Женщина и стрекоза»). Он определяет для себя принципы живописи «прекрасной инерции» и «необходимого великолепия». Типичным примером является его акварель «Венера», мифологическая сцена с полулежащей девой, стерегущими ее грифонами и «печально-загадочным» сумеречным пейзажем. Такова и его «Ночь» (акварель; ГМИИ) и его «знаменитый» «Орфей» (1865; Лувр). В целом символизм Моро банальностью своих идей почти скатывается до уровня салонного искусства и является ярким примером той художественной и идейной пустоты, которая отличает буржуазное, бегущее от реализма искусство последней трети века.

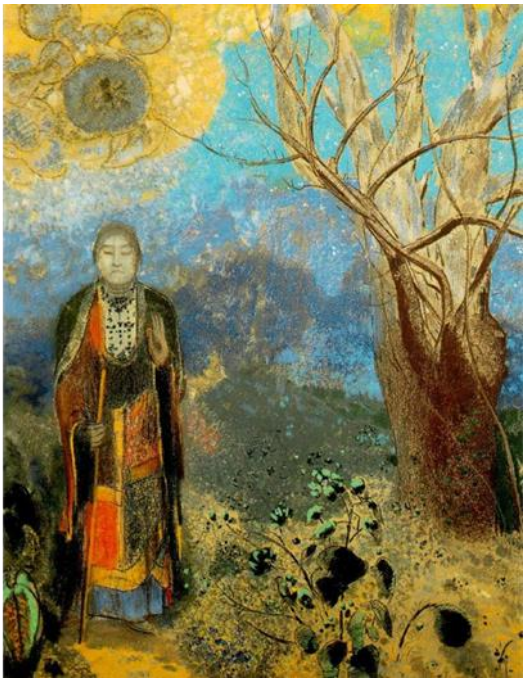


Рисунок 522. Эжен Карьер. Семья художника, 1893, музей Орсе, Париж

Эжен Карьер (1849-1906) интересен символикой цвета и «трансформатизмом» в живописи. Согласно его взгляду, свет несет заряд метафоричности, он берется в двойном значении – материальной стихии и

духовной энергии. Насыщенность материальной формы светом ассоциируется с сиянием внутренней жизни, духовной просветленностью. Свет наполняет форму изнутри. Художник часто пишет женские и детские портреты («Женщина с пантерой», «Фея с грифонами», «Елена под стенами Трои», «Туалет»).В 1890 году вместе с французским художником-символистом П. Пюви де Шаванном и скульптором О. Роденом ЭженКаррьер основал Национальное общество изящных искусств. В 1896 году по его инициативе был открыт Салон нового искусства. С 1898 года живописец возглавлял академию Каррьера, а в 1904 году стал первым президентом недавно основанного Осеннего салона.Помимо портретов, живописец создавал композиции на тему Распятия и натюрморты. Есть в его творчестве и немногочисленные пейзажи.

ОдилонРедон (1840-1916) занимается графикой, литографией, в 1890-х гг. обращается к живописи. Он создает фантастические образы, использует метафору («Смеющаяся», «Поцелуй матери», «Улыбающийся паук», «Возможно, первая попытка зрения осуществиться в цветке», «Глаз с цветком мака», «Профиль света», «Стена открывается и появляется череп», «Игрок», «Ворон», «Христос святого сердца», «Будда», «Закрытые глаза»). Последние работы мастера – образы цветов, бабочек как изменчивых, трепещущих сгустков света.



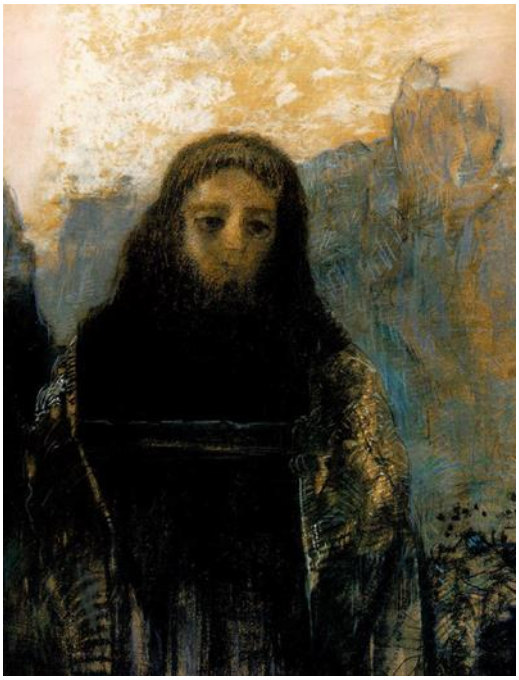


Рисунок 523. ОдилонРедон Будда, 1905, Музей Орсэ, Париж и Персиваль, 1912 Музей Орсэ, Париж

Идеалом мастера было нарочито-смутная и трепетная визуальная лирика, с образами-галлюцинациями, всплывающими из мглы подсознания. Эти загадочные мотивы, вроде глаза в виде воздушного шара (из цикла

графических рисунков "Эдгару По"), художник часто сопровождал подписями в виде целых литературных фрагментов (в данном случае — "Глаз, как странный шар, направляется в бесконечность"). В композициях Редона доминирует тревожное, "протосюрреалистическое" отчуждение либо отрешенная мистическая созерцательность (в особенности в его христианских и буддийских сюжетах). Параллельно Редон (особенно активно — с 1890-х годов) обращался и к цвету, к пастели и масляным краскам. Его живопись, приглушенная по тону или, напротив, переливчато-яркая, сосредоточена вокруг нескольких центральных мотивов (человеческое лицо, ставшее "ликом", цветок, глаз, лодка, биологическая метаморфоза). Среди его характерных картин и пастелей — "Циклоп" (1898, музей Крёллер-Мюллер, Оттерло), "Зеленая смерть" (1905-1910, частное собрание), "Черная ваза с цветами" (около 1909, собрание Вильдестейн), "Женщина среди цветов" (1909-1910, частное собрание; все три работы — Нью-Йорк). ОдилонРедон часто выступал в газетах и журналах в качестве критика, упрекая как поздних романтиков, так и импрессионистов за то, что они изображают лишь то, что происходит вне нас самих, однако полагал при этом, что внутренние фантазии, близкие музыке и поэзии, могут быть убедительны лишь тогда, когда следуют "законам жизни". Наиболее полно принципы его "реально-ирреальной" эстетики выражены в дневниковых записях (с 1867 года).

В 1889 г. сложилась группа Наби, "Набиды" (франц. Nabis – пророки, от древнееврейского наби – пророк), группа художников (живописцы М. Дени, П. Боннар, Э. Вюйяр и др., график Ф. Валлоттон, скульптор А. Майоль), работавших в Париже в конце 1880-х – начале 1900-х годов и создавших под влиянием П. Гогена своеобразный, близкий к символизму вариант стиля модерн, для которого характерны декоративная обобщенность форм, музыкальность ритмов, плоскостность композиции, главенство цветового начала.

Морис Дени (1870-1943) стремился соединить непосредственно воспринимаемую реальность и предварительно заданную гармонию. Работы соотносятся с религиозным символизмом. В картинах условное сокращение цветовых диапазонов, орнаментальная трактовка сюжета («Женщина среди цветов», «Мечта», «Профиль женщины в окне», «Лестница в листве», «Музы»).Испытал влияние Поля Гогена. Вместе с Пьером Боннаром, Полем Серюзье и ЭдуаромВюйаром Морис Дени основал художественную группу «Наби» и считается самым видным ее теоретиком. В соответствии с идеями этого направления живописи Морис Дени писал картины, отличавшиеся простотой форм, мягкостью линий и бледностью красок. В эти годы Дени получил прозвище «Наби красивых икон», данное ему по упрощенному и слегка архаичному характеру его живописи.

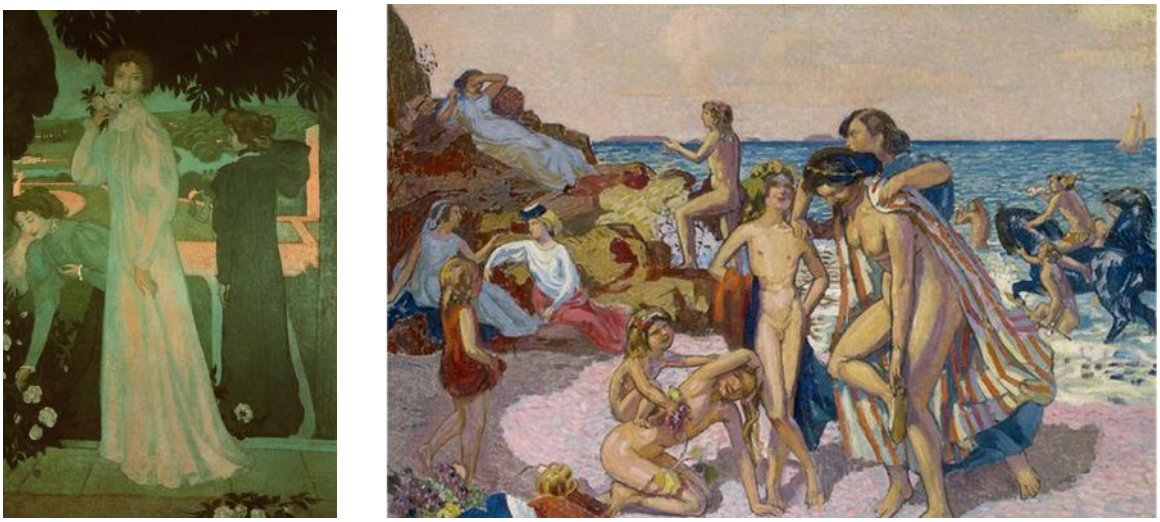


Рисунок 524. Морис Дени. Портрет Ивонны Лероль, 1891 и Вакх и Ариадна, 1897. Частное собрание

В 1919 году Морис Дени участвовал в создании "Мастерских религиозного искусства", являлся главой "неотрадиционалистского" течения во французской живописи. Часто в качестве модели Дени использовал свою жену. Эти интимные образы, часто окрашенные нежным юмором, вплоть до конца жизни Дени считал одними из самых удачных своих картин. Вскоре он переходит к светлой живописи в стиле модерн. После путешествия по Италии (1895—1898, и 1907) Дени постепенно отходит от манеры живописного модерна. Его искусство приобретает традиционно-классических характер, проявившийся в больших декоративных композициях — настенных росписях.

ЭдуарВюйар (1868-1940) превращает повседневный мир в красоту («Дама в синем», «Сидящая девушка», «Узорчатое платье»).

Французский живописец, представитель постимпрессионизма. С 1886 года Вюйяр обучался в Школе изящных искусств и в академии Жюлиана в Париже. В 1892 году вошел в группу “Наби”, развивавшую декоративные тенденции позднего импрессионизма, испытал влияние Поля Гогена, Анри де Тулуз-Лотрека, японской гравюры.

В своих портретах, пейзажах, интимных бытовых сценах, панно (“В комнате”, 1893, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; три панно “Сады Парижа”, 1894, Национальный музей современного искусства, Париж; “На диване”, Государственный музей изобразительных искусств, Москва) Вюйар сочетал символизм с подчеркнутой декоративностью форм, тонкой эмоциональностью, изысканной гармонией матовых, как бы вибрирующих красок.

Картина ЭдуараВюйяра “Два школьника”. Два мальчика играют в городском саду, который под кистью художника преображается в волшебный мир грез.



Рисунок 525. ЭдуарВюйар.Два школьника1892, Музей Орсе, Париж и Молодая женщина в комнате 1893, Эрмитаж, Санкт-Петербург

Приглушенно-коричневые и зеленые полосы, словно испещренные разноцветными пятнышками, создают своеобразную вибрирующую гармонию цвета. Вюйар получил заказ на девять больших декоративных панно для украшения столовой в одном из модных особняков Парижа. В них причудливо соединились впечатления художника от парков Парижа, в которых он делал зарисовки играющих детей и фиксировал затейливые узоры света и тени на окружающих предметах. Мерцающие краски Жоржа Сера и Клода Моне оказали большое влияние на живопись Вюйара, в частности, эти декоративные панно напоминают работы Моне, написанные в саду Живерни. Вюйар известен неожиданными созвучиями цветов, умением изображать в живописи разнообразные ткани и покрытые узором формы, а также редкой способностью передать атмосферу и таинственное обаяние повседневной жизни.

Бельгиец **Джеймс Энсор (1840-1949)** с 1883 г. работает в двух противоположенных манерах: живописной, текучей (преимущественно пейзажи) и линейно-плоскостной (сатирические произведения, темы маскарада). В первой технике написаны картины «Христос, шагающий по водам», «Христос, усмиряющий бурю», «Поражение восставших ангелов». Во второй художественной манере написаны полотна «Скандализованные маски», «Интрига», «Добрые судьи», «Жандармы», «Страждущий человек», «Битва золотых шпор».

В ранний период творчества Энсор писал навеянные фламандской живописью XVII века и произведениями Гюстава Курбе бытовые сцены (“Мальчик с лампой”, 1880, Музей современного искусства, Брюссель; “Завтрак с устрицами”, 1882, Королевский музей изящных искусств, Антверпен), затем перешел к символико-фантастическим, кричаще-ярким по колориту композициям с изображениями масок, пляшущих скелетов и т.п., в которых острая ирония и гротеск, сатира на пошлость окружающего мира сочетаются со зловещей пародией на жизнь человечества (“Въезд Христа в Брюссель”, 1888, Музей Энсора, Остенде). Энсор выполнил также ряд многофигурных офортов, полных драматизма и беспокойного движения (“Собор”, 1886; “Смерть, преследующая человеческое стадо”, 1896).



Рисунок 526. Джеймс Энсор Скелеты, сражающиеся за тело повешенного, 1894
Музей Энсора, Остенде

Стиль Модерн (Югейдштиль, Сецессион, Ар-нуво, Либерти)

Стиль модерн развивался в период с 1890 по 1900 гг. В разных странах он получил различные названия:

- Стиль Модерн – в России;
- Ар-Нуво – в Бельгии и Франции;
- Сецессион – в Австро-Венгрии;
- Югендштиль – в Германии;
- Стиль Либерти - в Италии;

- Модерн Стаил – в Великобритании;
- Стиль Тиффани – в США.

Модерн (франц. moderne – новейший, современный), стиль в европейском и американском искусстве конца 19 столетия – 1910-х годов. В стремлении преодолеть эклектизм художественной культуры девятнадцатого века мастера модерна использовали новые технические и конструктивные средства, свободную планировку для создания подчеркнуто индивидуализированных, необычных по облику зданий, все элементы которых подчинялись единому образно-символическому замыслу.

Стиль модерн поставил задачу создания нового, большого стиля. Наиболее ярко он проявился в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Художник мыслился здесь демиургом, творцом, который словно с мягкой глиной обращается с камнем, деревом, металлом, соединяя духовное и вещественное начало. Отсюда проистекает столь частое соединение символической идеи и декоративного мотива. В зодчестве распространяются пластические, текучие, словно бы самообразующиеся формы. В декоративном творчестве используется стелющийся по поверхности, разрастающийся, обволакивающий предмет растительный орнамент. В изобразительном искусстве плоские пятна цвета сочетаются с гибкой линией. Они не выделяют объемы, а сливают их с плоскостью, образуя особый мир, где пространство не обладает глубиной, фигуры и предметы – массой, а декоративно-узорчатое начало определяет построение композиции.

Теоретическим основанием модерна были труды Рёскина («Семь светочей архитектуры», 1849 г.). Первой творческой лабораторией – деятельность Уильяма Морриса и прерафаэлистов в Англии. **«Братство прерафаэлистов»** – общество английских художников и поэтов, созданное в 1848 г. в противовес низкому уровню английского искусства.

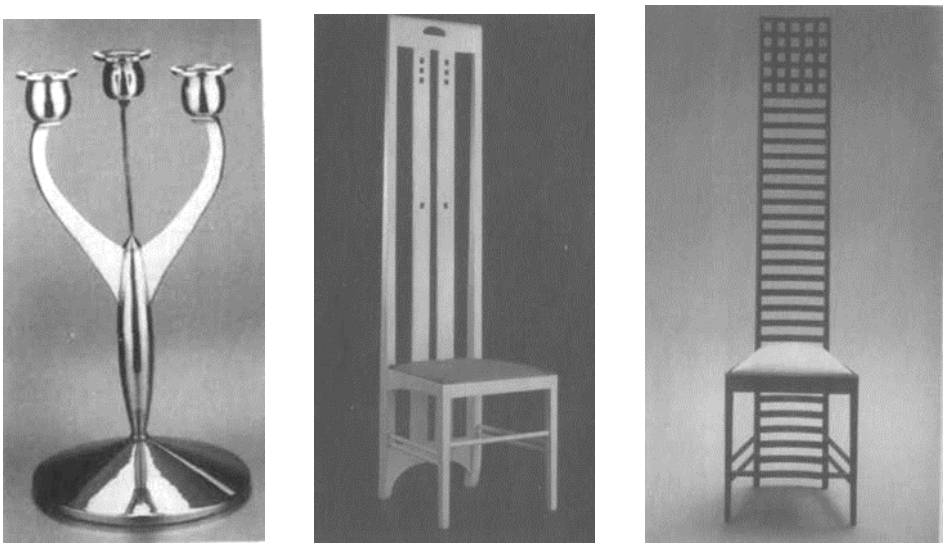


Рисунок 527. Пауль Хауштайн Подсвечник, латунь. 1904 г.; Чарлз Ренни Макинтош Стул. Глазго. 1900 г. и Стул для Хил-Хаус. Хеленбург. 1902 г.

Джон **Рёскин** (1819-1900) – английский мыслитель, эстетик, художественный критик, публицист. Прекрасное, красота («печать Бога на Его творениях») есть, по мнению Рёскина, объективное свойство, присущее природе, включая человека. В этом смысле действительность выше искусства. Ее красоту (единство Духа и Материи, Истины и добра, гармонию и совершенство форм) индивид распознает с помощью эстетического чувства. Это духовное созерцание. Цель искусства – усиление религиозного чувства людей. Выбор возвышенного сюжета, акцент на наиболее светлых сторонах изображаемого, уважение к национальным традициям, стремление к правдивости и духовности, символизация – все это создает подлинно духовные ценности.

Уильям **Моррис(1834-1898)** – английский ремесленник, художник, поэти социалист, получивший образование в Оксфорде, где он на всю жизнь подружился с художником сэром Эдуардом Бёрн-Джонсом. Они вместе открыл миру художественные и философские трактаты искусствоведа Джона Рёскина. Моррис очень рано и навсегда полюбил архитектуру и искусство средних веков, так как имел склонность к ремеслу и был счастлив, делая что-то своими руками. Он начал карьеру учеником архитектора, но в свободное время писал, лепил из глины, резал по дереву и камню, иллюстрировал рукописи и вышивал. В 1861 г. Моррис возглавил группу декораторов «Моррис и компания», которые пытались вернуться к великолепию средних веков и выпускали обои, ткани, витражи, шпалеры и мебель ручной работы. В 1890 г. он основал свое последнее предприятие, знаменитую типографию «Кельмскотт Пресс», в которой занимался дизайном шрифтов, переплетов и виньеток.



Рисунок 528. Текстильный дизайн У. Морриса

Стиль модерн тяготеет к синтетическим решениям. Художник – это мечтатель и практик одновременно, способный создавать великие творения и преображать в явления искусства самые обычные предметы.

Стиль модерн существовал в плакате. Его традиции здесь проявлялись до 1920-1930-х гг. Главные жанры: театрально-рекламный анонс, афиша выставки, рекламный плакат, включающие в себя вольный или портретный рисунок, иногда представляющие собой декоративно-узорную композицию.

В начале XX века плакат и другие полиграфические формы рекламы становятся объектами довольно массового художественного проектирования, началом формирования специфического изобразительного языка и приемов его реализации. В товарной коммерческой рекламе есть примеры очень удачного применения эстетики модерна.

В сфере рекламного дизайна модерн представлен рекламными коммерческими плакатами, афишами, открытками А. Мухи, А. Тулуз-Лотрека, Т. Стейнлена, Т. Гейне, Ж. Шере, П. Боннара. В России это – В.М. Васнецов, И.Я. Билибин, Л. Бакст, М. Врубель, В. Серов художники объединения «Мир искусства». Именно у них модерн быстро "растворился" в рекламах и афишах, фотографиях и книжных иллюстрациях.

Подлинным проводником нового течения модерна в массы стал чешский художник и график **Альфонс Мария Муха (1860 - 1939)**. Причина невероятной популярности Мухи заключалась в том, что он уловил самую суть нового искусства и дополнил его своими неповторимыми чертами. Асимметрия и экзотика, парадоксальность и иррационализм кредо модерна. Муха довел это разнообразие и утонченность форм до абсолюта.

В рекламной индустрии Муха разработал множество упаковок, этикеток и рекламных иллюстраций для товаров и продуктов самого разного рода — начиная от дорогого шампанского Moet&Chandon и заканчивая детским питанием для фирмы Nestle. Сам Муха считал, что, работая в рекламной индустрии, он тем самым своим искусством «зажигает цветные огни в сумеречных улицах» и помогает людям жить.

Впоследствии художник активно занимался книжным дизайном и иллюстрациями, а также расписывал стены театров и общественных зданий. Женщины в работах Мухи кажутся чисто декоративными созданиями, их идеализированные, иногда с обнаженной грудью формы представляют собой исключительно привлекательный рекламный образ, лишенный какой-либо индивидуальности.

Широкую известность Муха приобрел после создания афиш для спектаклей театра «Ренессанс», парижского театра Сары Бернар («Жисмонда», 1894; «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына, 1896; «Лорензаччо» Альфреда де Мюссе, 1896; «Медея» Еврипида, 1898). Муха выступал и как дизайнер этих постановок; по его эскизам создавались платья и сценические ювелирные украшения. В эти же годы Муха становится одним из ведущих художников французской рекламы, его композиции печатались в журналах в виде плакатов – с неизменной фигурой или головой томной дамы, погруженной в пестрый мир роскоши и неги.



Рисунок 529. Рекламные плакаты А. Мухи 1890-е гг.

В том же стиле Арт Нуво художником создавались и красочные графические серии («Времена года», 1896; «Цветы», 1897; «Месяцы», 1899; «Звезды», 1900;), которые и до нашего времени широко тиражируются в виде арт-постеров. Именно плакаты, созданием которых Альфонс Муха занимался в 1895-1905 годах, выдвинули чешского художника в число лидеров мирового модерна - стиля, возникшего под влиянием индустриального прогресса и эстетики символизма.

Альфонс Муха стал очень знаменит еще при жизни, в конце 19 века работы Муха экспонировались во всех основных столицах Европы и в США. После окончания первой мировой войны Муха вернулся на родину. После провозглашения в 1918 году республики, Альфонсу Муха было поручено изготовление первых чехословацких почтовых марок, денежных знаков и государственного герба.

Мастера стиля модерн создают новый тип книги, все оформление которой (переплет, шрифт, формат, иллюстрации) образуют единое художественное целое (**Обри Бердслей** в Англии, **Э. Гроссе** во Франции, **А. Н. Бенуа** в России).

Характернейший представитель этого искусства **Обри Бердслей (1872—1898)** хотя и работал очень недолго, но сумел повлиять на творчество многих современников в различных странах Европы. Точное владение линией, чувство декоративности листа покоряли даже его противников,

несмотря на то, что художник обычно давал очень стилизованное, не лишенное манерности субъективное решение сюжета.



Рисунок 529. А. Муха. Серия «Времена года», 1896 г.





Рисунок 530. А. Муха. Зодиак. 1896 г. и Принцесса Гиацинт, 1911 г.

Начиная с ранних иллюстраций к «Сказанию о короле Артуре» (1893), выполненных вполне в духе прерафаэлитов, и кончая филигранно-рафинированным «Похищением локона» (1896), Бердслей раскрывается как художник-график, точно чувствующий выразительность каждого рисунка — будь то иллюстрация или обложка для «Желтой книги» 1895 г.
Некоторые вещи просты и изящны (три его листа «Комедия-балет марионеток» для того же журнала 1894 г. с лаконичным, острохарактерным рисунком). Но чаще всего художник подкупал современного ему зрителя капризной произвольностью фантазии, изощренностью иногда, впрочем, балансирующего на грани манерности мастерства. Бердслей породил многочисленных подражателей, но его творчество, при всем его профессиональном мастерстве идущее в русле декаданса, не могло стать тем рычагом, который повернул бы историю развития британского искусства.



Рисунок 531. Обри Бердслей. Рисунок для обложки журнала «Желтая книга». 1895 г. и Комедия-балет марионеток. Рисунок для журнала «Желтая книга». 1894 г., кн. IV.

В США у модерна не было возможности развиться в отдельную национальную школу. Влияние стиля ограничивалось творчеством отдельных талантливых мастеров, в частности Луиса Комфорта Тиффани и Луиса Салливена.

Луис Комфорт Тиффани (1848-1933) был прежде всего художником по стеклу, и его работы именно с этим художественным материалом принесли ему славу и стали предметом для подражания в США и по всей Европе. Международное признание Тиффани принесли его изысканные изделия из стекла: витражи, абажуры, бижутерия. Произведения Луиса Комфорта Тиффани украшают храмы и частные дома. Крупнейшая в мире коллекция его ювелирных и стекольных изделий находится в музее «Метрополитен» в Нью-Йорке. Изобретенный им способ соединения небольших кусочков стекла с

помощью медной фольги, а также новые виды созданных им стекол, произвели революцию в художественном стеклоделии. А техника Тиффани стала самой распространенной во всем мире для создания витражей, ламповых абажуров и других произведений декоративно-прикладного искусства из цветного стекла.

Отец Тиффани, Чарльз Луис Тиффани, был ювелиром и состоятельным владельцем знаменитых ювелирных магазинов в Нью-Йорке, Лондоне и Париже. Таким образом Луис Комфорт Тиффани рос в атмосфере творчества, имея достаточно средств, чтобы путешествовать по Европе и Ближнему Востоку, коллекционировать понравившиеся ему предметы искусства, включая античное стекло и японские декоративные изделия. Несколько из наиболее известных витражей Тиффани в Америке представляют собой пейзажи или иллюстрации религиозных сюжетов. За период между 1893 и 1900 гг. Тиффани создал самые оригинальные работы. Его стеклянные вазы и другие декоративные предметы отличаются радужностью расцветки и необычной техникой исполнения, которую он запатентовал как «фаврильное стекло». Тиффани использовал характерные для модерна темы цветов, растений, насекомых.





Рисунок 532. Луис Тиффани Брошь "Белое плетение", 1900-е гг.Белое золото, бриллианты, жемчуг, Архив Тиффани и Ко, Нью – Йорк и Ожерелье с подвеской. Лунные камни, Монтана сапфиры, с1910 Музей Метрополитен (Манхэттен, Нью-Йорк, США)

Ювелирные украшения Тиффани - одни из самых известных и дорогих в мире изделий из серебра, производимых компанией Tiffany&Co., которая была основана в 1837 году и приобрела первоначальную известность благодаря выпуску столового серебра. В том же году была учреждена концепция дизайна ювелирных украшений Тиффани, а в качестве цели выбрана разработка потрясающей красоты оригинальных произведений ювелирного искусства.

В 1851 году ювелирный дом Тиффани завоёвывает всемирную популярность, начав производство ювелирных украшений из серебра 925 пробы. По давно сложившейся традиции, каждое украшение TiffanyCo. помещается в коробочку нежно-голубого цвета, перевязанную белой атласной ленточкой.

Творчество Тиффани всегда находилось между реалистической манерой изображения и стилизованной, близкой средневековым витражам. Без росписи поверхности стекла он создавал витражи, которые могут сравниться только с картинами. Однако сам Тиффани не считал, что пытается копировать природу. Он интерпретировал ее глазами художника.





Рисунок 533. Луис Тиффани Торшер, Этилированный Favrile стекло с Брон с1904-с 1915 Музей Метрополитен (Манхэттен, Нью-Йорк, США) и Водяные лилии настольные лампы. Этилированный Favrile стекла с Брон
1904-1915. Музей Метрополитен (Манхэттен, Нью-Йорк, США)

Машинное производство вызывает к жизни новый тип творчества – дизайн, художественное конструирование массовых изделий, наделенных стандартным уровнем качества. Это способствует развитию рациональной эстетики, в корне отрицающей хрупкую декоративно-орнаментальную стилистику модерна. Такой перелом обозначился в 1907 г., когда возникла организация Немецкий Веркбунд, объединяющая на новой основе промышленников, архитекторов, художников.

Своей основной целью Веркбунд объявил «облагораживание немецкой работы сотрудничеством искусства, ремесла и промышленности путем

воспитания и пропаганды», «одухотворение немецкой работы подъемом ее качества». Понятие «высокое качество» включало в себя при этом не только применение добротных материалов и безупречное фабричное исполнение, но и «глубокую интеллектуальную проработку производимого предмета». Рациональная конструкция, лаконичная художественная форма и функциональность должны были, по замыслу членов Веркбунда привести к установлению единого вкуса, не допускающего экстравагантности и индивидуализма. Особое значение при этом придавалось архитектуре как ведущему виду искусства, определяющему художественную и во многом даже социально-культурную сферу.



Рисунок 534. А. Ван де Вельде. Шкаф. 1897 г. и Табурет. 1902 г.

Живопись и скульптура в меньшей степени, чем другие виды были затронуты стилем модерн. Союз модерна с символизмом в конце XIXв. распался.

Отход от реализма в творчестве художников-модернистов, определявших основное направление «Сецессиона», был связан с усилением в их творчестве субъективного начала. На творчестве австрийских модернистов первой трети 20 в. отразилось изменение общественных отношений в капиталистическом обществе на этапе империализма. Если в 19 в. даже искусство бидермейера, например, живопись Вальдмюллера или мастеров старовенской школы, находило общий язык с широкими кругами населения, хотя и робко, но все же утверждало жизнь и бытие, то к концу 19 в.— началу 20 в. положение существенно изменилось. Часть художников

начинает ориентироваться на узкий круг богатой городской буржуазии, другая — пытается полностью изолировать себя от общества, путается в субъективных дебрях символики и стилизаторства, по существу, отходит от жизни. То, что этими кругами модернистских художников преподносилось как утонченность, доступная лишь избранным, на самом деле было лишь извращенной слабостью класса буржуазии, паразитарный характер которого в его империалистической стадии во все большей степени определял все стороны его существования. Очень наглядно это видно в творчестве одного из основателей «Сецессиона» и его многолетнего (с 1897 по 1905 г.) председателя **Густава Климта (1862—1918)**, типичного представителя декадентского искусства. Своим декоративным панно для Бургтеагра (1888), Художественно-исторического музея в Вене (1891), аллегорическим композициям для актового зала Венского университета (1900-е гг). Климт придает стилизованный характер, они не лишены порой слащавой эротики. Те же черты характерны для портретов Климта, большей частью женских (портрет Адель Блох-Бауер, 1907; Вена, Галлерея 19 и 20 вв.) Своей живописи Климт сообщает нарочито плоскостной узорный характер, сводя ее к цветовым пятнам причудливых очертаний, дробящимся на подобной мозаике цветные мазки («Три возраста», 1908). Картины и портреты Климта очень «бесплотны», манерны и бессодержательны. Художник стремится противопоставить «грубой жизни» изысканные «украшения своих вымыслов».

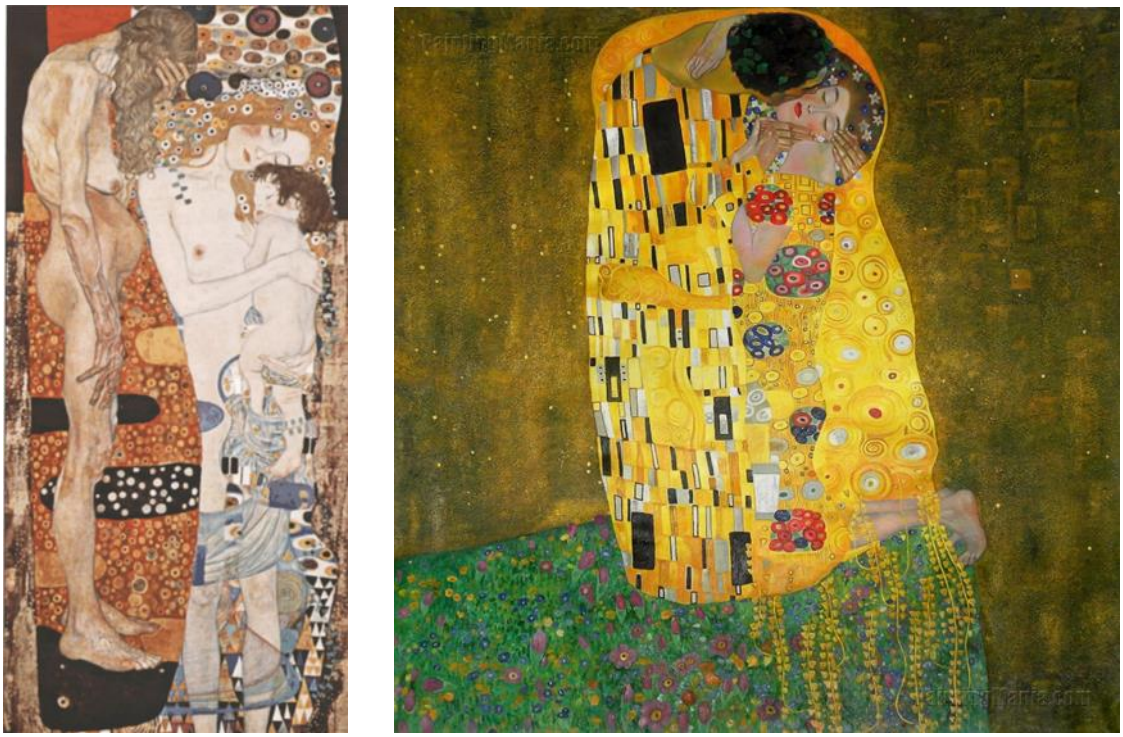


Рисунок 535. Густав Климт. Три возраста. 1908 г. Рим, Национальная, галлерея современного искусства и Поцелуй, Галерея Бельведер, Вена (GalerieBelvedere, Wien).1908,

Первые черты его неповторимого стиля проявились впервые в росписях большой лестницы венского Музея истории искусств, созданных в 1890-1891 годах. В 1897 году Климт возглавил Сецессион – объединение художников, созданное в противовес официальному искусству. В 1900 году он приступил к работе, предложенной Венским университетом, и представил роспись одного из плафонов – «Философия». Тогда-то и разразился скандал. На этом плафоне, а потом и на следующих – «Медицина» и «Юриспруденция» – художник нарушил все законы колорита и композиции, сочетая несочетаемое. На его панно человек предстает рабом своего естества, одержим болью, сексом и смертью. Такой Климт и шокировал, и очаровывал. Но скандал закончился тем, что художник, взяв денег взаймы, вернул университету аванс, а работы оставил себе. Заказов было так много, что это позволило ему быстро вернуть долг и в дальнейшем вообще не думать о деньгах.

Начался «золотой» период в творчестве Климта. Он пишет огромное количество картин, на которые, взглянув однажды, не забудешь никогда. Пишет ли он обнажённые, откровенно чувственные тела («Подруги», «Адам и Ева») или напряжение чувств между двумя возлюбленными («Любовь», «Поцелуй», «Упоение»), или портреты женщин по заказу (портреты Сони Книпс, Фрицы Ридлер, Адели Блох-Бауэр, Евгении и Меды Примавези, Фредерики Марии Биер) – в любом случае проявляется личное видение окружающего мира и человека в нём. И оно завораживает.

Вот, к примеру, картина «Поцелуй». На возвышении (помост? холм?), усыпанном цветами, на фоне потемневшего золота изображены два юных возлюбленных, слившихся в поцелуе. На картине прорисованы лишь лицо девушки и голова юноши, руки обнимающихся молодых людей и нога девушки, висящая как будто над пропастью. Но самое главное – обе фигуры скрыты декоративными одеждами, украшенными спиралями, овалами, кругами и другими геометрическими фигурами, так что не сразу различишь скрытые под ними фигуры. Эта же манера свойственна и для портретов реальных женщин. Их много, женщин Климта. Очаровательные лица, прически, руки, украшения, но платья и фон, как в волшебном калейдоскопе, превращаются в неповторимую сказочную декорацию. Именно так он видел человека, его красоту, слабости, страхи и страсти. А где этого не было, оставалась природа.

В скульптуре стиль модерн оказался причастен к зарождению ансамблей, содержащих обобщающие идеи и представляющие собой сложные пространственные композиции, вовлекающие человека в особый художественный мир (Норвегия, Г. Вигеланн, ансамбль Фрогнер-парка в Осло, который посвящен жизни человека).

Модерн отличает поэтика символизма, дисциплина композиции, эстетика в трактовке деталей, декоративный ритм гибких, текучих линий, увлеченность национально-романтическими мотивами, индивидуальная изобретательность мастера.

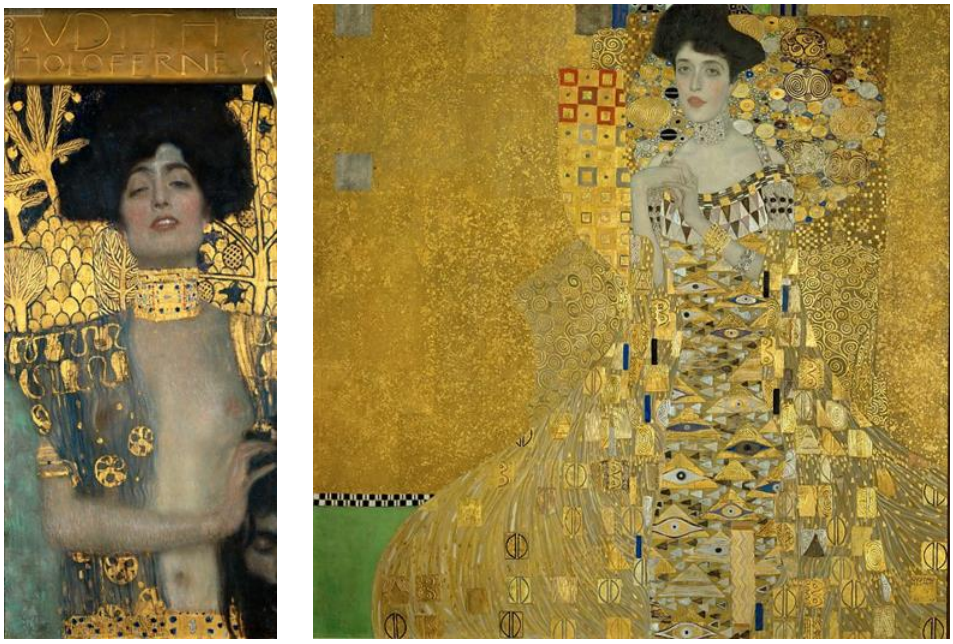


Рисунок 536. Густав Климт. Юдифь. Галерея Бельведер, Вена (GalerieBelvedere, Wien).1901 г. и Адель Блох-Бауэр Новая галерея, Нью-Йорк (NeueGalerie, NewYork). 1907

Архитектура. Модерн был первым направлением архитектуры капиталистических стран, на судьбу которого большое влияние оказали требования рекламы и моды. Но мода на модерн скоро прошла.
Разрушив каноны ордерной эклектики, сам модерн оказался нежизнеспособным направлением, не стал полноценным стилем с устойчивой, законченной художественной системой, так как при создании модерна стоявшие у его истоков архитекторы (А. ван де Вельде, В. Орта, И. Ольбрих и другие) исходили прежде всего из желания заменить старый архитектурный декор новым и меньше внимания уделяли выявлению новых закономерностей развития архитектуры, эстетическому осмыслению выразительности новых по функции и планировке форм архитектуры, новых строительных материалов и конструкций.

Кризис эстетических концепций модерна показал, что устарели не только архитектурные формы «классики», но и сам принцип взаимосвязи архитектурно-художественных форм и функционально-конструктивной основы зданий. И тем не менее в общем ходе развития европейской архитектуры модерну принадлежит важное место. Он как бы обозначил рубеж между периодом безраздельного господства эклектики и периодом, когда поиски новых путей развития архитектуры стали более осознанными, тесно связанными с выявлением рациональных конструктивных и функциональных основ архитектуры. Да и сам модерн развивался. Пройдя стадию всеобщего увлечения новым декором (в отдельных странах это происходило в различные сроки), модерн постепенно становится более сдержанным, и во внешнем облике его построек (поздний модерн) все

отчетливее начинает проявляться функционально-конструктивная основа зданий. Передовые архитекторы ряда европейских стран, преодолевая декоративистские тенденции модерна, постепенно все более активно включаются в поиски новой рациональной архитектуры (О. Вагнер и И. Гофман в Австрии, Ф. Шехтель в России и другие).



Рисунок 537. Архитектура В. Орта



Рисунок 538. В. Орт. Экстерьер и интерьер

Наиболее интенсивно эти поиски велись в тех странах, где в это время происходило быстрое развитие экономики, — в США и Германии.



Рисунок 539. В. Орт. Типичный интерьер стиля «модерн»

Большое влияние на развитие рационалистических тенденций в архитектуре рассматриваемого периода оказало внедрение в строительство железобетона, который в начале 20 в. все шире начинает использоваться не только в качестве чисто конструктивного элемента, но и как средство создания выразительной объемно-пространственной композиции. Это было связано как с деятельностью ряда архитекторов (О. Перре, Т. Гарнье), смело применявших железобетон в своих проектах и постройках и пытавшихся освоить его художественные возможности, так и с выявлением новых конструктивных возможностей этого материала (мосты Р. Майяра, складчатые оболочки Э- Фрейсине, ребристый купол «Зала столетий» во Вроцлаве М. Берга и др.) В последние годы перед первой мировой войной появились первые проектные предложения, направленные на широкое внедрение в строительство массовых типов жилища принципов типизации, стандартизации и заводского изготовления элементов зданий (Ле Корбюзье, Гропиус). Работая над созданием серийного и индивидуального дома, доступного каждому, В. Гропиус писал в 1909 г.: «Идея индустриализации жилищного строительства может получить свое осуществление только в том случае, если в каждом проекте будут применяться аналогичные конструктивные элементы, что позволит обеспечить серийное производство, одновременно рентабельное и недорогое для потребителя». В то же время Гропиус, понимая опасность непосредственного перенесения принципов стандартизации производства конструктивных элементов на сами типы зданий, предостерегал, что столько разнообразное сочетание этих различных элементов позволит удовлетворить запросы людей: создать дома, отличающиеся друг от друга».

В архитектуре модерн проявился в деятельности Хенри ван де Вельде (Фольквanг-музей в Хагане), Ч. Р. Макентоша (школа искусств в Глазго), Гимара (оформление метрополитена в Париже), А. Гауди (Дом Каса Мила в Барселоне и другие постройки), Ф. О. Шехтель (Ярославский вокзал,

особняк Рябушинского в Москве), В. Орта (оттели «Пассель» и «Сольвей» в Брюсселе).

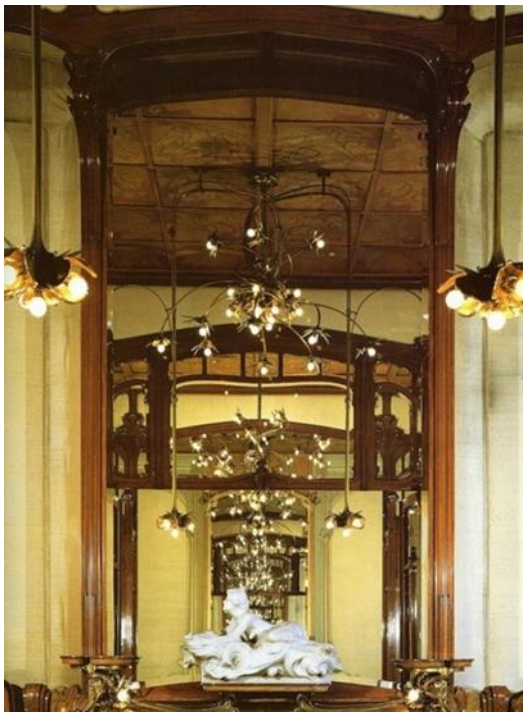




Рисунок 540. Модерн В. Орта

При формировании планов и композиции здания архитекторы смело шли на применение асимметричных решений в группировке объемов, расположении окон и дверей. Отдельным частям домов и декоративным элементам придавались обтекаемые формы. Применялись растительные мотивы и мотивы, заимствованные из искусства Дальнего Востока, прежде всего Японии. Стиль модерн развивался главным образом в архитектуре городских особняков и дорогих многоквартирных зданий, загородных вилл и дач. Организм здания формируется сообразно надобностям заказчика и вкусам архитектора. Он растет изнутри, «приживляя» одно к другому помещения разных размеров и очертаний, размещая их на разных уровнях, наращивая свою пластическую оболочку. Соответственно снаружи здание выглядело как увлекательная асимметричная пространственная композиция, сливающая воедино разным по формам и масштабам объемы.

Архитектор **Виктор Орта (1861-1947)** заслужил славу родоначальника стиля Арт Нуво в Бельгии. Извилистые, волнообразные линии кованных лестничных перил и колонн знаменитого особняка Тасселя (1892-1893) повторяются в каждой детали интерьера здания, от линейного мозаичного узора на полу, декораций стен и стеклянных плафонов крыши, до изогнутых форм дверных ручек, замочных скважин и мебели.



Рисунок 541. Ф. Шехтель. Особняк Рябушинского в Москве

В Шотландии движение модерна концентрировалось вокруг Чарльза Ренни Макинтоша, его жены Маргарет Макдональд и ее сестры Фрэнсис. Вместе с мужем Фрэнсис архитектором Дж. Гербертом Макнейром они стали известны как «Четверка из Глазго» или «Школа Глазго».

Формы и декор окон, дверей, лестниц становится разнообразным чуть ли не до бесконечности. Огромное значение в нем придается выразительности текучих ритмов, цвету и фактуре, узорной поливной керамической блицовке, деталям из кованного чугуна, витражу и т. д. Стиль особняков и вилл переживает постепенную эволюцию от пластической выразительности (дом Рябушинского в Москве, Ф. О. Шехтель) к более строгому геометризму форм, что отчетливо проявилось в асимметричном, с мансардными окнами, алогичным образом возвышающимися над фасадом, дворце Стокле, построенном в 1905-1911 гг. в Брюсселе австрийским архитектором Й. Хофманом и украшенным многоцветными мозаиками Г. Климта.

Немногим из зодчих довелось, как **А. Гауди** в Барселоне, создать многоквартирный жилой дом целиком по единому стилю. КасаБатло (1905-1907) он превратил в фантастической обиталище дракона. Его огромное чешуйчатое тело образует кровлю, зубастые пасти-балконы выступают из отделанного рельефной мозаикой фасада. Колоннам придана форма гигантских костей. Фасаду Каса Мила (1905-1910) сообщены волнообразные текучие формы, желто-зеленый вестибюль выглядит таинственным подводным царством.

Характерные для многих мастеров модерна рационализм, внимание к функциональной организации пространства, применение новых материалов (металл, стекло, керамика) несли в себе зародыш функционализма и конструктивизма. Жилой дом на улице Франклина в Париже (1903) архитектора О. Перре –пример перехода от модерна к функционализму. От модерна осталась дробность фасада, облицовка поливной плиткой. Черты

функционализма – рациональное конструктивное начало, геометрические формы каркаса из железобетона.



Рисунок 542. В. Орт. Отель Тассель. 1892-1893 и отель Сольве, 1894 г.



Рисунок 543. В. Орт. Отель Ван Этвельде, 1897-1899 гг.

ЛЕКЦИЯ 19
Течения и стили авангарда. Изобразительное искусство XX века

1. *Амазонки авангарда / под ред. Г. Ф. Коваленко. – М. : Наука, 2004.*
2. *Бобринская, Е. А. Футуризм и кубофутуризм / Е. А. Бобринская. – М. :Галарт: ОЛМА-Пресс, 2000.*
3. *Власов, В. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм / В. Власов, Н. Лукина. – СПб.: Азбука-классика, 2005.*
4. *Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.*
5. *Кандинский, В. В. Серия «Мир шедевров. 100 мировых имен в искусстве» / В. В. Кандинский. – М. : Классика, 2000.*
6. *Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717*
7. *Русский авангард 1910 – 1920-х годов в европейском контексте / под ред. Г. Ф. Коваленко. – М. : Наука, 2000.*
8. *Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7*
9. *Хан-Магомедов, С. О. Казимир Малевич / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Русский авангард, 2010.*
10. *Хан-Магомедов, С. О. Супрематизм и архитектура. Проблемы формообразования / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Русский авангард, 2008.*
11. *Харджиев, Н. И. Статьи об авангарде / Н. И. Харджиев. – М. : RA. – в 2 т. – 1997.*

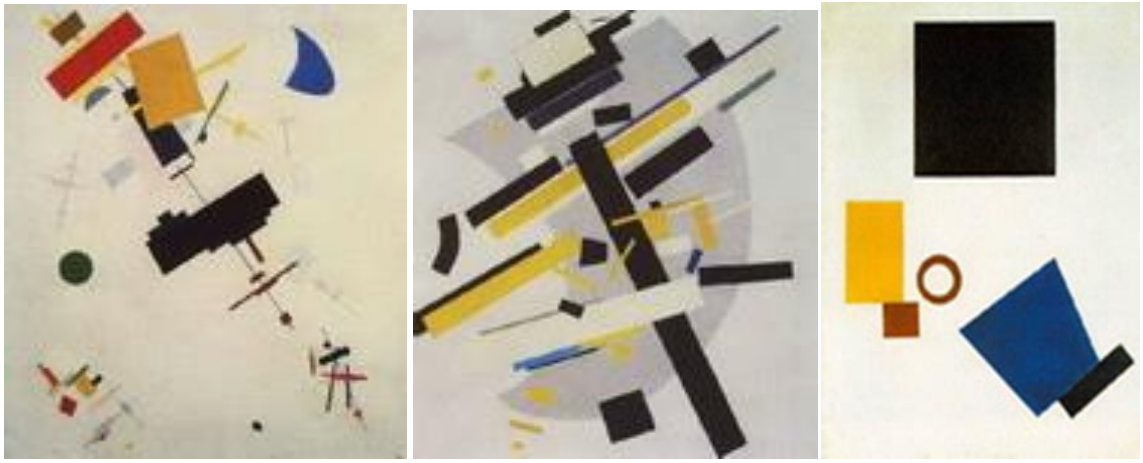
Изобразительное искусство первой половины XXв.

С середины XIX века отход от господствующей в это время в изобразительном искусстве натуралистической традиции резко ускоряется. Живопись, графика, скульптура обращаются к тому, что недоступно прямому («буквальному») воспроизведению. Отработка новых изобразительных средств, стремление к типизации, повышенной экспрессии, созиданию универсальных символов, сжатых пластических формул направлены, с одной стороны, на отображениевнутреннего мира человека, его состояния (психического, эмоционального), с другой – на усиление выразительности, информативности «телесной» структуры вещей, обновление видения предметного мира вплоть до задачи создания «самостоятельного

живописного (изобразительного) факта», конструирования «новой реальности».

Последняя выставка импрессионистов в 1886 г. знаменует конец классического периода европейского искусства. Начиная с этого времени, в европейской живописи одно за другим возникают многочисленные течения.

Авангардизм (от фр. Avantgarde – передовой отряд) – это совокупность течений в искусстве, который порывая с реалистическими традициями ищут новые способы построения художественной действительности. Авангард начал развиваться в 1910-1920-х гг. К русским авангардистам относятся М. Шагал, П. Н. Филонов, К. С. Малевич, В. В. Кандинский и другие.



К. Малевич. Супрематизм (Supremus № 56). 1916 г. 1916 г.

К. Малевич. Супрематизм (Supremus №58, желтое и черное). 1915 г.

К. Малевич. Супрематизм: автопортрет в двух измерениях.

Рисунок 544. Работы К. Малевича

Модернизм (от фр. Moderne – новейший, современный) – художественно-эстетическая система или совокупность течений искусства, сложившаяся в 1920-х гг., ищущая нетрадиционные способы художественного освоения действительности. Декаденство и авангардизм считаются его ранними стадиями.

Фовизм (от фр. Fauves – дикие) – название направления, которое было присвоено творческой группе молодых парижских художников А. Матиссу, А. Дерену, М. Вламинку, А. Марке, Р. Дюфи, К. ванДонгену, совместно участвующим в выставках 1905-1907 гг. Четкой программы у группы не было. Художников объединяло стремление к созданию образов с помощью яркого, открытого цвета. Природа – повод для создания экспрессивных композиций. Работы этих художников отличало отсутствие светотеневой моделировки, стремление к гармонизации цветовых пятен. У фовистов оставался один шаг до абстракционизма.



Рисунок 545. Альбер Марке. Порт Гонфлер. 1911 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Анри Матисс (1869-1954), член парижской группы художников, называвшей себя «фовистами», отказался от модулирования цветов, чтобы снова создать впечатляющие, простые и ясные цветовые поверхности, расположенные в субъективно-прочувствованном равновесии по отношению одна к другой. Вместе с Браком, Дереном, Вламинком он принадлежал к парижской группе «Диких». В результате многолетней интенсивной работы, Матисс постепенно отходит от свето-теневой модуляции. Его девизом стало: «Чем боле плоско, тем художественнее». Он постепенно переходит к плоскостно-декоративной манере живописи, превращая картину в декоративный узор.

Матисс был сыном потомственных ремесленников. Его мать в свободное время расписывала тарелки. Анри Матисс получает юридическое образование и становится клерком. Во время болезни он читает руководство для начинающих в живописи. Отец отправляет его с рекомендательными письмами учиться в мастерского художника Бугро (1891), но он ищет что-то иное. Матисс поступает в Школу изящных искусств в мастерскую Гюстава Моро. Моро уважает дарование другого. В его мастерской царит атмосфера творчества и эксперимента. Матисс обращается к опыту импрессионистов в 1897 г. (натюрморт «Голубой горшок и лимон»). Матисс расписывал километры лавровых листьев, был сторожем в театре. Он заплатил огромные

деньги за «Купальщиц» Сезанна. Картина вдохновляла его на создание шедевров. В 1905 г. Матисс отправляется на Средиземное море. Его «Вид Коллидра» – полет освобожденного человека. Плотина рухнула, и лавина самых ярких чистых красок обрушилась на мир. Немыслимые, сумасшедшие, запрещенные всеми художественными Академиями мира цвета, нашли свое место на полотнах мастера.

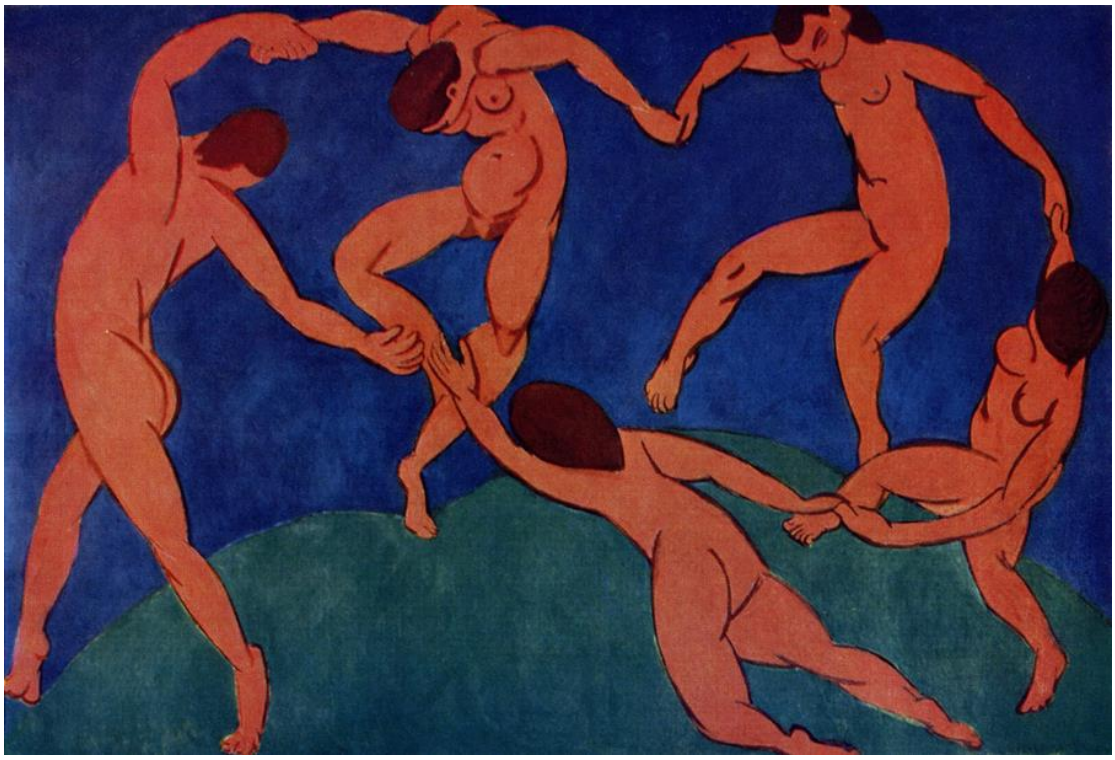


Рисунок 546. Анри Матисс. Танец. Панно для особняка С. И. Щукина в Москве. 1909—1910 гг. Ленинград, Эрмитаж

В 1905 г. состоялась выставка, в которой участвовали Матисс, Дерен, Вламинк, Руо и другие художники. Матисс показал на ней картину «Открытое окно». Критик Луи Воксель назвал живопись дикой, а их авторов дикими или фовистами. В Матиссе не было ничего эпатажного, что свойственно и русским авангардистам. Он с молодости любил элегантно одеваться, обожал стильные вещи. Он не ставил перед собой цель поразить и озадачить. Его находки и открытия – результат честного труда. С 1907 г. начинается сотрудничество Матисса с известным русским собирателем живописи Сергеем Ивановичем Щукиным, который обеспечил мастеру нормальную без срывов работу до 1912 г. Для стиля Матисса характерна предельная упрощенность формы, композиционная ясность и уравновешенность, отсутствие светотеневой моделировки, плоские пятна чистого цвета и мажорность («Танец», «Музыка», «Натюрморт с ковром», «Красная комната»). Окончательно художественная манера Матисса, определившая его своеобразное место в развитии западноевропейского искусства 20 в.,

сложилась примерно к 1908— 1909 гг. Наиболее характерными работами этого периода являются два больших панно, написанных в 1909—1910 гг. для парадной лестницы щукинского особняка в Москве: «Танец» и «Музыка» (оба в Эрмитаже). Эти большие панно построены на аккорде трех основных цветов: густо-синего неба, мягко звучно-зеленой земли и красновато-кирпичного цвета нагих человеческих тел.



Рисунок 547. Анри Матисс. Красные рыбы. 1911 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Портрет Бодлера. Иллюстрация к стихотворениям Стефана Малларме. Офорт. 1932 г.

Близок Матиссу Рауль Дюфи. Он писал сцены скачек, морских пейзажей, парусных регат («Лодки на Сене»). Анри Дерен через Сезанна пришел к кубизму («Субботний день»).

Живопись **Альбера Марке (1875—1947)**, одно время близкого фовизму, представляет собой один из вариантов развития реализма в условиях 20 в. По сравнению с импрессионистами Марке, как и в свое время Сезанн, восстанавливает объемную материальную реальность мира, но, в отличие от Сезанна, его более декоративные композиции менее подчеркнуто вещественны. Вместе с тем при их некоторой декоративности ощущение пространства и солнечного освещения сохраняет свое значение. Марке всегда выявляет в самой форме, в ритме силуэтов, в цветовом построении и характер предмета и общее состояние изображаемой природы. Так, он очень тонко передает мягкую перламутровую серебристость моря и воздуха

Неаполитанского залива на заре чуть туманно-облачного дня («Везувий», 1909; ГМИИ) или чуть влажную атмосферу, окутывающую четко-ясные формы береговых построек («Порт Гонфлер», 1911; ГМИИ). С изумительной выразительностью и точностью он изображает своеобразную серебристо-приглушенную атмосферу зимнего дня в Париже, серовато-сиреневый силуэт башен Нотр-Дам, мягкую белизну снега, темноту Сены и ощущение влажной сырости этих зимних сумерек. Сравнение с аналогичной по сюжету и выбору точки зрения «Нотр-Дам» Матисса с ее лаконичным сопоставлением плоскостных силуэтов архитектуры, линеарным ритмом контуров дает возможность ощутить все различие между более артистически холодным Матиссом и проникновенно лиричным Марке. Впрочем, Марке не чужд интерес и к более подчеркнуто артистичным и заостренно лаконичным решениям, примером чему может служить пейзаж «Женщина на улице Сиди БуСайид» (1923; Париж, собрание Марке).



Рисунок 548. Альбер Марке. Везувий. 1909 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Модильяни Амедео (ModiglianiAmedeo) (1884—1920), итальянский живописец, скульптор, график, рисовальщик; принадлежал к «Парижской школе». Родился Модильяни в Ливорно 12 июля 1884 года. Начал учиться искусству живописи в 1898 году в мастерского скульптора Габриэле Микели. С 1902 года занимался в «Свободной школе рисования с обнаженной натуры» при Флорентийской Академии художеств, главным образом, у живописца Джованни Фаттори, с именем которого в итальянской живописи связывается течение «маккьяйоли», родственное французскому «ташизму».



Рисунок 549. Амедео Модильяни Девочка в голубом, 1918, Частное собрание, Париж и Обнаженная на подушке1917, частная коллекция, Милан

В кафе «Ротонда» на бульваре Монпарнас, где собирались писатели и художники, Модильяни был в кругу друзей, живших, как и он, проблемами искусства. В эти годы художник обостренно ищет свою «линию души», как назвал творческие поиски Модильяни его друг, поэт Жан Кокто. Если первые произведения парижского периода исполнены в манере, близкой графике Тулуз-Лотрека, то уже в 1907 художник открыл для себя живопись Сезанна, познакомился с Пабло Пикассо и некоторое время находился под влиянием этих мастеров.

В 1903 году, переехав в Венецию, Амедео Модильяни учился в «Свободной школе обнаженной натуры» Венецианского Института изящных искусств. С 1906 года обосновался в Париже, где брал уроки в Академии живописи Коларосси. В 1907 году Модильяни впервые показал свои работы в «Осеннем салоне», с 1908 года выставлялся в «Салоне независимых». У Амедео Модильяни нет матиссовскогомонументализма, образы более камерные, интимные.

Кубизм. Изобретателем кубизма считают Пикассо с его картиной «Авеньонские девушки» (1907), но это, скорее всего, выражение поиска многих художников. Теоретиками кубизма являются живописцы Ж. Метценже и А. Глез. Кубисты пробовали осознать внутреннее строение предметов, они пытались расширить пределы оптического видения. Основным принципом кубизма стало разложение формы: предмет изображался не целиком, а частями и не с одной стороны, а сразу с нескольких точек зрения. Художники стремились увидеть предмет во всей его полноте, в четырех измерениях, не только снаружи, но и изнутри, но в результате он рассыпался на осколки, грани, дробящиеся формы.

К трем измерениям пространства Возрождения кубисты добавили 4-е – время. В 1911 г. они выставили свои произведения в «Салоне отверженных». Кубисты – Пабло Пикассо, Жорж Брак, Жуан Грис, М. Дюшан – использовали цвет для своих сочетаний света и тени. Они прежде всего интересовались формой, преобразуя предметы. Они добивались впечатления выпуклости с помощью тональных градаций. Прежде всего, они свели многообразие форм к элементам прямоугольника, треугольника и круга. Полихромное богатство Сезанна, охватившее весь спектр, они свели в основном к черному, белому, серому, охре, коричневому и синему цвету.



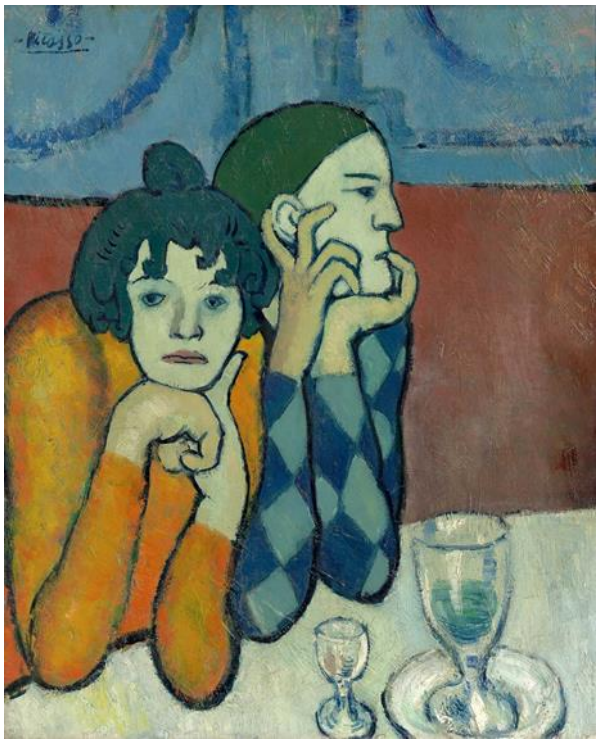
Рисунок 550. Пабло Пикассо. Портрет Воллара. 1909—1910 гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Женщина на берегу моря. 1929 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства



Рисунок 551. Пабло Пикассо. Герника, 1937 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства и Королева Изабо. 1909 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Контраст света и тени ими был использован во всех возможностях его многотональности. Картины стали уподобляться рельефу, а их содержание

свелось к нескольким предметам домашнего обихода. Музыкальные инструменты, благодаря своей утонченности и функциональной красоте форм, вдохновляли живописцев и становились объектами натюрмортов. В качестве контраста к линейным формам и сплошным поверхностям использовались куски ткани, имитации кусков дерева и деревянных решеток. Позже к окрашенным геометрическим формам стали добавлять настоящие предметы, как-то: фанера, стекло, листовые металлы, ткани, куски обоев и газет и отдельные типографские буквы. Формы предметов были отделены от их естественной, органической среды и согласованы с абстрактными геометрическими формами.



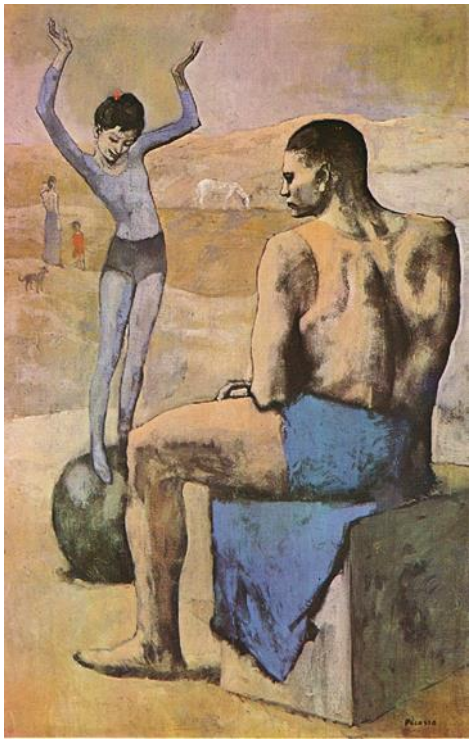


Рисунок 552. Пабло Пикассо. Странствующие гимнасты. 1901 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Девочка на шаре. 1905 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Кубисты разрабатывали новые формы неглубокой многомерной перспективы, позволяющей представить объект в виде множества пересекающихся и просвечивающих плоскостей, сосредоточенных вдоль оси композиции. Объект изображался одновременно со многих точек зрения как комбинация геометрических форм. По мнению кубистов, на картине был представлен не только внешний облик объекта, но и знание о нем. Конструктивное сходство и взаимосвязь всех предметов – на это обращают внимание кубисты. Первый этап развития кубизма связан с аналитическими композициями, второму этапу свойственны абстрактные натюрморты.

Пикассо пишет картины «Танец с покрывалами», «Женщина с веером», «Три женщины». В 1908 г. создалось объединение «Бато-Лавуар». В 1911 г. образовалась новая группа кубистов в мастерской Вийона, к которому присоединились Дюшан, Глез, Метценже, ЛеФоконье, Леже, Пикабия, Купка.

Наиболее последовательно кубизм проявлялся в творчестве **Ж. Брака (1882-1963)** («Арии Баха», «Португалец»).

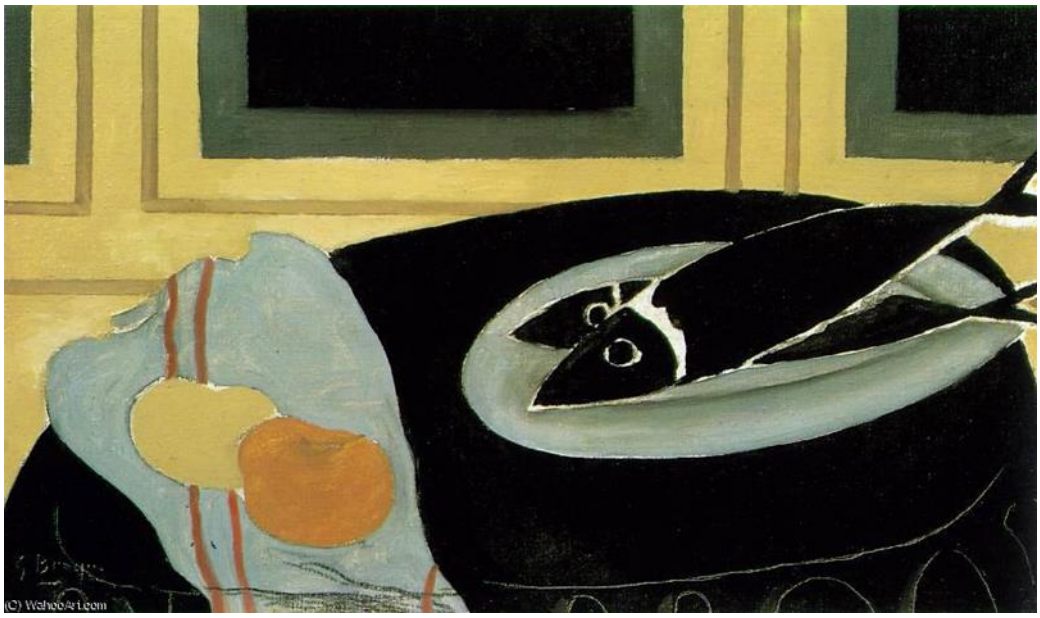


Рисунок 553. Жорж Брак. Черные рыбы. 1942 г. Париж, Музей современного искусства

После Второй мировой войны кубисты ушли в декоративно-прикладное искусство. Глез стал заниматься стенописью, Люрса и Леже – коврами и керамикой. Продолжатели кубистов – пуристы – развивали рационалистическую, рассудочную живопись (Озанфан). С пуризма начинал и Ле Корбюзье, считавший, что картину можно построить так же, как машину или здание.

Экспрессионизм (от фр. Expression – выразительность) – одно из направлений авангардизма. Первое поколение экспрессионистов соотносится с деятельностью немецкой группы «Мост» (1905-1912 гг.). Их сочная и многоцветная живопись сменяется плоскостной и графичной манерой письма. Группа «Мост» была организована в Дрездене студентами архитектурного факультета Высшего технического училища. Своим предшественником экспрессионисты считали бельгийца Джеймса Энсера с его масками и Эдварда Мунка, чьи картины называют «криками времени». С 1906 по 1912 гг. выставки «Моста» устраиваются то в Дрездене, то в Кельне. Для экспрессионизма характерна изломанность линий, контрастность цвета, деформированность пространства. В 1910 г. В. Кандинский и Ф. Марке организовали альманах под названием «Синий всадник», а в следующем году – выставку с этим же названием. Эта выставка положила начало второму

объединению экспрессионистов (1911-1914 гг.). К этому объединению примкнули Макке, Кампендонг, Клее, Кубин, Кокошка.

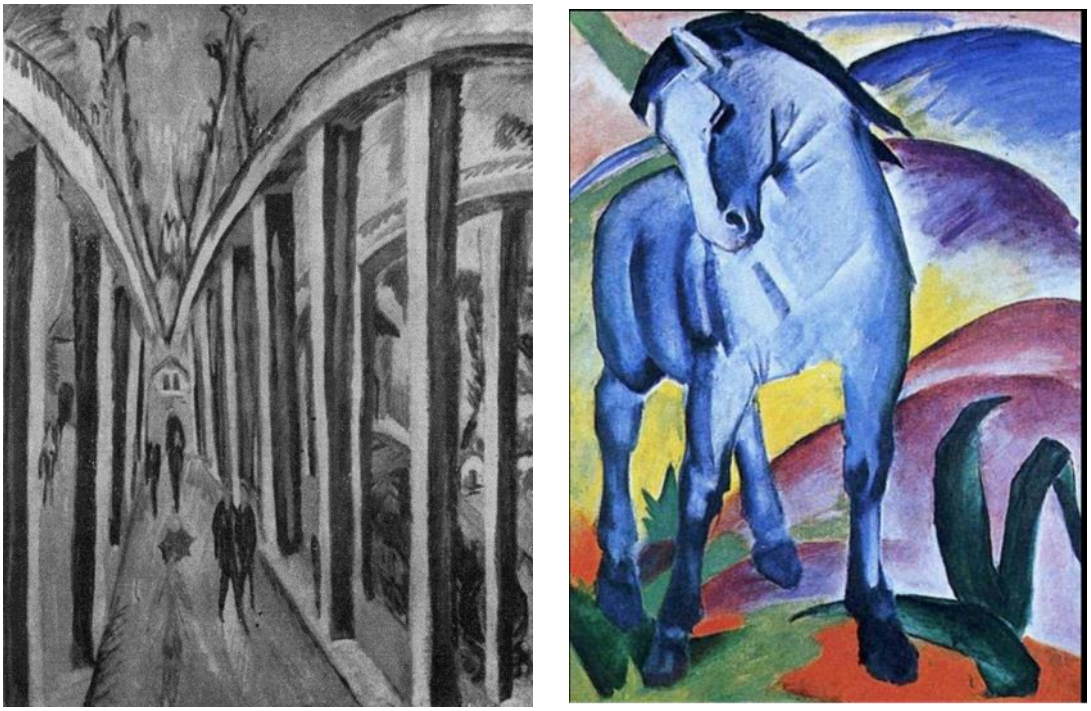


Рисунок 554. Эрнст Людвиг Кирхнер. Мост. 1912—1914 гг. Берлин, Государственные музеи и Франц Марк. Синяя лошадь. 1911 г. Берлин, собрание Келер

Наиболее характерным и по-своему значительным явлением в этой сложной борьбе быстро возникавших и сменявшихся художественных направлений был, несомненно, экспрессионизм— явление, получившее наибольшее развитие в годы, последовавшие за окончанием первой мировой войны, и связанное с настроениями отчаяния и разочарования, которые охватили даже самых оторванных от жизни интеллигентов Германии. Как направление экспрессионизм сложился в группировках «Синий всадник» и «Мост». С этим течением связаны имена Эриха Геккеля, Эрнста Людвига Кирхнера, Макса Пехштейна, Франца Марка, скульптора Вильгельма Лембрука и других. Влияние экспрессионизма сказалось и на творчестве таких крупных мастеров, как Эрнст Барлах, Георг Гросс, Отто Дике.

Основной художественный принцип экспрессионизма, оказавшего большое влияние на искусство ряда стран Центральной Европы — передача, точнее, выражение субъективного отношения художника к тому, что его волновало, — составлял, по мнению некоторых его апологетов, вклад «германского духа» в новое европейское искусство. Однако экспрессионизм был не столько четко определенной художественной системой, сколько некоей общей тенденцией, воплощавшей кризис духовной культуры Германии тех лет, растерянность представителей буржуазного гуманизма перед трагическими противоречиями эпохи. Часть наиболее общественно-

прогрессивных художников и теоретиков экспрессионизма были охвачены искренним отчаянием, проникнуты ненавистью к злу и жестокости, господствующим в окружающем их мире. Им были чужды самодовлеющие поиски чистой формы, характерные для многих других модернистических течений. Они стремились к духовно содержательному искусству, раскрывающему трагедию человека в современной им жизни. Но исторический пессимизм мировоззрения, болезненный субъективизм, неверие в силы разума, отказ от реалистических основ искусства предопределили неспособность мастеров, подчас талантливых, найти в пределах экспрессионизма как направления положительное и художественно убедительное решение тех проблем, которые жизнь ставила перед искусством. Искусство экспрессионизма оставалось симптомом болезни, переживаемой обществом, а не художественным осознанием подлинных социальных причин этой болезни, не эстетической формой борьбы с ней. Для большинства немецких художников, связанных с экспрессионизмом, характерно переплетение призрачного и реального, субъективно-произвольного и отвлеченно-символического («В лимонном саду» Эмиля Нольде, 1923).

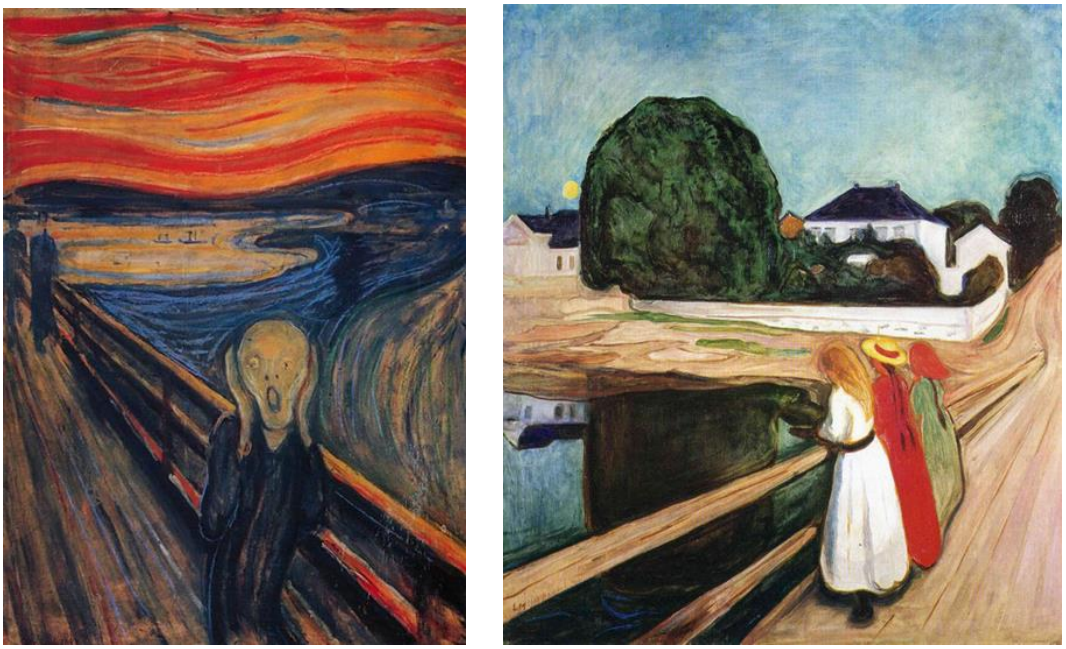


Рисунок 554. Эдвард Мунк. Крик. 1893, Музей Мунка, Осло и Девочки на мосту. 1899 г. Осло, Национальная, галерея

Экспрессионисты – Мунк, Кихнер, Геккель, Нольде и художники группы «Голубые всадники» - Кандинский, Марк, Маке, Клее – вновь пытались вернуть живописи ее психологическое и духовное содержание. Целью их творчества было представить внутренний духовный опыт с помощью форм и цвета, донести до зрителя внутреннее напряжение, которое

испытывает автор. Творчество Поля Клее отличается необыкновенным размахом использования цветовых возможностей. Он составил суровые, веселые и мрачные мелодии цвета. В творчестве Дерена отразилось ощущение жестокости среды и сочувствие человеку.

Мунк Эдвард (MunchEdward) (1863-1944), норвежский живописец, театральный художник, график.В 1893 г. Мунк написал «Крик» (Осло, Национальная галерея) —одну из своих известных картин, предвосхищающую экспрессионизм в искусстве. Мост на фоне норвежского фиорда, женщина на мосту закрыла руками уши, чтобы не слышать крика, рвущегося из ее раскрытого рта. Пейзаж напоминает застывшую лаву — мертвые волнообразные очертания на пламенеющем желто-красном небе (повторение сделано Мунком в литографии).

Большое место в творчестве Мунка занимает графика, он работал в технике гравюры на дереве, офорта, черной и цветной литографии. Многие его произведения были переведены им в офорт и литографию. В последние годы жизни Мунк писал много автопортретов, в них есть и юмор («Автопортрет. У Мунка грипп». 1919; Осло, Национальная галерея) и скептицизм и гуманизм человека, прожившего сложную, яркую жизнь.

Абстракционизм (от лат. Abstractio- отвлечение). Кандинский начал писать беспредметные картины около 1908 года. Он утверждал, что каждый цвет имеет присущую ему духовную выразительную ценность, что дает возможность передавать духовные переживания, не изображая при этом реальных предметов. Эстетическое кредо абстракционизма Кандинский изложил в книге «О духовном в искусстве», 1910 г.





Рисунок 555. Василий Кандинский. В черном квадрате, 1910 г., Пересекающиеся линии. 1923 г. и В. Кандинский за работой

Между 1912 и 1917 годами в различных частях Европы совершенно независимо друг от друга работали художники, создавая то, что можно было бы отнести к категории «абстрактного искусства». Среди них Купка, Делона, Малевич, Иттен, Арп, Мондриан и Вонтонжерло. Их картины изображали беспредметные, большей частью геометрические формы.

Абстракционизм имеет направления:

- Супрематизм, при котором создание новых типов художественного пространства идет путем сочетания различных геометрических форм. Это завершение поисков кубистов. В России это лучизм Ларионова М., супрематизм Малевича К., в Голландии – творчество группы «Стиль» (с 1917 г.) во главе с Мондрианом и Т. ванДусбургом.;
- Абстрактный экспрессионизм, при котором главной задачей становится гармонизация бесформенных цветовых отношений. К этому направлению относятся ранние работы Кандинского, когда происходит «освобождение» цвета от форм реальной действительности. Это завершение поисков экспрессионизма и фовизма.

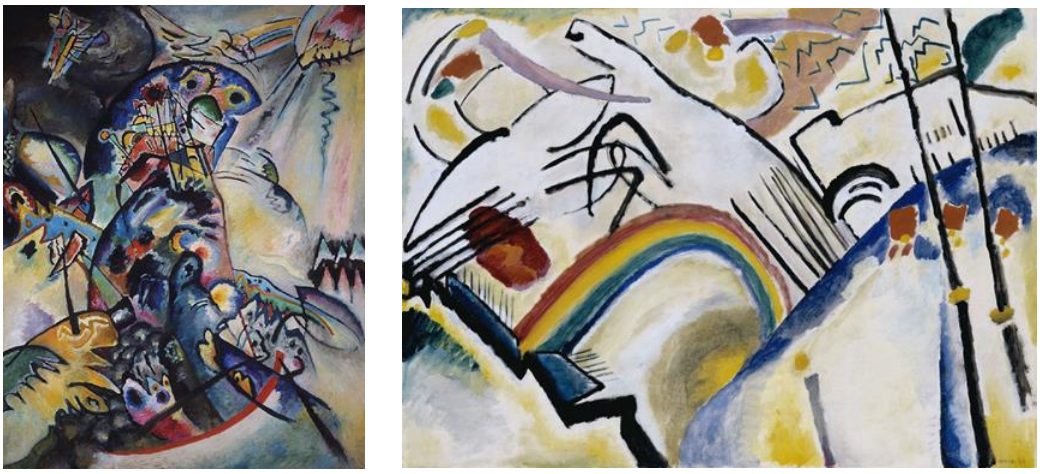


Рисунок 556. Василий Кандинский. Синий гребень, 1917, Русский музей, Санкт-Петербург и Казаки, 1917, Третьяковская галерея, Москва

Кандинский Василий Васильевич (1866-1944) – русский художник, основатель и теоретик абстракционизма. Его стиль называют живописным абстракционизмом. С 1921 г. он живет за рубежом. В 1933 г. эмигрировал из Германии во Францию. По Кандинскому художник выражает существующую духовность, он свободен в выборе средств выражения – от «чистого реализма» до «чистой абстракции». Единственный его руководящий судья – принцип внутренней необходимости. Все, что вызвано этим чувством «совершенствует и обогащает душу». Он создавал цвето-ритмические и колористические симфонии, опираясь на «Учение о цвете» Гете, опыты с цветомузыкой Скрябина. Не отрицая реалистической живописи, Кандинский полагал, что освобождение живописи от природных форм освобождает ее от всего постороннего, «внеживописного». Начиная с 1910-го г., мастер создает в основном абстрактные полотна, называя их «Симфониями» или «Композициями». Он пишет теоретические труды: «О духовном в искусстве»

(1910), «точка и линия на плоскости» (1926), «Эссе об искусстве и художниках» (1935).

Пит Мондриан (1872-1944) в 1910-е гг. был связан с кубизмом. В Голландии у него появилась группа последователей, объединившаяся вокруг журнала «Стиль». Датский художник Мондриан ввел понятие «неопластицизма». Он не стремился воспроизвести объект, а создавал ощущение его существования на плоскости. Несколько позже Мондриан сделал дальнейший шаг вперед. Он, как гири использовал чистые желтый, красный и синий цвета для конструкции картин, форма и цвет которых совпадал с эффектом статического равновесия. Он не стремился ни к скрытому выражению, ни к интеллектуальному символизму, но к реальным, оптически различимым конкретным гармоническим рисункам. Мондриан писал: «Нет ничего конкретнее, чем линия, цвет, плоскость».

Питер КорнелисМондриан виднейший (наряду с К. Малевичем) представитель геометрического направления в абстрактном искусстве, в начале творческого пути был связан с Яном Торопом и Слейтерсом, пережил увлеченно Ван-Гогом, стремясь к эмоциональному отражению окружающего вг своих работах («Красное дерево», 1909—1910; «Мельница на солнце», 1911; обе— Гаага, Городской музей). Однако в то же время он обнаруживал постоянную склонность к лаконичному гладкому цвету, к простоте, ясности и чистоте построения своих композиций («Красное облако», 1907; Гаага. Городской музей).

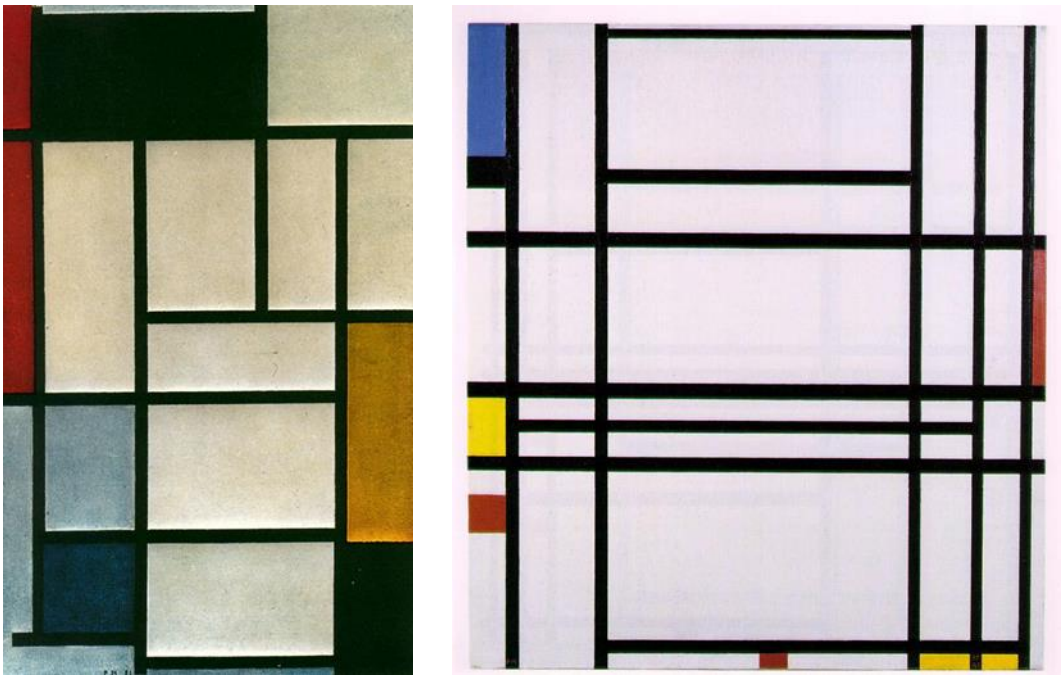


Рисунок 557. Питер КорнелисМондриан. Композиция с красным, желтым и голубым. 1921 г. Гаага, Городской музей и Композиция № 10

Большую роль в его творческой эволюции сыграли годы, проведенные в Париже (1911—1914), где Мондриан испытал сильное воздействие кубизма.

В 1912 г. художник создает целый ряд работ в духе аналитического кубизма и уже в следующем, 1913 г. пишет первые абстрактные полотна, являющиеся логическим продолжением его кубистских произведений. Он последовательно идет по пути постепенного и все большего абстрагирования, очищения своей живописи от предметных изображений, по пути ее «денатурализации».

Мондриан стремится найти и выразить живописными средствами то общее, то существенное, то непреходящее, что существует будто бы в основе «всех форм творения» и что, по мнению Мондриана, есть некий идеальный порядок, универсальная и идеальная гармония. Она и есть то, что, по словам Мондриана, «было скрыто в прошлом под именем божества», то, что движет природой и правит миром, что «заключено в каждой вещи» и что составляет предмет искусства. Но искусство прошлого, по Мондриану, было «бессознательным выражением этой гармонии путем познания и изображения материального мира», современный же человек, мозг которого благодаря технической революции освобожден для «чистого мышления», способен поставить вопрос о сознательных поисках этой идеальной гармонии. Процессу очищения мысли, ее «познанию самой себя» в искусстве адекватен процесс «денатурализации». Сознательное же выражение универсальной гармонии якобы возможно в искусстве через посредство простейших отвлеченных геометрических форм как наиболее очищенных от всего случайного и личного и наиболее соответствующих «абстрактно-математическому характеру современного мышления».

Каземир Малевич (1878-1935) изобрел супрематизм. «Черный квадрат» по мнению автора не просто изображение квадрата, а «восприимчивость к отсутствию предмета».

В 1920-е гг. Малевич создает планиты и архитектоны, применяет находки в архитектурных поисках. В 1930-е гг. возвращается к реалистической традиции («Девушка с красным древком»).

Супрематизм (от латинского supremus — наивысший) Одно из основных течений абстрактного искусства, основанное в 1-й половине 1910-х г. К.С. Малевичем и ставившее целью выразить высшую реальность (структуру мироздания) в наипростейших формах, которые, по мнению приверженцев супрематизма, лежат в основе всех других форм физического мира.

Являясь разновидностью абстракционизма, супрематизм выражался в отсутствии художественного смысла в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний (в геометрических формах прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника). Сочетание геометрических фигур различного цвета и величины образует пронизанные внутренней динамичностью асимметричные уравновешенные супрематические композиции. На начальном этапе этот термин, восходивший

к латинскому корню suprem, означал доминирование, превосходство цвета над всеми остальными свойствами живописи.
В супрематических картинах отсутствует представление о «верхе» и «низе», «левом» и «правом» — все направления равноправны, как в космическом пространстве. Пространство картины больше неподвластно земному тяготению (ориентация «верх-низ»), оно перестало быть геоцентричным, то есть «частным случаем» вселенной. Возникает самостоятельный мир, замкнутый в себе, и в то же время соотнесенный как равный с универсальной мировой гармонией.

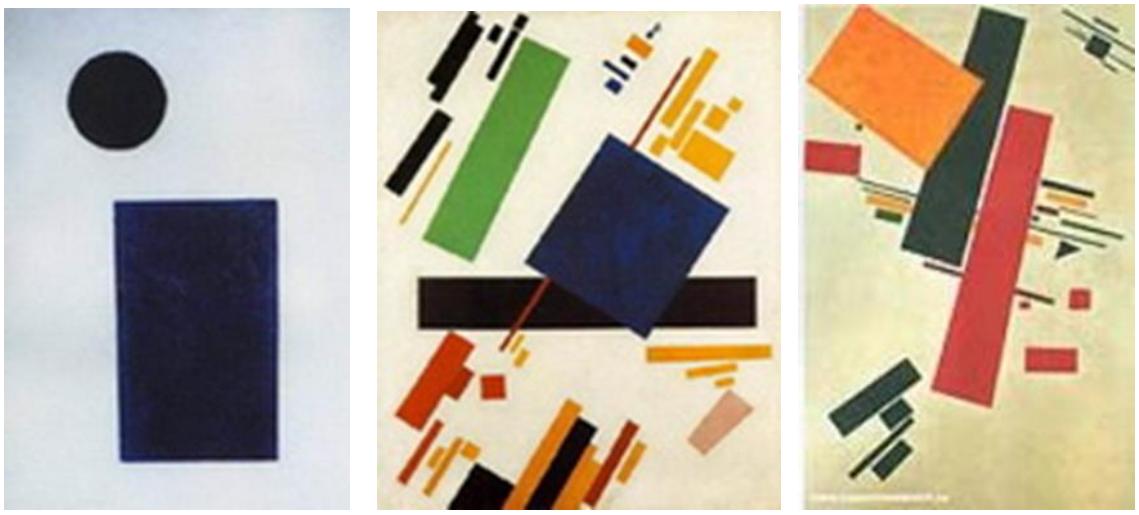


Рисунок 558. Каземир Малевич. Супрематизм. Четырехугольник и круг, 1915 г.; Супрематическая живопись, 1916 г.; Динамический супрематизм, 1916 г.



Рисунок 559. Каземир Малевич. Черный супрематический квадрат, 1915 г.; Супрематизм. Беспредметная композиция, 1915 г.; Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в двух измерениях, 1915 г.

Основатель этого течения К.С. Малевич выставил в 1915 г. свой знаменитый "Черный квадрат" — своеобразный изобразительный манифест супрематизма, воспринятый его учениками "как новая икона" (А.Н. Бенуа). В развернутом обосновании "нового искусства", названном "От кубизма и футуризма к супрематизму... Новый живописный реализм..." (1916 г.),

Малевич писал, что "искусство повторения (иначе — рисование с натуры, передача физического мира таким, каким его видит человеческий глаз) свойственно дикарю", а подлинный творец порывает с подражанием действительности и открывает истинную реальность в простых геометрических формах. В беспредметных полотнах краска, по мысли К.С. Малевича, была впервые освобождена от подсобной роли, от служения другим целям, — супрематические картины стали первым шагом «чистого творчества», то есть акта, уравнивавшего творческую силу человека и Природы (Бога).

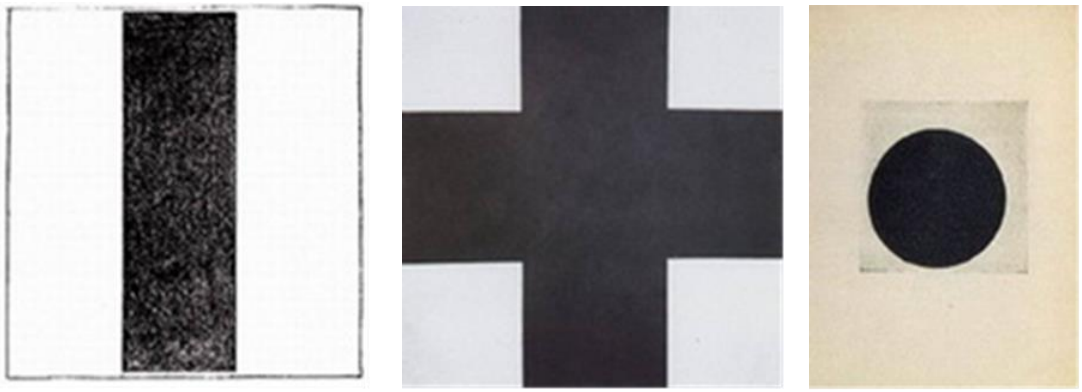


Рисунок 560. Каземир Малевич. Продление супрематического квадрата, 1920-е гг.; Черный крест, 1923 и Композиция с черным кругом, 1916 г.

В супрематической теории Малевича важное место занимает понятие «безликости», стоящее у него в одном ряду с такими понятиями как беспредметность и безобразность. Оно означает в широком смысле отказ искусства от изображения внешнего вида предмета (и человека), его видимой формы. Ибо внешний вид, а в человеке лицо, представлялся Малевичу лишь твердой скорлупой, застывшей маской, личиной, скрывающей сущность. Отсюда отказ в чисто супрематических работах от изображения каких-либо видимых форм, а во «второй крестьянский период» (конец 1920-х — начало 1930-х г.) — условно-обобщенное, схематизированное изображение человеческих фигур (крестьян) без лиц, с «пустыми лицами» — цветными или белыми пятнами вместо лиц (безликость в узком смысле).

Ясно, что эти «безликие» фигуры выражают «дух супрематизма, пожалуй, даже в еще большей мере, чем собственно геометрический супрематизм. Ощущение «пустыни небытия», бездны Ничто, метафизической пустоты здесь выражено с не меньшей силой, чем в «Черном» или «Белом» квадратах. И цвет (часто яркий, локальный, праздничный) здесь только усиливает жуткую ирреальность этих образов. Глобальный супрематическийапофатизм звучит в «крестьянах» 1928—1932 г. с предельной силой.

Супрематизм стал одним из центральных явлений русского авангарда. Начиная с 1915 г., когда были выставлены первые абстрактные работы Малевича, в том числе «Чёрный квадрат», влияние супрематизма испытали такие художники как Ольга Розанова, Любовь Попова, Иван Клюн, Надежда Удальцова, Александра Экстер, Николай Суетин, Иван Пуни, Нина Генке, Александр Древин, Александр Родченко, Кирилл Сазыкин и многие другие.

В 1919 г. Малевичем и его учениками была создана группа УНОВИС (Утвердители нового искусства), развивавшая идеи супрематизма. В дальнейшем, даже в условиях гонений на авангардное искусство в СССР, эти идеи нашли свое воплощение в архитектуре, дизайне, сценографии. Свою систему геометрического конструктивизма супрематисты распространяли на все виды художественного творчества: оформление праздников, книжную графику, росписи фарфора и текстиля и т.д.

Супрематисты создавали также и объемные формы, в частности в фарфоре. Они мечтали о том времени, когда целые города будут построены "в супрематических формах, образуя "единую систему мировой архитектуры Земли". Благодаря творчеству Эль Лисицкого влияние супрематизма распространилось в Германии, в частности в Баухаузе, где оно существовало рядом с неопластицизмом. Афиши и книги, оформленные Лисицким (они и до сих пор остаются замечательными образцами этого жанра), связаны с супрематизмом своим диагональным расположением и динамичным равновесием форм.

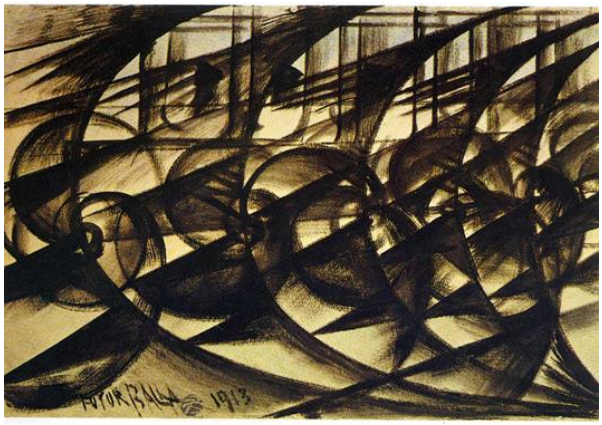
С приходом к власти фашизма, центр абстракционизма перемещается в Америку. В годы Второй мировой войны сюда из Парижа переезжают Марк Шагал, Макс Эрнст. В 1940 г. в Нью Аорке обосновался Пит Мондриан. В САШ эмигрировали ЛаслоМохой-Надь, Ханс Рихтер и другие. Кроме гладкой поверхности живописи художники стали применять наряду с маслом песок, гальку, цемент, слюду.

В 1937 г. в Нью-Йорке создается музей беспердметной живописи, основанной семьей Гугенхейма. В 1939 г. создается Музей современного искусства, созданный на средства Рокфеллера. Искусство становится языком знаков (абстракннаякалиграфия Ганса Гартунга).

Футуризм. В 1908 г. математик Герман Минковский сформулировал изменение мировоззрения: «Отныне понятия «время» само по себе и «пространство» само по себе осуждены на забвение: они могут сохранить свое существование только вступив в своеобразный союз между собой».

В основе произведений футуристической живописи, скульптуры и архитектуры лежит выражение движения в двух формах: «проникновение во внутрь» и «одновременности» (скульптор Умберто Боччони «Бутылка, развернутая в пространстве»). Футуризм сложился и получил широкое развитие в Италии в 1910-1920-х гг. Теоретик футуризма Ф. Т. Маринетти в 1909 г. пишет «Манифест итальянского футуризма». Футуристические

картины – хаотическое нагромождение плоскостей и линий. Художники стремились поместить зрителя в центр картины.



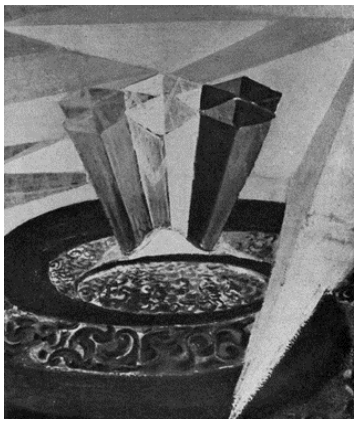


Рисунок 561. Джакомо Балла. Скорость мотоцикла, 1913 г. и Выстрел из ружья. 1915 г. Милан, собрание Маттиоли

Футуристы в своих манифестах и выступлениях беспощадно высмеивали мещанский провинциализм, трусливую вялость своей буржуазии, злобно и беспощадно издевались над ее эпигонской приверженностью традиции, над пошлым салонным искусством. Они возвещали неизбежный приход нового искусства и культуры будущего, отсюда и само название, и течения «футуризм» (от итальянского futuro — будущее). Однако это будущее в социальном плане большинству из них, в частности их лидеру и теоретику **Филиппе Маринетти (1876—1944)**, представлялось в плане пробуждения наступательной активности, «динамизации», «модернизации» современной им капиталистической Италии. Первый манифест футуристов, опубликованный 20 февраля 1909 г. в реакционной французской газете «Фигаро», квалифицировал футуризм как «движение антифилософское, антикультурное, спортивное и воинственное...»; «...футуристы — мистики действия. . . они обожают жизнь в ее яркой красочности, многообразности, в ее мускульной спортивности», — заявляли дальше футуристы. Нетрудно увидеть, что такие взгляды футуризма содержали в себе возможность перехода через «мистику действия», через культ силы и иррациональности к открыто реакционным общественным позициям. И действительно, объективно — бессознательно для ряда представителей футуризма и совершенно сознательно для таких людей, как сам Маринетти, — футуризм явился идеологическим выражением стремления наиболее активных группировок итальянского капитализма к форсированному преодолению своей «отсталости» и «бедности», к направлению стихийного недовольства широких кругов мелкой буржуазии по пути истеризованного шовинизма.



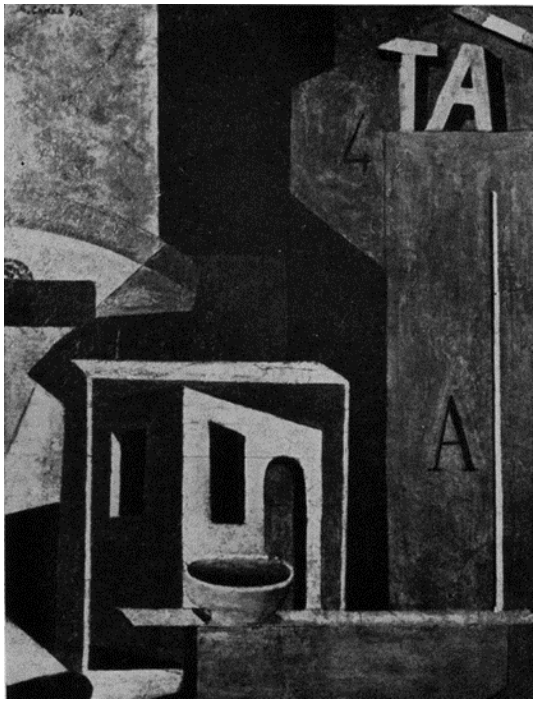


Рисунок 562. Умберто Боччони. Материя. 1912 г. Милан, собрание Маттиоли и Карло Карра. Композиция с ТА («метафизический натюрморт»). 1916 г. Милан, собрание Юккер

Наиболее характерными для футуризма мастерами в области литературы кроме Маринетти были Прецколини, Д. Папини (не разделявший, впрочем, воинствующие реакционные взгляды своего лидера).

В живописи и скульптуре наиболее типичными фигурами были **Умберто Боччони (1882—1916)**, **Джакомо Балла (1871—1958), ДжиноСеверини (1883-1966) и Карло Карра (1881-1966)**. Живопись футуризма представляла собой беспокойное нагромождение объемов и линий, в которых с трудом угадывались искаженные изображения людей и предметов. В отличие от кубистов футуристы своим раздроблением и искажением форм предметного мира не претендовали на выявление его геометрической, вернее сказать, стереометрической структуры, не ставили перед собой отвлеченно-рассудочной задачи «построения объемов на плоскости». Деформация видимого мира у этих «мистиков действия и движения» преследовала задачу растворить материальную устойчивость предметных форм в стремительной динамике ритмов и линий. Ради достижения этой цели футуристы ломали формы, вносили динамически резкие контрасты цвета, подчеркивали стремительно беспокойную игру линий и плоскостей в своих композициях. Такова, по существу, абстрактная композиция Баллы «Выстрел из ружья» (1915; Милан, собрание Маттиоли), полная лихорадочного беспокойства и хаотической запутанности картина Боччони «Материя» (1912; Милан, собрание Маттиоли). Для работ футуристического периода Карло Карры характерен интерес к сочетанию острой динамики с некоторой декоративной законченностью целого (коллаж

«Война живописи», 1914—1915). Следует упомянуть такие работы Карры, как «Всадник» (1914; Милан, собрание Маттиоли) и «метафизический натюрморт» «Композиция с ТА» (1916; Милан, собрание Юккер).Футуризм как художественное течение исчерпал себя уже к началу 20-х гг.

Дадаизм (от фр. Dada – лошадка) – авангардное течение в литературе, изобразительном искусстве, театре возникло почти одновременно в 1915-1916-м гг. в США и Швейцарии. Дадаисты заимствовали у кубистов технику коллажа, у футуристов - любовь к манифестам и публичным действиям, у абстракционистов – спонтанность творчества. Дадаисты утверждают, что мир непостижим, и художники лишь отражают его. В 1915 г. в США художник Дюшан выдвигает программу антиискусства, художественные произведения заменяет экспонированием вещей, которые предстают перед зрителем в непривычном окружении, контексте. Дюшан экспонировал на выставках велосипедную раму, сушилку для посуды и т. п. Ф. Кикабия выставляет репродукции «Моны Лизы» с пририсованными усами и бородой.



Рисунок 562. Марсель Дюшан. Велосипедное колесо. Композиция из готовых изделий. 1913—1914 гг. и ФрансисПикабия. Парад любви. 1917 г. Париж, частное собрание

Кинетическое искусство (по гр. Kinetikos – приводящий в движение). В произведениях искусства применяются возможности движения конструкций и оптические эффекты. Первые попытки развития данного направления встречаются в рамках футуризма, конструктивизма, дадаизма. В начале 1930-х гг. американец А. Кальдер создает мобили – конструкции, приводимые в движение атмосферными явлениями. В 1950-х гг. кинетические конструкции используются в дизайне интерьера. В 1956 г.

Сурью в работе «Эстетические категории» обращает внимание на то, что кинетическое искусство может как возбуждать, так и успокаивать.



Рисунок 563. В. Татлин. Модель памятника III Интернационалу, 1919-1920-е гг. и А.Кальдер. Кит, 1937 г.

Изобразительное искусство второй половины XXв.

Сюрреализм (фр. Cur – над). Французский поэт **АнреБретон (1896-1966**, «папа сюрреализма» в союзе с **ХансомАрпом (1887-1966)** и **Максом Эрнстом (1891-1976)**, поэтами П. Элюаром и Б. Пере в 1924 г. издает «Первый манифест сюрреализма». Второй манифест выходит в 1929 г., а третий – в середине 1930-х гг. Бретон определил сюрреалистическое творчество как форму свободного выражения человеческого духа при отсутствии всяких нравственных и эстетических ограничений. «Сюрреализм – это чистый психический автоматизм… Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных форм ассоциаций, до сих пор не принимаемых во внимание, во всесилье сновидений, в незаинтересованную игру мышления. Он стремиться окончательно уничтожить все другие психические механизмы и заменить их собой в решении основных проблем жизни». Видным представителем ранней поры сюрреализма был Макс Эрнст. Он изображал полустертые в памяти образы юношеских снов. В годы, предшествующие Второй мировой войне, наряду с Максом Эрнстом, **Ивом Танги (1900-1955)**, **Хоаном Миро (1893-1995)**, появляются новые сюрреалисты: испанец

Сальвадор Дали, бельгийцы **Рене Магритт (1898-1967)** и Поль Дельво, австриец ВольфангПаален (1907-1959), швейцарец Курт Зелигман (1900-1961). Сюрреалисты – Макс Эрнст, Сальвадор Дали и другие – пользовались цветом как средством выражения «нереальных образов». Интуиция, считали они, - единственное средство познания Истины. Некоторые сюрреалисты считали своими предшественниками испанского архитектора Антонио Гауди и Марка Шагала. В сюрреализме иррациональный мир написан с подчеркнутой объемностью. Натуралистические детали передаются с фотографической точностью. Здесь присутствует сочетание реальных и абстрактных форм, тяжелое повисает, мягкое костенеет, твердое растекается.

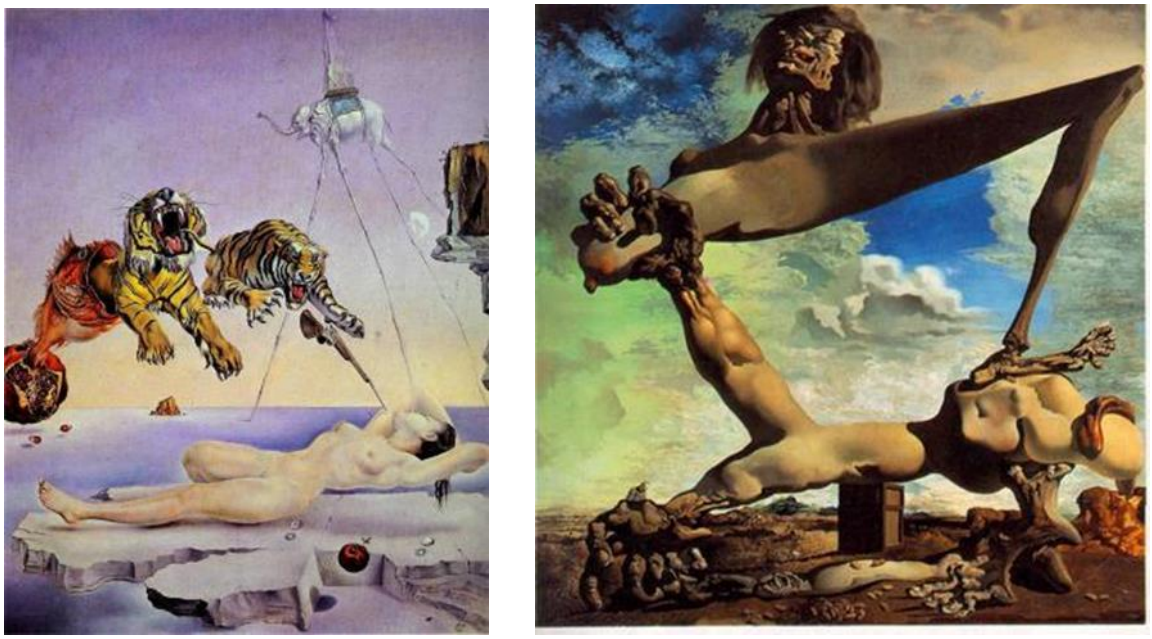


Рисунок 564. С. Дали «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения» (1944). Холст, масло. 51 х 40,5 см. Музей Тиссена-Борнемисы (Мадрид) и «Мягкая конструкция с варёными бобами (Предчувствие гражданской войны)» (1936). Холст, масло. 100 х 99 см. Художественный музей Филадельфии

Сальвадор Дали (1904-1989) родился в маленьком испанском городке. Испания – страна высочайших культурных традиций, где любят и почитают художников. Во многих городах, не говоря уже о Мадриде, можно свтретить памятники Веласкесу, Сурбарану, Рибере, Эль Греко, Гойе. Дали обладал литературным даром. Он пишет «Дневник одного гения», «Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим», «История пука», сценарии фильмов, статьи, манифест «Декларация независимости воображения и прав человека на его собственное безумие». Дали внешне напоминал Дон Кихота. Он любил свою жену, русскую по происхождению, Галу. Рафаэль, Леонардо до Винчи, Вермеер Дельфтский, Жан Франсуа Милле – художники, к творчеству которых он постоянно обращался. Рассчитывая композиции произведений, Дали занимался математикой и оптикой. В 1974 г. он открыл собственный

музей в городе Фигеросе. Одна из его картин названа «Остатки автомобиля, дающие рождение слепой лошади, убивающей телефон» (1932).

Поп-арт (popularart) широкое распроистранение получил в Англии, США, Канаде. Крестным отцом этого направления был **Марсель Дюшан (1887-1968)**. Не удовлетворившись ни эффектами абстрактного экспрессионима, ни техникой наклеивания Курта Швитерса, ни так называемыми редимейдами (готовыми изделиями) М. Дюшана, предлагаемыми в качестве художественного продукта, некоторые английские и американские художники уже в 1950-х гг. начинают выставлять комбинированные произведения – живописные работы с расположенными на них предметами. В поп-арте используются фотографии, муляж, репродукции из комиксов и журналов. Авторы использовали металлический хлам, старые автомобили, рваный холст, обрывки газет, журналов, рекламных проспектов. Э Уорхол выставляет в 1965 г. «Четыре супа фирмы Кэмбелл». Р. Лихтенштейн выполняет в 1963 г. произведение «Женщина в цветной шляпке». В США широко демонстрировали поп-арт в 1964 г. на XXXIIБиенале в Венеции, на котором первый приз был присужден американцу Роберту Раушенбергу («Прейсер»). В своих работах он использовал технику коллажа. Искусство поп-арта тесно связано с рекламой и потому поддерживается меценатами. В 1979 г. Музей Гугенхейма в Нью-Йорке организовал большую персональную выставку Йозефа Бойса. Для Бойса важен не внешний вид его творений, но то, что происходит в сознании у зрителей. Хеппенинг – сценическая разновидность поп-арта, театральное действие без продуманного сценария (от англ. Happening – случающееся, происходящее).



Рисунок 565. Рой Лихтенштейн и его работы: М-может быть, 1965 г. и Девушка за пианино, 1963 г.

Рой Лихтенштейн (RoyLichtenstein, 1923-1997). Американский живописец, график и скульптор, крупный представитель поп-арта. Родился в Нью-Йорке, учился в Студенческой Лиге искусств в Нью-Йорке, затем в

университете Огайо (1940-1943 гг.). После периода абстрактного экспрессионизма, в 1961 году Лихтенштейн нашел тот стиль, который стал характерным для его творчества в целом. Он черпает свои темы в банальном стереотипном мире массового потребления, комиксов, рекламы; какая-либо деталь этих образов увеличивается, заботливо обрамляется и изображается вместе с огромной типографской сеткой, так называемой "Бен Дей". Лихтенштейн в своих работах не столько пытается перевести в сферу высокого искусства визуальные клише комиксов или рекламные способы выражения, сколько разоблачает механизм их действия, помещая в новый контекст. Лихтенштейн энергично отвергает ярлык "антиискусства": его работы - не простые воспроизведения: "я даю форму - вот что я делаю". Мощное увеличение и упрощение мотивов имеет эффект демистификации, который побуждает зрителя изменить способ видения.



Рисунок 566. Р. Лихтенштейн. Девушка с лентой в волосах, 1965 г. и Текстильный дизайн, 1965 г.

Энди Уорхол (AndyWarhol) (1928 – 1987). Один из самых известных художников американского поп-арта, один из крупнейших художников современности Уорхол воспроизводил вещи общества потребления, чтобы они говорили сами за себя. Основным средством выражения была шелкография. Его творчество неотделимо от такого понятия как «массовая культура». Он много сделал для того, чтобы искусство стало максимально доступно широким массам, чтобы люди научились видеть красоту повседневных вещей, понимая, что все, что окружает человека, прекрасно по своей сути.

Для Уорхола искусство было способом любить поверхностную суть вещей. Именно такая проницательность помогла ему понять, что именно это делает искусство безграничны.

Энди Уорхол – «человек мира», сумевший показать нам этот мир во всем его великолепии и разнообразии. Творчество художника до сих пор привлекает внимание многих миллионов людей. Следует отметить тот факт, что работы художника являются одними из наиболее продаваемых произведений искусства на сегодняшний день.



Рисунок 567. Э. Уорхол. Мерлин Монро, 1962, Банка супа, 1965 и 200 долларовых банкнот, 1962 г.



Рисунок 568. Работы Э. Уорхолла разных периодов

Оп-арт (opticalart) распространился в 1960-х гг. Использование оптических мотивов в монохромных или ярких композициях роднит его с росписью тканей. Одно из направлений оп-арта – кинетическое искусство (иногда его рассматривают как самостоятельное направление). В оп-арте используется блеск дрожащих металлических пластин, оживающих от колебаний воздуха; зеркала, создающие иллюзию пространства. Один из известных мастеров оп-арта – Вазарелли. Он создавал композиции на основе орнамента, в котором с помощью цвета создавалась иллюзия трансформации плоскости (ее выпуклость, вогнутость, неровность).

Гиперреализм (фотореализм) – художественное течение, возникшее в конце 1960-х гг. в США и распространившееся затем в европейских странах. Это течение проявилось прежде всего в живописи (Э. Уорхол и другие). Картины имитируют свойства фотографии: автоматическую визуальную фиксацию мира, документальную точность. У художников Р. Эстеса, Р.

Гоинза часто изображаются улицы, реклама, автомобили. Ч. Клоуз интересен применением макрофотографий. К концу 1970-х гг. течение теряет свою силу.

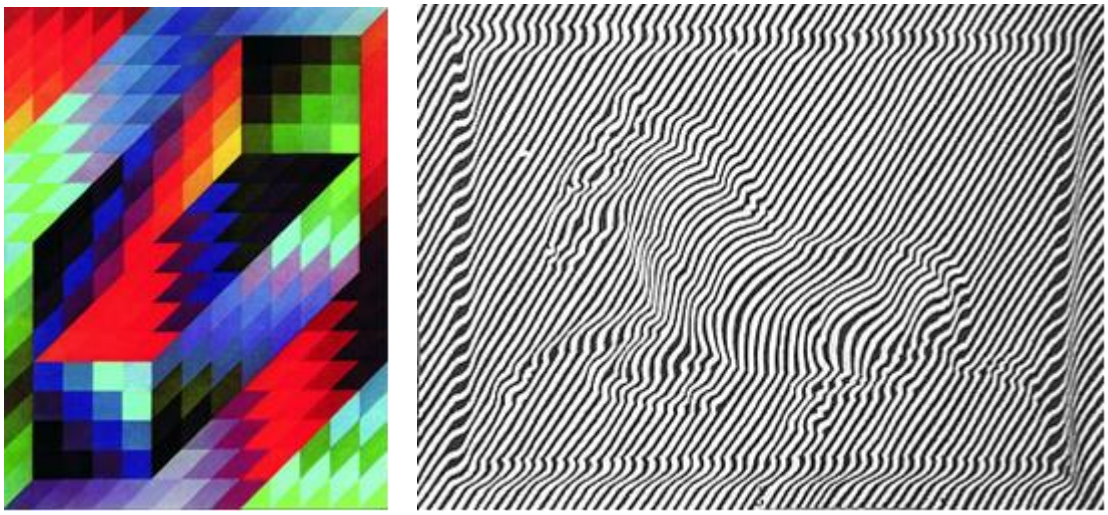


Рисунок 569. Вазарели. Гештальт III. 1969 г. и Лошадь

Абстрактный экспрессионизм. Новое поколение абстракционистов (Дж. Поллак, Де Куринг) после Второй мировой войны восприняли от сюрреализма принцип «психического автоматизма». У Поллака акцент перемещается с произведения на сам процесс его создания – живопись-действие (action-painting). **Джексон Поллак (1912-1956)** ввел термин «дриппинг» – разбрызгивание красок на холст без кисти. Во Франции такая живопись называлась ташизмом (от фр. Tache – пятно), в США - абстрактным экспрессионизмом, в Англии - живописью действия, в Италии – ядерной живописью. Она развивается в 1940-1950-х гг. Так работают художники в США Дж. Поллок, во Франции П. Сулаж и Ж. Матье, в Нидерландах К. Аппел. Ташисты «беззаконны, как в цвете, так и в форме».

Концептуальное искусство (от англ. concept – понятие, идея, общее представление) или информационное искусство имеет множество течений. Произведения концептуального искусства демонстрируют понятия, употребляемые в научных дисциплинах (философии, социологии, антропологии, искусствознании и др.). Это искусство должно изменять традиционную, поверхностную точку зрения человека на окружающие его явления и предметы, способствовать расширению осознания. Так работы данного вида искусства могут раскрывать понятия «пустая форма», «условность» и другие. Различают следующие основные течения: ленд-арт, боди-арт, перфоманс, культурное искусство, видео-арт.

Ленд-арт (от англ. land – земля) использует в качестве материала для создания произведений искусства природные объекты. Возник ленд-арт в 1970-х гг. Ленд-арт может ориентироваться на архаические формы архитектурной и изобразительной деятельности. «Спиральный холм»

Смитсона имеет диаметр 45м. Часто произведения ленд-арта видны целиком лишь с воздуха. В этих случаях на выставках демонстрируются их фотографии. Интересны работы в этом виде искусства Христо. Одни из первых работ этого мастера, принесшие ему всемирную известность, были композиции с зонтиками. Христо расставил пляжные зонтики синего цвета на протяжении нескольких километров в природном ландшафте в Америке. Лента из ярких синих точек выделялась на фоне естественного окружения и производила фантастическое впечатление. В Японии он также играл с желтыми зонтиками. Следующие его произведения представляют собой «упаковку» или «драпировку» крупных архитектурных или природных объектов. Например, он покрыл тканью Рейхстаг в Берлине, упаковал в насыщенную розовую ткань остров, мост и т.д.

Боди-арт – разновидность перфоманса, в котором используется тело человека для создания произведения.

Перфоманс – изображение состояний сознания с помощью сценических действий. При этом используется внешний вид, жесты, поведение художника или группы авторов. Перфоманс возник в 1960-х гг.

В **культурном искусстве** используются известные картины художников или фотографии известных произведений искусства. Они красятся, дорисовываются и т. п. В **видео-арте** используются возможности кинематографа и компьютерной анимации для воздействие на сознание зрителя.

Граффити как разновидность искусства, субкультуры имеет свои законы и показатели мастерства. Произведение графити выполняется за один сеанс с использованием максимального количества оттенков цвета. Стилизованный текст должен быть хорошо закомпонован, иметь оригинальную стилистику.

Фэнтези как направление в искусстве получило развитие в творчестве Валеджо. Это иллюстрация сюжетов фантастических произведений, где идеальные по физическим характеристикам фигуры мужчин и женщин сочетаются с космическим, неземным стилем одежды, показом энергетических потоков, световых лучей, неземными пейзажами, фантастическими существами. Такой стиль получил большое распространение в оформлении обложек популярных книг не только фантастического, но и детективного и любовного жанров. При этом он утратил свою уникальность, оригинальность и собственно художественную ценность.

ЛЕКЦИЯ 20

Архитектура XXв. Основные направления и стили

1. *Воякина С. М. Зарубежное изобразительное искусство XX в. М., 1978.*
2. *Западное искусство XX в. М.: «Наука», 1991.*
3. *Кантер. Изобразительное искусство XX в. М., 1973.*
4. *Маклакова Т. Г. Архитектура двадцатого века. Конспект лекций. М., 1995.*
5. *Полевой В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: «Советский художник», 1989.*
6. *Сибиряков В. Н. Поп-арт и парадоксы модернизма. М., 1969.*

Двадцатый век ознаменовался интенсивной урбанизацией в связи с индустриализацией, резким увеличением численности городского населения за счет лиц с малыми доходами, что потребовало строительства многоквартирных домов с дешевыми, сдаваемыми в наем квартирами. Развивается система коммуникаций и растет подвижность населения. Появляется потребность в формировании новых типов зданий (универмаги, банки, многоэтажные офисы, крытые спортивные сооружения и рынки, выставочные павильоны, промышленные объекты). В двадцатом веке произошла определенная девальвация классических традиций, что привело к пересмотру критерия «красоты» в архитектуре. Соответственно композиции пространств и объемов начали строиться не их внешних симметричных схем фасадов, а из функционально-целесообразного построения внутренних пространств, получавших отражение в построении внешних объемов здания.

Приоритет в переоценке тектонического фактора в современном зодчестве принадлежит французской школе и, в первую очередь, выдающемуся ученому середины XIX в., архитектору и реставратору памятников архитектуры средневековой Франции Виоле ЛеДюку, его ученику, историку архитектуры Огюсту Шуази и ученику последнего – Огюсту Перре – практикующему архитектору 1910-50-х гг. XX в.

В архитектуре XX в. выделяются следующие основные направления и стили:

- Функционализм;
- Экспрессионизм;
- Органическая архитектура и регионализм;
- Структурализм;
- Историзм;
- Постмодернизм;

- Хай-тек;
- Символизм;
- Деконструктивизм.

Функционализм.

Огюст Перре писал: «Если здание правдиво отвечает своему назначению, то внешние его формы должны говорить о свойственных ему функциях. Это составляет характер здания. Если удалось придать зданию характер с минимальными затратами, здание будет иметь стиль». Г. Майер отмечал: «Все вещи на земле являются произведением от перемножения функции на экономичность. Все вещи, поэтому, не являются произведениями искусства. Любое произведение искусства является сочинением и тем самым не целесообразно. Зодчество – процесс биологический. Зодчество не является процессом эстетического порядка. Создаваемый новый жилой дом будет не только «машиной для жилья», а биологическим устройством для удовлетворения духовных и физических запросов».

Функционализм сформировался в начале 1920-х гг. и охватил не только архитектуру, но и широко и повсеместно распространился на весь предметный мир – мебель, одежду, книжную графику, театральные декорации и костюмы и пр., заложив теоретическую и практическую базу дизайна.

Новые конструкции и материалы.

О Перре активно использовал железобетон. В 1903 г. он строит в Париже первый целиком железобетонный дом.

Идет поиск выразительности новых конструкций (сетчатые металлические конструкции В. Г. Шухова в России). Немецкий архитектор М. Берг в 1911-1913 гг. в Польше строит Зал Столетия с открытыми ребрами железобетонного свода.

После Второй мировой войны появились новые пространственные железобетонные конструкции, в которых используются кривые линии (параболы, гиперболы, элипсы). Качества предварительно напряженного бетона позволяют увеличить пролеты перекрытий. Это сказывается на строительстве мостов. Сочетание логического и художественного мышления проявляется в проектах транспортных развязок, многоярусных гаражей.

Мосты Робера Майера (1872-1940). Железобетонные конструкции приобретают качества эстетической выразительности. В 1908 г. начаты опыты с грибовидными безбалочными перекрытиями (грибовидна форма капителей несущих колонн). В 1933 г. строится автодорожный мост Швандбах (Бернский кантон) с серповидным сегментом. С самого начала своей деятельности около 1910 г. и до постройки самых последних своих мостов Майер развивал принципы трехшарнирной арки, состоящей из коробчатых секций. Он придавал этой конструкции гибкость, которой раньше обладали только стальные мосты. В павильоне швейцарской фирмы «Портландцементкомпани» на Швейцарской национальной выставке в 1939 г.

в Цюрихе Майер продемонстрировал, насколько живописны и элегантны железобетонные конструкции. Мастер часто делал первые эскизы задуманных им мостов в виде одной изогнутой линии, начертанной на обрывке бумаги во время поездки из Цюриха в Берн, где находилась его контора. Простых инженерных расчетов недостаточно, чтобы проложить путь к новым решениям. Это область, где изобретение, в полном смысле этого слова, играет более важную роль, чем расчет. Мосты Майера отвечают эстетическому чувству своей поэтической выразительностью, тонким ощущением равновесия.

Патио, внутренний дворик, интимная часть дома, был широко распространен в Месопотамии за 200 лет до н. э. В римских загородных домах имеется ряд внутренних дворов, каждый из которых предназначался для особых целей. В 1949 г. Хосе Луис Серт в планировке рабочих поселков в Чемботе (Южная Америка) ввел снова патио.

Питер Беренс (1868-1940). Начал свою деятельность в Германии как архитектор в начале XX в. Мастерская Беренса была самой известной в Германии. В ней работали Мисван дер Роэ, Гропиус и даже ЛеКорбюье (5 месяцев). Он приобрел известность благодаря своему подходу к промышленному строительству как к проблеме архитектурного творчества. В 1907 г. в Мюнхене был организован Веркбунда (промышленный союз). Его задача – «сделать ремесло более утонченным и повысить качество продукции». Художник, рабочий и промышленник должны были сотрудничать в производстве вещей, имеющих художественную ценность.

Вальтер Гропиус (1883-1969) начал свою карьеру в Германии периода расцвета Веркбунда. После окончания учебы он работал в мастерской Питера Беренса. Это продолжалось с 1907 по 1910 гг., когда Беренс разрабатывал проект завода турбин Всеобщей электрической компании (AEG) в Берлине. В это же время Гропиус участвовал в дискуссиях во вновь организованном Веркбунде, которые помогли выкристализоваться его представлениям о природе зодчества.

После открытия своей собственной конторы, Гропиус получает от компании «Фагуст» заказ на проект фабрики сапожных колодок (1911 г.). Эта фабрика проектировалась с учетом не индивидуальных потребностей человека, а безличных процессов, протекающих в здании. После 1934 г. Гропиус работает в Англии.

Послевоенная Германия и Баухаус (1919-1933). Экспрессионизм коснулся творчества почти каждого деятеля искусства в Германии, но он не мог оказать здорового влияния на архитектуру. Гропиус отдавал себе отчет о несоответствии экспрессионизма требованиям эпохи и необходимости отхода от него. Когда Гропиус объединил Школу изящных искусств и Академию прикладных искусств в Веймаре, чтобы образовать Баухауз, он пытался найти преподавателей, которые раньше не работали в области прикладных искусств. Вступительный курс он поручил вести молодому художнику Иоганну Иттену.

С самого начала в Баухаузе работали скульптор Герхарт Маркс и экспрессионист Лайонель Файнингер, который интересовался проблемами пространства.

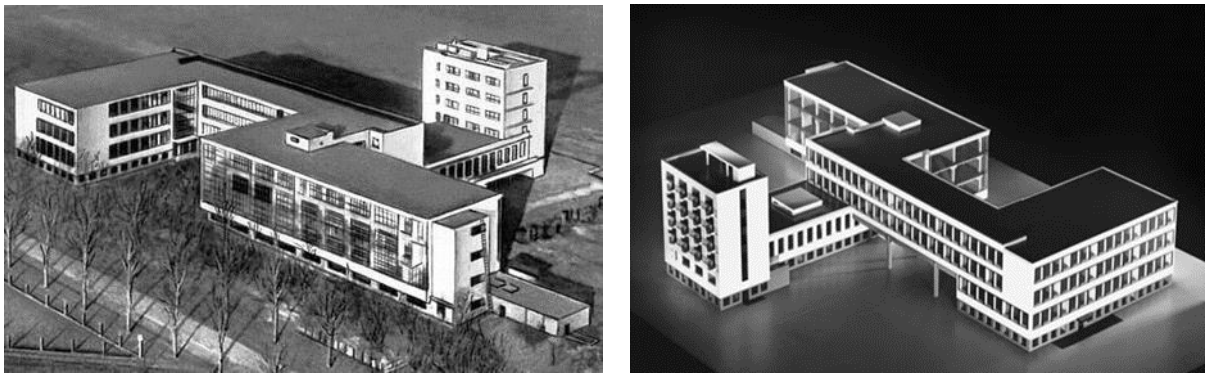


Рисунок 570. В. Гропиус. Здание Баухауза в Дессау. 1925-1926 гг.

Вторая стадия развития началась в 1921 г., когда к группе Баухауза присоединился художник Пауль Клее. После этого все больше и больше людей приходили из абстракционистических группировок: сначала Оскар Шлеммер в 1921 г., затем в 1922 г. Василий Кандинский, а в 1923 г. - Моголи-Надь (венгр). Мохой-Надь – издатель книг, выпускаемых Баухаузом, помогал преодолеть пережитки романтического мистицизма.

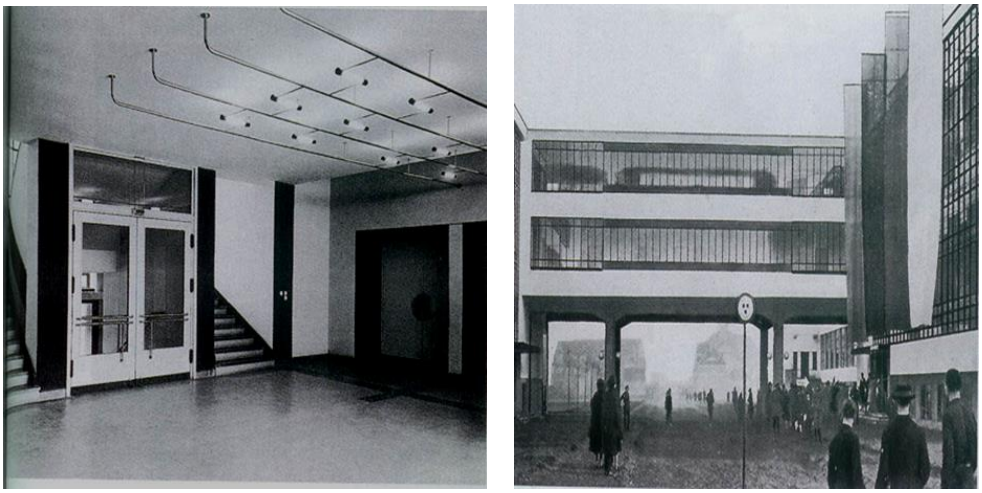


Рисунок 571. В. Гропиус. Вестибюль первого этажа основного корпуса в Дессау и В. Гропиус, А. Майер. Учебные корпуса и Баухауза в Дессау, 1926 г.

Третья стадия Баухауза характеризуется более близким контактом с промышленностью. Она наступила приблизительно в то время, когда эта школа переехала из Вермера в Дессау (до 1928 г.). Вальтер Гропиус завершает строительство здания Баухауза в Дессау в 1926 г.

Баухаус – высшая архитектурная и художественно-промышленная школа. Теоретической основой Баухауса был функционализм – «то хорошо выглядит,

что хорошо функционирует». Руководители Баухауса стремились создать вненациональную демократическую архитектуру.

В 1920-х гг. больших успехов достигла **голландская** амстердамская **школа** во главе с И.-П. Аудом. Он спроектировал несколько рабочих поселков и дешевых домов.

Вальтер Гропиус (1883-1969) Gropius, Walter - немецкий архитектор, дизайнер и теоретик архитектуры. Вальтер Гропиус родился 18 мая 1883 года в Берлине, в семье, где профессия архитектора стала потомственной - архитекторами были его отец и брат деда. Основоположник функционализма, разрабатывал рационалистические принципы в архитектуре и дизайне. Создал новые архитектурные формы, выявляя во внешнем облике построек их функциональное назначение.

В 1903-1907 годах он получил специальное образование, сначала в Мюнхене, а затем в Высшей технической школе в Берлине. Однако решающими для становления его творческой индивидуальности были годы работы в мастерской Петера Беренса, где в это же время трудились Мисван дер Роэ и Ле Корбюзье (в 1907-1910 годах). Под влиянием мастера Гропиус пришел к идее единства предметной среды, окружающей человека. С 1910 года он стал работать самостоятельно как архитектор, член организованного в 1907 году объединения «Немецкий Веркбунд».

Общеевропейскую известность принесли Гропиусу здание обувной фабрики «Фагус» в Альфельде (1911-1914) и фабричный комплекс в Кёльне (1914). Фабрика сапожных колодок, которую Гропиус построил по заказу «Фагуса в 1911 году, явилась неожиданным утверждением нового языка архитектурных форм.

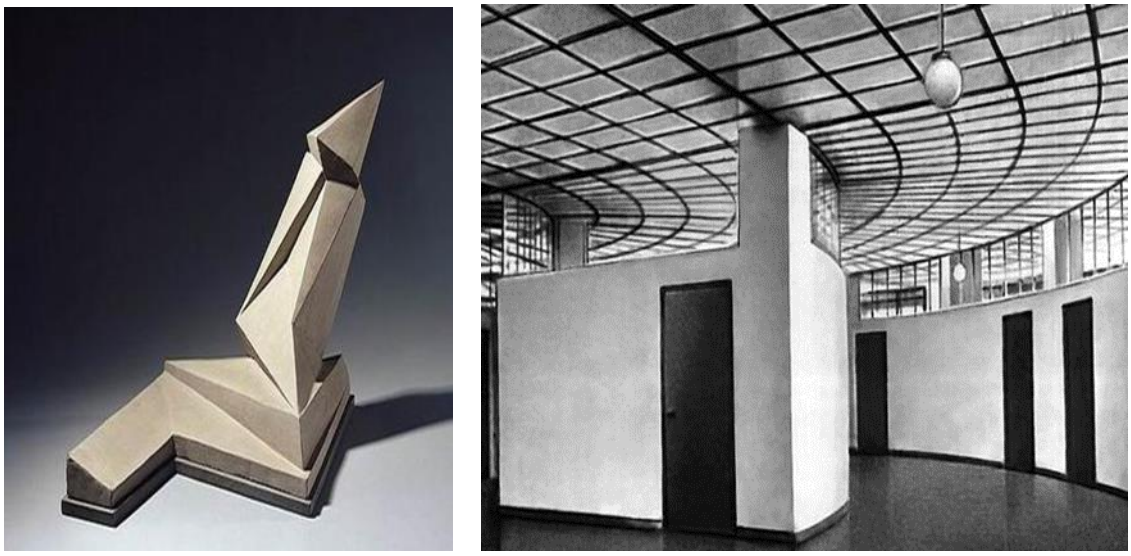


Рисунок 572. В. Гропиус. Модель памятника павшим, 1921 г. и Муниципальная биржа труда в Дессау. Интерьер, 1927-1928 гг.

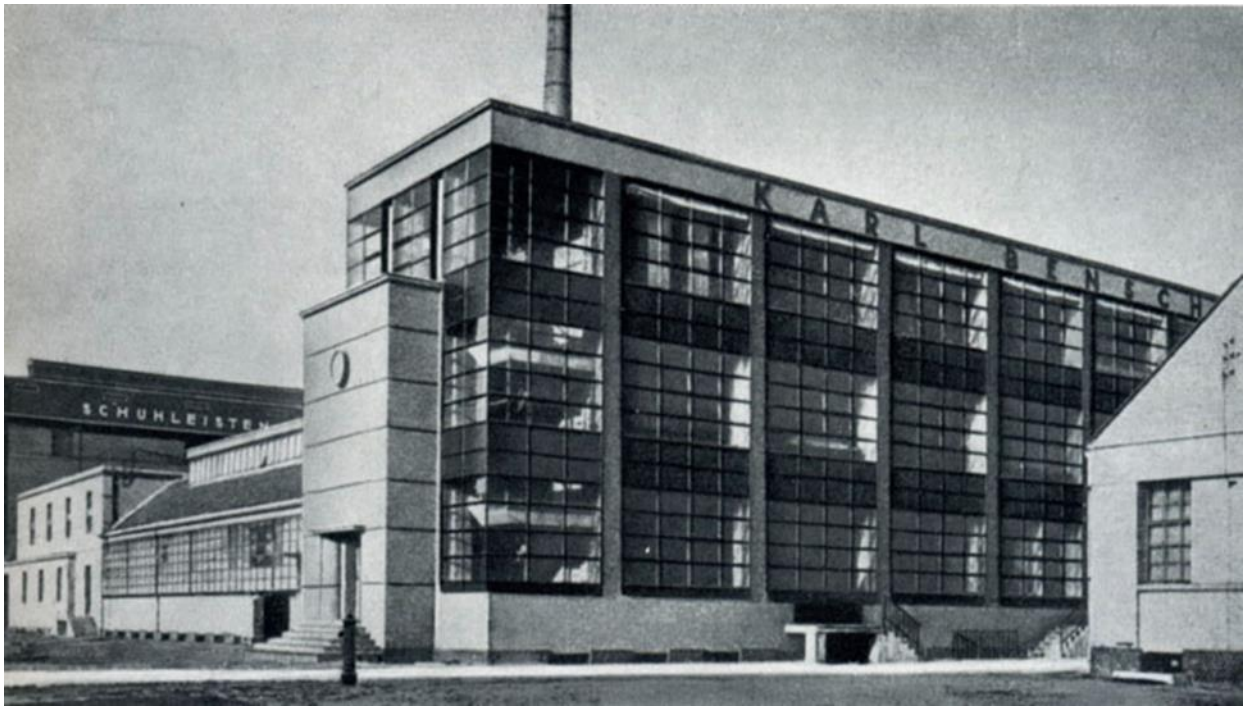


Рисунок 573. В. Гропиус. Фабрика Фагус в Альфельде.1911-1914 гг.

Годы первой мировой войны были для Гропиуса временем осмысления и оценки результатов первого периода творчества. После войны он, как и многие другие представители творческой интеллигенции Германии, испытал влияние экспрессионизма. В 1919 году Гропиус возглавил школы прикладного искусства и изобразительного искусства в Веймаре и объединил их под названием “Государственный Баухауз в Веймаре”, он привнес сюда дух экспрессионистической романтики, поэтизации ремесленничества.

В первой программе училища он призывал: “Архитекторы, скульпторы, живописцы, все мы должны вернуться назад к ремеслу!” Однако в пору социальных конфликтов, становящихся все более острыми, идиллическая вера в спасительную миссию ремесла не могла быть долговечной. Гропиус вновь устремляет свои интересы к освоению возможностей индустриального производства. Он ставит перед Баухаузом цель обеспечить массовое производство дешевых, но высококачественных предметов быта, создать методы индустриального домостроения.

В годы войны и послевоенных экономических трудностей у Гропиуса возникает интерес к социальным проблемам зодчества. Серийное производство предметов, окружающих человека, он противопоставляет художественному индивидуализму, “производству на заказ”. Вокруг Гропиуса в Баухаузе собирается яркий, но разнохарактерный коллектив преподавателей. Здесь работали и такие известные приверженцы художественного “авангардизма”, как Л. Фейнингер, П. Клее и В. Кандинский. Лишь безусловное отрицание господствующих мещанских вкусов и эклектики объединяло всех работников Баухауза. Гропиус направлял их

деятельность на выработку универсальных принципов формообразования, единых для архитектуры и дизайна.

Такое направление училища привело Гропиуса к столкновению с консервативными городскими властями Веймара. Не приняв компромисса, Гропиус перевел Баухауз в небольшой промышленный город Дессау. В 1925-1926 годах здесь для Баухауза был построен по его проекту новый комплекс зданий, который стал как бы манифестом, вещественно утверждающим принципы рационалистической архитектуры.

В 1928 году Гропиус оставил Баухауз и переехал в Берлин с тем, чтобы всецело посвятить себя работе в области массового жилищного строительства. В 1933 году, после того как в Германии пришли к власти нацисты, даже расплывчатые идеи о совершенствовании социального устройства средствами архитектуры стали рассматриваться как крамола. Гропиус эмигрировал в Англию. В 1937 году Гропиус принял приглашение Гарвардского университета и переехал в США.

В 1938 году Гропиус и Брейер принимали участие в конкурсе на здание Уинстонского колледжа. Осенью 1947 года, выступая на VI конгрессе CIAM в Англии, Гропиус суммировал свой опыт в области архитектуры. Это были расширенные выводы из концепций его молодых лет. Они относились не только к подготовке архитектора, но и к реформе методов обучения в целом.

В 1945 году вместе с группой молодых архитекторов Гропиус основал товарищество «ThearchitectsCollaborative» - бригаду из восьми молодых архитекторов. Их совместная работа привела к созданию ряда выдающихся проектов и сооружений. Так, в 1949-1950 годах был построен Гарвардский университетский центр в Кембридже.

В США, начиная с 1950-х годов совершенно неожиданно возникла тенденция к реконструкции городов. Деятельность Объединения архитекторов, возглавляемого Гропиусом, постепенно расширилась. Школы, административные здания, большие поселки, необычный по своему размаху проект университета в Багдаде (1957).

В 1962 году Гропиус начал в Западном Берлине строительство нового городского района на пятьдесят тысяч жителей. Живя в Германии, о заказе такого объема Гропиус даже не мог и мечтать. Этот район города теперь носит его имя.

Особенно ярко творческая индивидуальность Гропиуса проявилась при проектировании здания Американского посольства в Афинах. Тот факт, что многие произведения Гропиуса, даже созданные им в молодые годы, не потеряли своей первоначальной свежести, служит доказательством его творческой силы. Это относится не только к работам в области архитектуры. Еще в 1913 году Гропиус разработал проект тепловоза, который с точки зрения промышленной эстетики был поразительно передовым. Двадцать лет спустя в этом проекте узнали современную “обтекаемую форму”. Его памятник павшим революционерам в Йене тоже остался вполне современным

и нисколько не устарел. Когда Вальтеру Гропиусу исполнилось 70 лет, он считал, что ему “все еще почти нечего строить”. А в 80 лет он был осыпан наградами, почестями и таким количеством заказов, которое с трудом можно было бы выполнить.

Умер Гропиус 5 июля 1969 года в Бостоне.

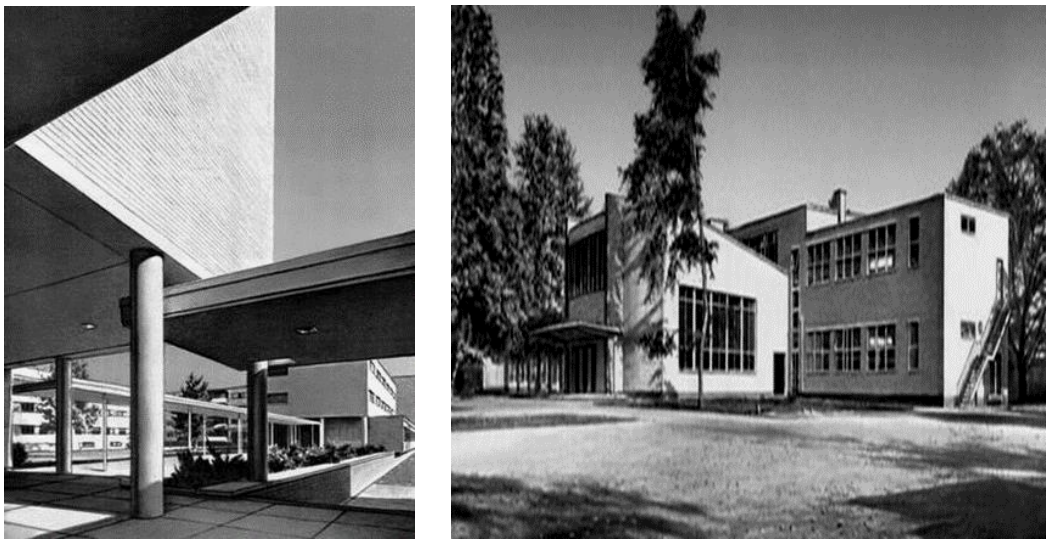


Рисунок 574. В. Гропиус. Общежития Гарвардского университета в Кембридже (США) 1948—50 (с соавторами) и В. Гропиус. Сельский колледж в Импингтоне (Великобритания). 1936—39 (совм. с М. Фраем)

CIAM –Международные конгрессы современных архитекторов – обсуждают проблемы современной архитектуры. I конгресс состоялся в 1928 г. в Ла Сарру.

Особенно ярко функционализма проявились **в советской архитектуре** 1920-30-х гг. Проблема формирования новой архитектуры для нового общества в 1920-е гг. особенно привлекала архитекторов молодого и среднего поколения, объединившихся в несколько творческих ассоциаций. Установки этих ассоциаций имели различия, но ориентация на полный отказ от традиционного языка архитектурных форм была общей.

Возникшая в 1923 г. во главе с Н. Ладовским и В. Кринским, Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА), называвших себя рационалистами, преследовала в основном эстетическую цель – разработку принципиально нового синтаксиса архитектурной формы, основанного на психофизиологических законах восприятия главных составляющих элементов архитектурной композиции – объема, плоскости, ритма и т. д. В 1925 г. к АСНОВА примкнул К. Мельников – автор первых шести клубов Москвы.

В 1925 г. возникло Объединение современных архитекторов (ОСА), которое возглавили А. И В. Веснины и М, Гинсбург. ОСА также ставило своей целью формирование типов зданий, отвечающих современным

социальным условиям. Однако подход ОСА к проектированию был более прагматичным. В компоновке здания они считали основополагающими функциональную и конструктивную организацию пространства как источник ее гармонизации. Этот подход мастера ОСА формулировали как «функцию сконструированной материальной оболочки и скрытого за ней пространства». Это направление получило в СССР наименование конструктивизма.

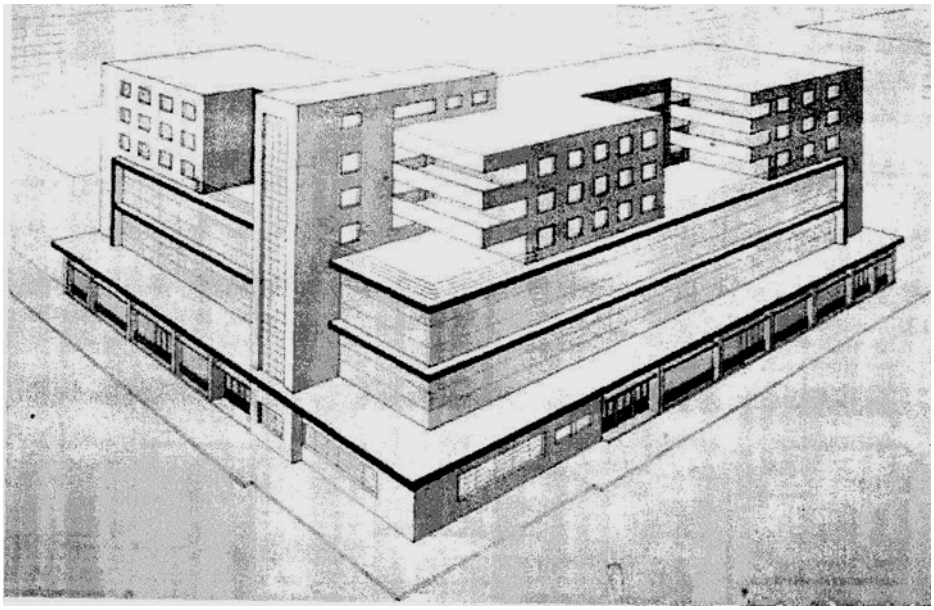


Рисунок 575. Проект по предмету "Архитектурное проектирование". 1927
Автор Жиров М. Перспектива фасада. Б., тушь 39х68,5

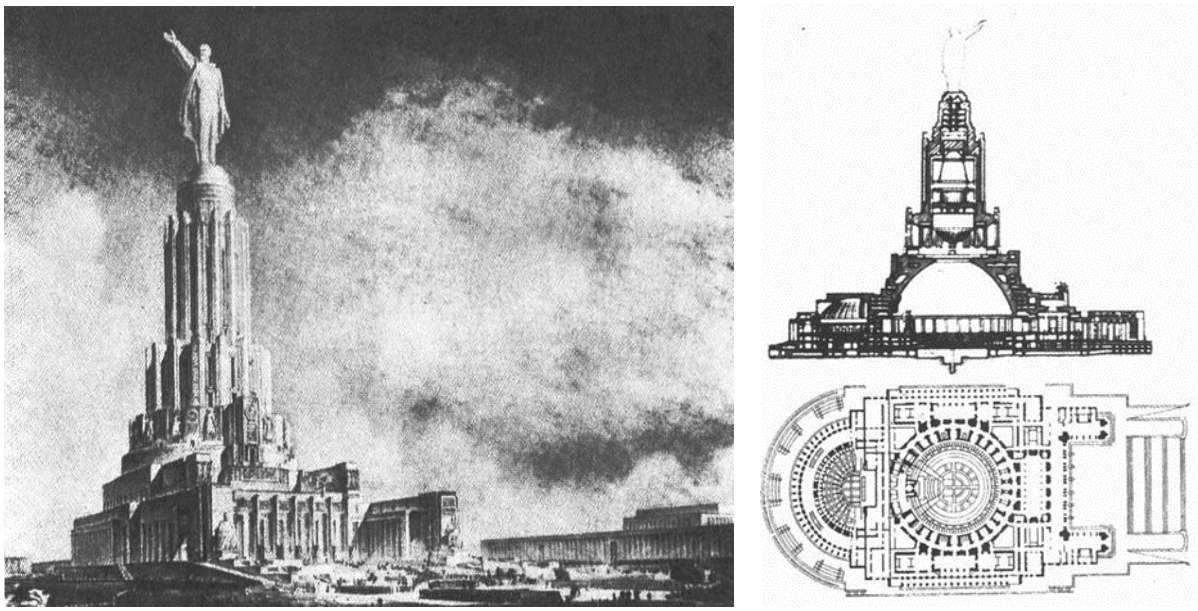


Рисунок 576. Б.Иофан, В.Щуко, В.Гельфрейх. Проект Дворца Советов в Москве, 1937-1939 гг.

В первой половине 1920-х гг. в СССР складывается концепция достойного массового жилищного строительства для рабочих.

Неблагоустроенную усадебную застройку рабочих окраин крупных промышленных городов предполагалось заменить благоустроенной 2-4-этажной комплексной застройкой с секционными домами, школами, магазинами. Общественным центром комплекса являлся рабочий клуб. Так с 1923 г. строятся поселок Сокол (архитектор Н. Марковников), комплекс при заводе АМО в Москве (архитектор И. Жилтовский), жилые комплексы им. Разина, им. Кирова, им. Артема, им. Шаумяна в Баку (архитекторы А. Самоилов, А. Иваницкий), в Харькове, Ленинграде, Тбилиси и других городах.

Несколькими годами позже эти идеи реализовывались в практике строительства в западных странах, прежде всего в Германии (архитекторами В. Гропиус, Э. Маем, Б. Таутом, Г. Майером).

Унификация облика и геометризм заводских изделий расценивались мастерами новой архитектуры как эстетическое средство гармонизации и обеспечения художественного единства хастройки, приходящее на смену классическим архитектурным формам. Ле Корбюзье в 1923 г. писал: «Надо создать дух серийности – стремление жить в серийных домах, проектировать дома как серии». Колоссальное влияние на формирование композиционных приемов в архитектуре Современного движения оказались опубликованные Ле Корбюзье (вилла в Гарше, вилла Савой в Пуаси) в его книге «Лучезарный город» пять принципов проектирования зданий:

1. на открытых опорах-столбах, отрывающих здание от грунтовой сырости;
2. с совмещенной плоской железобетонной крышей-садом, обеспечивающей жителям дома дополнительную рекреационную территорию;
3. со свободной планировкой внутрених пространств, которую обеспечивает замена внутренних несущих стен каркасом;
4. с ленточными окнами, повышающими освещенность помещений;
5. со свободной композицией фасадов, которая обеспечивается заменой несущей конструкции наружных стен на ненесущую при переходе на каркасную конструктивную систему.

Сложилась парадоксальная ситуация: отрицая в принципе нормативность классических архитектурных форм, в реальной практике проектирования функционализм пришел к достаточно однообразной рецептурной форме. Умышленная ограниченность выразительных средств со временем могла бы привести эстетику этой школы к обесценке. Но развитие ее было прервано тоталитарными режимами, поддерживающими традиционный пафос классической архитектуры.

Второе дыхание функционализм приобрел после Второй мировой войны, когда требовалось быстрое и экономичное восстановление разрушенных городов. В 1940-1950-х гг. функционализм получает более широкое распространение, чем в 1920-х гг.

Архитектурная тема стеклянного фасада была реализована Ле Корбюзье в начале 1930-х гг. в зданиях ночлежного дома Армии спасения в Париже и в здании Центросоюза в Москве. Однако, идея небоскреба со стеклянными наружными стенами принадлежит другому крупнейшему мастеру современного движения – Мисван дер Роэ. Он разрабатывал ее с 1919 г. в разных проектах, но реализовал лишь через несколько десятилетий в США. Сначала в комплексе из двух стеклянных высотных односекционных жилых домов на Лейк Шок Драйв в Чикаго, а затем в офисе Сигрем-билдинг в Нью-Йорке. В отличие от функционализма 1920-х гг., который формально культивировал новую конструктивную форму, а практически имитировал ее, выполняя из традиционных материалов, американский функционализм 1950-х гг. опирался на высокоразвитую строительную индустрию. Высокое качество новых материалов и изделий, примененных для этих объектов, отчасти искупало элементарность их объемных форм. Тема высотной стеклянной башни офиса или отеля была воспринята архитекторами и заказчиками всего мира. Функционализм 1950-х гг. получил название «интернационального стиля».

В период особенно масштабного развития массового строительства в СССР в 1950-1970-х гг. сложилась ситуация, объективно способствовавшая упадку эстетических свойств жилой застройки. Небывалые объемы строительства совпали с периодом становления домостроительной промышленности, требовавшей минимального разнообразия индустриальных изделий. Свободная застройка жилых районов разрушила привычные представления о городской среде, вызывая у новоселов ностальгию по традиционному городскому пространству.

Эстетическая и этическая оценка функционализма остается нестабильной на протяжении последних десятилетий. В период особенно острого разочарования в модернизме в 1960-х гг.

- **Экспрессионизм.**

Экспрессионизм в архитектуре представляет собой ветвь общего экспрессионистического направления в искусстве, объединившего литературу (Ф. Кафка), музыку (А. Скрябин), киноискусство (Р. Вине), живопись (В. Кандинский, П. Клее). В архитектуре первые яркие проявления экспрессионизма относятся к 1919-1922 гг. Затем экспрессионистические произведения появляются с различной периодичностью в 1950-е и в 1970-е гг. (поздние работы Ле Корбюзье, Э. Сааринена, Й. Утсона, О. Нимеера, Г. Шаруна).

Экспрессионизм в архитектуре характерен подчеркнутой эмоциональной выразительностью композиции, часто достигаемой путем заостренности, гротескности, нарочитой деформации или обобщенности привычных форм. Эталоном экспрессионизма 1920-х гг. стало здание астрофизической лаборатории «Башня Энштейна» в Потсдаме (1921), запроектированное Э. Мендельсоном как свободное здание-скульптура в монолитном железобетоне

с пластичными, обтекаемыми формани, почти исключающими ортогональные сопряжения.

В 1950-е гг. с приставкой «нео» экспрессионизм вновь выходит на сцену мировой архитектуры. Самым известным произведением неоэкспрессионизмастановится капелла в Роншане (Франция), построенная по проекту Ле Корбюзье в 1950-1955 гг. Ее композиция навеяна образами первых молитвенных домов христианства.

Г. Шарун, осуществляя свои работы в Германии (оперный театр в Берлине), нашел экспрессионистический ход даже к решению такой нормативно детерминированной архитектурной формы, как многоквартирный жилой дом.

В своем жилом комплексе в Штутгарте «Ромео и Джульетта» (1956-1960) он создал нетривиальную объемную форму зданий. Здание «Джульетта» имеет план подковообразной формы и каскадно меняющуюся высоту (5, 8 12 этажей), а односекционное 20-этажное здание «Ромео» – план сложной многоугольной формы. Дополнительные неожиданные членения объемам даний придают балконы и лоджии разных косоугольных форм. Г. Шарун создал в скромных по размерам квартирах интересные индивидуальные внутренние пространства, стимулирующие жильцов к творчеству при компоновке интерьеров.

Неоэкспрессионизм, опираясь в известной мере на достижения функционализма, внес в него очеловечивающее эмоциональное и индивидуальное начало, умело используя возможности современных конструкций и материалов.

- **Органическая архитектура и регионализм.**

Франк Ллойд Райт писал: «Органическая архитектура – это … архитектура, в которой идеалом является целостность… в философском смысле, где целое так относится к части, как часть к целому, и где природа материалов, природа назначения, природа всего осуществляемого становится ясной, выступая, как необходимость. Из этой природы следует, какой характер в данных конкретных условиях может придать зданию подлинный художник».

Эстетический пуризм и эмоциональная ограниченность функционализма стимулировали развитие ряда компенсирующих эти недостатки направлений. Одно из них **органическое,** второе – региональное. Первое в основном связано с именем выдающегося американского архитектора **Ф. Л. Райта.** Разделяя рациональные принципы функционализма, он считал столь же существенной эстетику создаваемых пространств и объемов. В качестве ее основы служила органичная связь здания с окружающим ландшафтом, а его оборудования, мебели, утвари – с композицией внутренней среды здания. За почти 70-летнюю творческую жизнь Ф. Л. Райт построил много выдающихся сооружений различного назначения: многоэтажные офисы, лаборатории, музеи, частные дома. Принципы органической архитектуры диктовали Райту применение традиционных материалов (камня, кирпича, дерева) и совпадение

фактур конструкций на фасаде и в интерьере (например, неоштукатуренной кладки). Очень широкую известность получили построенный по его проекту музей Гуггенхейма в Нью-Йорке; 15-этажный лабораторный корпус фирмы Джонсон в городе Расин; разнообразные особняки – «дома прерий», «Дом над водопадом» и др. Однако очевидно, что полная реализация идей органической архитектуры достижима только при работе с богатым заказчиком. Пространство особняков Райт членит, как правило, на зоны – общую и интимную, причем пространство общей зоны проектирует «перетекающим» – без жестких перегородок между холлом, общей комнатой и столовой.

Развитие регионализма приходится на конец 1930-х гг., а его расцвет – на 1950-1980-е гг. Раньше всего он сформировался в странах Северной Европы, а затем стал активно развиваться в странах Латинской Америки и в Японии. Практически выявлению (иногда утрированному) региональных черт архитектуры способствовал опыт проектирования национальных павилионов для многочисленных международных и всемирных выставок. Эта практика начала складываться со второй половины XIX в. В XX в. на путь последовательного регионализма становятся Скандинавские страны. Они отказываются от функционализма, так как многие принципы его в условиях холодного сурового климата становятся неприемлемыми. Здесь вновь появляются крыши со скатными кровлями, устраиваются теплые подвалы или подполья, строятся криволинейные дома, повторяющие склоны горных массивов, проектируются замкнутые светопроемы, используются традиционные материалы (кирпич, камень, дерево, в том числе и клеенная древесина).

Регионализм в Японии развивается по трем направлениям – имитация, иллюстративный традиционализм и органичное преломление традиций. Имитацию традиционного деревянного сруба в железобетоне применяют в проектах культовых зданий различных концессий, но можно ее встретить и в архитектуре светских зданий – павилион Японии на Экспо-67 в Монреале (архитектор ИосинобоАсихара), здание Национального театра в Токио (архитектор ХироикиИвамото). Иллюстративному традиционализму присущ прием введения в здание, скомпонованное в формах функционализма, отдельных деталей – «напоминаний» о традиционных архитектурных формах. Таково, например, венчание здания международных конференций в городе Киото (архитекторы Отани и Оти), в качестве исторического прототипа которого избрано венчание храма III в. н. э. в городе Исе. К подлинно органичному направлению в восприятии и использовании традиций можно отнести композицию здания Зала фестивалей в Токио (архитектор К. Маекава, 1960 г.). Здесь применена массивная крыша с большим выносом. Сложными формами покрытий перекликается с традиционной архитектурой Олимпийский спортивный комплекс в парке ЙоЙоги в Токио (архитектор К. Танге).

- **Структурализм.**

В истории архитектуры XX в. структурализм, базирующийся на эстетизации консруктивной формы, занимает промежуточное положение между конструктивизмом 1920-х и хай-теком 1980-х гг. Классический функционализм 1920-х не допускал подчинения объемной формы чисто композиционным требованиям (определяющей всегда оставалась функция). Структурализм опирался на выразительные возможности новых, но уже хорошо изученных конструкций. Он базируется на выборе вариантов конструкций при проектировании не только лучших по техническим показателям, но с выразительным формообразующим потенциалом.

Наиболее ярко структурализм проявился с конца 40-х п 1960-е гг. Самые интересные произведения структурализма встречаются в творчестве П.-Л. Нерви (Италия), Р. Саржер (Франция), л. Кан (США). Для двух первых мастеров исходной в формообразовании архитектурного образа была конструкция, для третьего – функция.

Нерви и Саржер (первый по базовому образованию инженер, второй – архитектор) в своей творческой деятельности создали наиболее интересные сооружения, скомпонованные с использованием большепролетных пространственных покрытий из тонкостенных оболочек. Хоты такие конструкции в строительстве начали применяться с 1920-х гг., наибольшую выразительность не только в качестве конструктивной, но и архитектурной формы они получили в творчестве этих мастеров. С их деятельностью связано создание образов современных спортивных, выставочных, торговых, транспортных сооружений, скомпонованных на основе гармонизированной пространственной конструктивной формы большепролетного покрытия. Наиболее совершенны в этом ряду такие сооружения, как Малый олимпийский дворец спорта (Палаццеттоделла спорт) в Риме, корпус конференц-залов ЮНЕСКО в Париже и выставочные павильоны в Турине в творчестве Нерви и крытые рынки в Нантерре и Ройане в творчестве Саржера. Даже широко тиражируемый образ зрелищно-спортивного сооружения в виде чечевицы или «летающей тарелки» (здания цирков в Сочи, Казани и других городах), в которых нижняя оболочка – чаша, несущая трибуны зрительских мест, а верхняя – пологий купол покрытия – отталкиваются от творчества этих мастеров.

Структурирование формы здания, его объемов и пространств в творчестве Л. Кана исходит из функционального назначения последних и требуемой в них освещенности. Он группирует основные и вспомогательные помещения в самостоятельные объемно-пространственные элементы, считая, что «архитектура – разумный способ организации пространства… Структура обслуживающих помещений должна дополнять структуру обслуживаемых. Одна – грубая, брутальная, другая – ажурная, полная света». Гармонизируя форму и ритм чередования объемов, Л. Кан нашел исходную структурную основу для индивидуальных композиций таких сложных для архитектора

объектов, как многоэтажные корпуса научно-исследовательских институтов и лабораторий. Особенность творчества Л. Кана, таким образом, - гармоничное структурирование.

- **Историзм.**

Национальная романтика в архитектуре. В 1910-х гг. в малых и северных странах Европы особое значение приобрело обращение к национальным корням, культурным традициям. Оно отразилосьво всех типах зданий (ратуша в Стокгольме, архитектор Р. Эстберг, 1911-1923). В храмовом зодчестве так работают А. Щусев (Россия), Д. Скотт (Англия), Е. Начиг (Сербия), Л. Сонк (Финляндия). Это здания культурного и общественно-бытового назначения Момчилова П. (Болгария), М. Нильсена (Исландия); конторские постройки М. Паульсона (Норвегия), В. А. Покровского (Россия); виллы калифорнийского типа в США.

А. Щусев говорил: «Классическая архитектура есть язык, который во все времена культурных периодов человечества был понятен всем народам. Это единственная архитектура, которая завоевала себе интернациональное положение».

В Европе в 1930-1940-х гг. (а в СССР до середины 1950-х гг.) **историзм** стал основным для крупных ансамблей. Отличительной чертой применения античных классических архитектурных форм в этот период становится их нарочитое упрощение и огрубление в силу ошибочного представления, что эти меры способствуют монументализации образа. Колонны теряют интазис, пропорции их утяжеляются, а композиции в целом приобретают членения преувеличенно крупного масштаба. Крайними проявлениями такого огрубленного неоклассицизма стали композиции ряда правительственных объектов, возведенные в Италии и Германии при тоталитарных режимах. Так решены триумфальные сооружения (триумфальная арка в Гение и памятник Победы в Бальцано) архитектора М. Пьячентини и олимпийские спортивные сооружения в Риме (архитектор Л. Моретти и Э. дельДебио). Своеобразным символом этого направления в архитектуре стало здание Дворца цивилизаций (архитектор архитектора М. Пьячентини) в новом общественном центре Рима - комплексе ЭУР. Композиция Дворца представляет собой упрощенную композицию римского Колизея.

В Германии «третьего рейха» такой огрубленный ложно монументальный неоклассицизм был воплощен с сооружениях Имперского комплекса съездов национал-социалистической партии в Нюрнберге, Олимпийском комплексе и здании новой имперской канцелярии (архитектор А. Шпеер) в Берлине.

В СССР историзм в архитектуре первой половины XX в. оставил ряд бесспорно эстетически значимых сооружений, основанных на сочетании классических композиционных приемов со стилизованными элементами национального зодчества. Наилучший пример такой композиции – Дом

Правительства в Ереване (архитектор А. Таманян). В неоклассицизме такими примерами служат здание Совета министров в Киеве (архитектор И. Фомин и п. Абросимов), интерьеры станций московского метрополитена «Красные ворота» и «Курская-радиальная» (архитекторы И. Фомин, Л. Поляков), интерьеры станции «Октябрьская» (архитектор Л. Поляков) и «Курская-кольцевая» (архитектор Г. Захаров).

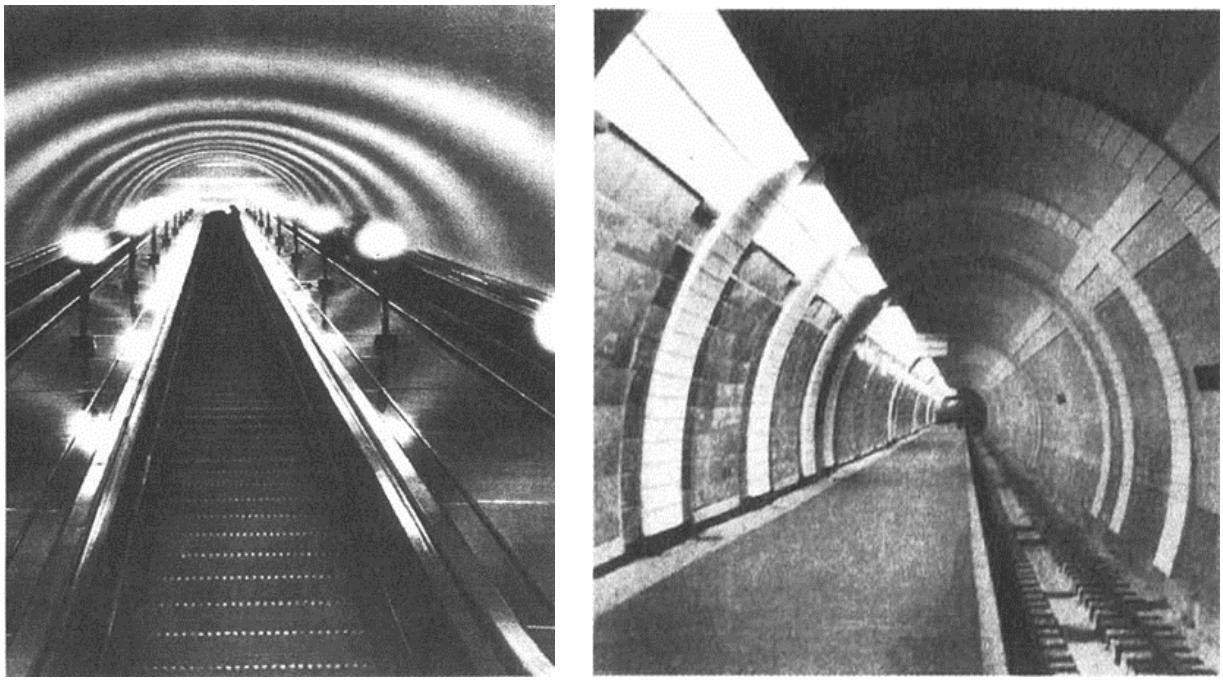


Рисунок 577. Н. Ладовский. Станция Метро "Дзержинская", 1935 г.

Если в Европе после Второй мировой войны большее распространение получает функционализм, то в СССР архитектурный язык ампира воспринимался как единственно достойное средство отражения триумфа победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.

Отход от функционализма в западных странах в конце 1950-х – начале 1960-х гг. определялся целым рядом социальных и экономических причин. Но чисто эмоциональную оценкку этому дал американский архитектор Ф. ВК. Джонсон. Будучи учеником и соавтором Мисаван дер Роэ в проектировании здания Сигрем-билдинг в Нью-Йорке – этом символе «интернационального стиля», Джонсон в конце 1950-х гг. порывает с ним и пишет: «Мис основал свое искусство на трех вещах: экономия, наука, технология. Конечно, он был прав. Но как раз от этого мне скучно. Нам всем скучно».

Дополнительными стимулами к развитию историзма служили такие характерные для 1960-1970-х гг. общественные явления, как развитие индустрии туризма и практики организации международных и всемирных выставок (ЭКСПО). Архитектурная композиция выставочных павилионов обычно основывалась на самобытности национальных архитектурных форм.

В связи с этим с 1970-х гг. начинается новый период развития историзма в зодчестве. Это направление разнохарактерно, но получило общее название постмодернизм.

- **Постмодернизм.**

Ч. Дженке говорил: «Постмодернизм – популистское-плюралистическое искусство непосредственной коммуникабельности».

П. Вайль и А. Геис отмечают: «Постмодернизм – это искусство эпохи, пережившей крах всех больших идей человечества. Художник уже не строит утопий, не перестраивает, а обживает мир, стараясь устроиться в нем с максимальным комфортом. Для постмодернизма закон не писан, он живет эклектикой, смело замешивая свое искусство на осколках чужих слов и идей. Культура прошлого для него – лавка старьевщика, откуда он и берет все, что идет в ход, обильно приправляя получившийся продукт авторской прописью… Любая сцена здесь – цитата, это, между прочим, и выражает дух постмодернизма, сделавшего кавычки и своим главным орудием, и своим главным символом».

Постмодернизм представляет собой широкое общественное явление, распространившееся во многих областях культуры – философии. Литературе, музыке, изобразительном искусстве, архитектуре.

Мировоззренческой базой постмодернизма послужило глубокое разочарование в идеологии исторического прогресса, сформулированной французскими просветителями XVIII в. и основанной на идее рационального переустройства общества и человека. Философы постмодернизма (М. Фуко, Ж. Деррида) утверждают, что обещанное просветителями XVIII в. осуществление общественной утопии обернулось кошмарами революций и тоталитаризма потому, что ориентировало личность и общество на незыблемую иерархию ценностей, на некий духовный центр, нравственный Абсолют. Философия постмодернизма исходит из установки, что именно ориентация на Абсолют постоянно воспроизводит тотальные структуры и тотальное сознание. Альтернативой ему может быть только плюрализм. В связи с этим постмодернизм трактуется в общем виде как плюрализм и ориентация на фрагмент вместо целого.

В архитектуре постмодернизм сформировался к концу 1970-х гг. и объединяет сегодня различных по творческим принципам и почерку мастеров.

Наибольшей критике постмодернисты подвергли такие принципиальные положения модернизма, как функциональное зонирование городов, аскетизм архитектурных форм, отказ от всего творческого наследия, регионализма и средового подхода к проектированию.

В области архитектурных форм постмодернизму присуще возрождение (зачастую эклектическое) исторических архитектурных систем и декора всех видов (декоративная кладка, облицовка, роспись, ордерные композиции), обращение к выразительным особенностям стенового массива с отказом от

разрушающих его ленточных окон, возрождение активного силуэта завершения здания (щипцы, фронтоны, мансарды) при отказе от плоских крыш. Возрождаются принципы композиционного построения – симметрия, пропорциональность. Очень разнообразна разработка глухих стен, на которых сочетаются фактуры, цвет, ниши и пр.

Программным в становлении постмодерн стало одно из крупнейших сооружений этого стиля – небоскреб фирмы АТТ в Нью-Йорке (1978), построенный по проекту экс-функционалиста, а ныне мастера постмодернизма Ф. К. Джонсона.

Небоскреб «Плейт-Глас» в Питсбурге (архитекторы Ф. Джонсон и К. Берджи) запроектирован в виде комплекса из 44-этажного центрального объема в окружении существенно более призматических объемов (6-10 этажей). Все объемы облицованы бронзированным зеркальным стеклом и имеют выразительные силуэты завершений. Авторы стремились вписать здание в окружающий его контекст.

В трудах теоретиков и практиков постмодернизма (Р. Вентури, м. Кюло, Л. Крие, А. Росси, А. Грюмбако) сформулированы его основные принципы:

- «подражания» историческим памятникам и «образцам»;
- «ссылки» на широко известный памятник архитектуры (в общей композиции или ее деталях);
- работа в «стилях» (историко-архитектурных);
- «обратной археологии» – приведение проектируемого объекта в соответствие со старой строительной традицией;
- «повседневности реализма и античности», осуществляемой путем известного «принижения» или упрощения применяемых классических архитектурных форм.

Видение в зрителе соучастника и заинтересованного потребителя (а не среднего горожанина) предопределило игровой, театрализованный характер постмодернизма, а иногда и явно выраженные черты кича и бутафории.

В Европе к наиболее известным градостроительным композициям постмодернизма может быть отнесен ансамбль жилого комплекса «Арена Пикассо» на 540 квартир в пригороде Парижа Марн-ле-Валле (1985), запроектированный М. Нуньесом. **М. Нуньес,** молодой испанский рабочий, увлеченный театром, вступил в мастерскую «Тальер де Аркитектура» и работал в ней со времени ее возникновения. Он не получил профессионального образования, но за годы работы в мастерской приобрел необходимые на практике навыки. С 1978 г. он порывает с мастерской и работает самостоятельно. Соревнуясь с «Тальер де Аркитектура», он запроектировал комплекс «Арена Пикассо» в том же пригороде Парижа, где известная мастерская запроектировала комплекс «Дворец Абраксас». Оба проекта осуществлялись почти одновременно.

Композиция комплекса «Арена Пикассо» строго симметрична. В центре расположены два 17-этажных дома в виде плоских круглых дисков

(«будильников» ли «ульев»), опертых на плоское основание из протяженных 4-этажных домов, а также протяженных 7-10-этажных домов, образующих боковые крылья ансамбля. Пространство комплекса объединяют высокие (в четыре этажа) проезды, размещенные по оси комплекса и «будильников». Архитектурные формы комплекса крайне эклектичны: в них сочетаются готические аркбутаны с классическими элементами, конструктивисткими деталями и декоративной скульптурой, навеянной образами барокко. Во всей композиции преобладает дух театральности, эпатирующего кича и нарочитой не функциональности (особенно в жилых дисках).

В соответствии с содержанием заказа использование архитектурного наследия в произведениях постмодерна складывается весьма различно: ироническое шаржирование, фрагментарное применение деталей, документально точное цитирование Примером последнего может служить здание музея художественной коллекции мультимиллионера П. Гетти. Здание выполнено по проекту Р. Ленгдона и Э. Уилсона и представляет собой воссоздание античной «Виллы Папирусов» в погибшем в I в. н. э. при извержении Везувия Геркулануме.

Постмодерн ориентирован на заказчика. Отсюда - его достоинства и недостатки.

- **Хай-тек.**

Хай-тек – эстетическое течение в архитектуре, сложившееся в 1970-е гг., представляет собой современную модификацию технизма, исповедующего радикальное обновление языка архитектуры под влиянием технического прогресса. В известной мере хай-тек является последним по времени этапом в развитии эстетического освоения технических форм, начатым конструктивизмом 1920-х гг. и продолженным структурализмом 1950-1960-х гг.

От предшествующих этапов хай-тек отличает только ему присущий демонстративный супертехнизм, в котором функциональное применение строительных конструкций и инженерных систем и оборудования перерастает в декоративно-театрализованное с элементами преувеличения и иронии, которая присуща и другим современным направлениям в искусстве, в первую очередь, постмодернизму. В отличие от конструктивизма и структурализма, оперирующих в основном железобетоном и стеклом, хай-тек ориентирован на освоение эстетического потенциала металлических конструкций в сочетании со стеклом. Кроме того, хай-тек активно включает в композицию зданий и сооружений элементы их инженерного оборудования – воздуховоды, вентиляционные шахты, трубопроводы. Опираясь на сугубо технологическую практику промышленных предприятий маркировать различными цветами трубопроводы разных по назначению инженерных систем, хай-тек использует этот прием в общественных зданиях уже в качестве композиционного средства.

Идейным предтечей хай-тека справедливо считают архитектора Я. Чернихова. Он оставил в своих многочисленных архитектурных фантазиях 1930-х гг. композиции зданий и сооружений, в облике которых гармонично сочетаются стержневые стальные конструкции с аскетическими плоскостями ограждающих и элементами инженерных систем. Приоритет Я. Черняхова отражен и в наиболее обширной монографии, посвященной хай-теку, американского историка архитектуры Д. Колина, переведенной на большинство европейских языков.

В практическом плане предтечами хай-тека в XIX в. считается «Хрустальный дворец» архитектора Д. Пекстона, а в XX в. – творчество **Мис ван дер Роэ**. Этот выдающийся зодчий, начинавший как функциалист, в поздний период творчества (1950-60-е гг.) стал принципиальным антифункционалистом. Исходя из того положения, что функция недолговечна и строгое следование ей приводит к моральному старению капитальных зданий, он стремился формировать сооружения с универсальным внутренним пространством, легко приспосабливаемым к меняющимся функциям. В качестве вынесенных несущих систем Мисван дер Роэ использовал большепролетные рамы (здание архитектурного факультета Иллинойского университета, 1955 г.), колонны и фермы (проект театра в Мангейме, 1953 г.), колоны и стальную структуру покрытия (здание Новой национальной галереи в Берлине, 1962-1968 гг.).

Приоритет включения в композицию ярко окрашенных трубопроводов принадлежит архитектору Э Сааринену (ртехнологическийуентр фирмы Дженерал моторс в Детройте). В хай-теке применяются комбинированные каркасы из жестких и тросовых элементов, существует тенденция преувеличения габаритов несущих конструкций.

Хай-тек естественно и целенаправленно захватывает в свою орбиту не только облик и интерьеры здания, но и окружающую среду – элементы благоустройства и декоративные скульптуры, выполненные из того же материала, что и фасады. Перед зданием Конгресс –холла (архитекторы Р. Шуллер и У. Шуллер-Витте, 1973-1979 гг.) на низком пьедестале установлена скульптура – «связка аллюминиевых колбас», иронически контрастирующая своими текучими формами с подчеркнутым геометризмом здания.

Наиболее известным сооружением хай-тека стало здание Центра искусств им. Ж. Помпиду на плато Бобур в Париже (архитекторы М. Пиано и Р. Роджерс). Исходя из задачи создания свободного экспозиционного пространства, авторы пошли путем Мисван дер Роэ, но довели его до абсурда.



Рисунок 578. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, экс-президента Франции, — CentreGeorges-Pompidou — располагается на RueBeaubourg, 9, 1977 г.

В здании шириной 50 м. каждый из шести наземных этажей перекрыт стальными фермами, опертыми на наружные стальные решетчатые опоры. Пролет в 50 м для демонстрации книг и картин явно избыточен, а соответствующая такому пролету большая высота ферм приводит к тому, что почти половина объема здания занимают межферменные межэтажные пространства. В связи с этим пришлось для организации экспозиции возводить дополнительные внутренние стены. На фасад здесь были вынесены инженерные коммуникации, диагонально размещен вдоль главного фасада расположенный в прозрачной пластмассовой трубе эскалатор.

Более широко, но в умеренных формах принципы хай-тека применяются в композициях интерьеров зданий офисов, гостиниц, универмагов, многофункциональных зданий атриумного типа. Громадное (на всю высоту здания) пространство атриумов перекрывается на верхней отметке светопрозрачной металлической конструкцией. Эта конструктивная система дополняется бесшумными лифтами с прозрачными кабинами, трубопроводами и воздухопроводами.

В 1980-е гг. самым крупным и известным гражданским зданием стиля хай-тек стал высотный офис банковской корпорации Гонконг-Шанхай, построенный в Гонконге в 1986 г. по проекту архиетктурной корпорации НорманаФостера. Конструктивная система здание – ствольно-мостовая (или ствольно-ростверковая). Восемь ствольных опор расположены по торцам

здания. Каждая опора состоит из четырех колонн трубчатого сечения, объединенных поэтажными жесткими перемычками в полый пространственный стержень-ствол. Стволы объединены однопролетными фермами (38,4 м). В направлении, перпендикулярном фермам, ствольные опоры объединены жестким ростверком из раскосых связей (который выявлен на фасаде).

Колористика хай-тека основана на сочетании ахроматических оттенков с яркими цветами.

Хай-тек продолжает развиваться, используя современные технологии и материалы.

- **Символизм.**

Символ в искусстве – образ с максимальной степенью обобщенности и экспрессии, выражающий идею.

Развитию различных направлений в эволюции зодчества XXв.постоянносопутсявует, не смешиваясь с ними, создание зданий и сооружений, несущих символические функции – зданий-символов или содержащих символические элементы. Обычно они призваны (явно или завуалированно) символизировать какую-то идеологическую, государственную, религиозную идею или другую программу, не следующую непосредственно из функции здания или сооружения.

К зданиям-символам следует отнести Оперный театр в Сиднее, причем преимуществом его композиции является многозначность символики: одни критики видят в нем образ парусника, другие – беседующих монахинь в накрахмаленных чепцах. До сегодняшнего дня наиболее выразительным из зданий-символов остается аэровокзал в аэропорту им. Дж. Кеннеди в Нью-Йорке. Здание аэровокзала запроектировал Э. Сааринен в 1958 г. Оно решено в монолитном железобетоне с покрытием, скомпонованным из четырех тонкостенных оболочек положительной гауссовой кривизны, создающих символический образ взлетающей птицы. Э Сааринену удалось достичь необычайной гармоничности сооружения, найдя должную меру обобщения образа в границах между натурализмом и схемой.

Наряду с изобразительным символизмом, исходящим с большей или меньшей степенью обобщения из визуально воспринимаемых образов, сложился и символизм умозрительный, который называют архитектурой «для ангелов и авиаторов». Для него характерно подчинение планировочного решения здания символическому изображению, в обычных условиях зрительно не воспринимаемому. Примером этому служит здание кафедрального католического собора Святой Марии в Токио (архитектор К. Танге, 1964 г.). Ромбический объем католического собора по основным взаимно перпендикулярным осям завершен продольными световыми фонарями, что позволяет ночью с высоты наблюдать эти пересекающиеся фонари, как светящийся латинский крест.

- **Деконструктивизм**.

Интерес к модернизму возрождается в 1970-х гг., а в 1980-е гг. он вновь выходит на арену мирового зодчества под именем неомодернизма. Сохраняя достоинства функционализма, неомодернизм освобождается от ряда недостатков. Это уже не белая аскетичная архитектура, а архитектура, активно использующая цвет. Произведения неомодернизма органично вписываются в контекст застройки.

Решающее значение для формирования неомодернизма сыграло начавшееся в 1970-е гг. проникновение на Запад информации об архитектуре советского авангарда 1920-х гг., приведшее в 1980-е гг. к серьезному увлечению ее образами и идеями.

Ветвь модернизма, основывающаяся не на прямом заимствовании идей прошлого, а на их определенной трансформации, получила название деконструктивизм («декон»).

В целом (при всем разнообразии индивидуальных творческих манер и кредо), базируясь на композиционных принципах конструктивизма, мастера «декона» прибегают к некоторой деформации приемов конструктивизма («искажению абстракции»), придающих композиции динамизм и остроту. В качестве источников разные авторы деконструктивизма избирают различные периоды и различных авторов русского авангарда. Так, например, Р. Коолхас и З. Хадид в своей работе ориентированы на поздний авангард и особенно на «антигравитационную архитектуру» И. Леонидова (см. его проект Института Ленина, 1927 г.). Р. Коолхас включает в композицию своего театра танца в Гааге (1984-1987) объем опрокинутого «золотого» конуса, в котором размещает ресторан, а З. Хадид – подвешанный объем с клубными помещениями в конкурсном проекте «Пик-Клаба» для Гонконга (1983 г.).
Других авторов, наоборот, привлекают архитектурные и живописные динамические композиции раннего авангарда (Н. Ладовского, К. Малевича, В. Кандинского, Л. Поповой) или уравновешенные композиции А. И В. Весниных.

Мировоззренческой платформой деконструктивистов служат положения современного французского философа Жака Дерриды, критикующего метафизичность всех форм современного европейского сознания, заключающегося, по его мнению, в принципе «бытие как присутствие», абсолютизарующем настоящее время. Выход из этой метафизичности Ж. Деррида видит в отыскании ее исторических истоков путем аналитического расчленения («деконструкции») самых различных текстов гуманитарной культуры для выявления в них опорных понятий и слоев метафор, запечатлевающих следы последующих эпох. Хотя основные положения мировоззрения Ж. Дерриды опираются на его работу с языком и письмом, он применяет положения своей теории и к архитектуре деконструктивизма.

В этом отношении интересна его оценка победившего на международном конкурсе проекта генерального плана парка ля Виллет в Париже архитектора Бернара Чуми. В проекте Б. Чуми парк насыщен россыпью легких преимущественно одноэтажных павильонов – «фоли» (металлических ярко окрашенных сооружений, основанных на комбинации образов и приемов русского конструктивизма). Ж. Деррида пишет, что «фоли вносят в общую композицию ощущение сдвига или смещения, вовлекая в этот процесс все, что до сего момента казалось давало смысл архитектуре… Фолидеконструируют прежде всего семантику архитектуры. Они дестабилизируют смысл, смысл смысла. Не приведет ли это назад, к пустыне «антиархитектуры», к нулевой отметке архитектурного языка, при которой он теряет сам себя, свою эстетическую ауру, свою основу, свои иерархические принципы?… Бесспорно, нет. Фоли …утверждают, поддерживают, обновляют и «переписывают» архитектуру. Возможно, они возрождают энергию, которая была заморожена, замурована, похоранена в общей могиле ностальгии» (Дженкс Ч. Деконструкция. Прелести отсутствия. // Архитектурный деконструктивизм. – М., 1991, с. 14).

Таким образом, яркие произведения деконструктивизма основаны на эстетике вычленения отдельных деталей здания. Иногда авторы создают ощущение предварительного разбора здания на составные части и последующей попыткой сбора из составных частей новой конструкции. При этом детали находятся «не на своем месте» или «не до конца монтируются». Создается имитация попадания снаряда в часть здания и его частичного разрушения. Музей Гугенхейма в Бильбао выглядит как огромная груда искорёженного металла, оставленная в центре города.

Новые модели городов.

В конце XIX в. **Эбенизером Говардом** выдвинута идея города-сада. **Патрик Джедс** рассматривал организм города с точки зрения биолога в книге «Эволюция города» (1915, «CitiesinEvolution»). Он пишет: «Планы горда – это не голые схемы, а система иероглифов, посредствам которых человек начертал историю цивилизации… Наша задача состоит в том, чтобы расшифровать иероглифы и наполнить их жизнью».

«Промышленный город» **Тони Гарнье** (1901-1904) – модель города, в которой автор стремился комплексно решать проблемы города. Основным строительным материалом Гарнье называет железобетон. В «Промышленном городе» можно передвигаться, не пользуясь транспортными улицами. Дома Гарнье с террасами и садами на крышах представляют собой хорошее сочетание конструкции и старой классической традиции. Эта планировка была частично реализована в Лионе.

Ле Корбюзье в 1922 г. в Париже представил проект «Современный город на 3 млн. жителей».

З. Гидион описывает концепцию «Пространство-время» в планировке города. Градостроитель изучает состав различных общественных слоев

населения, их возрастные группы, структуру семей. Происходит постепенный отход от понятий линейной планировки улиц и «осей», переход к критериям плотности населения. В Амстердаме на 1 га приходится от 110 до 550 жителей. Градостроитель не должен создавать жесткую и полностью завершенную систему.

Парковая дорога (parkway) Генри Гудсона возведена в 1934-1937 гг. в Нью-Йорке. Парки не имеют транспортных пересечений в одном уровне и окружены зеленью.

Около 1960 г. дома-пластины стали обычными во всем мире. Стены здания RCA возвышаются сплошным массивом на высоту 259 м.

В последнее время начинаетс переход от плоскостного планирования города к объемному. Уже Утцон подчеркивал существование связей между горизонтальными “слоями” под землей и над землей. Современное градостроительство- это строительство слоями или уровнями. “отдельное здание теряет свое значение по сравнению с коллективной общей формой” – сказал японский архитектор Фумихико Маки.

Отто Вагнер(1841-1918) понял, что жилищная проблема города не может быть решена с помощью модели города-сада. Он первый обозначил, что при планировке города следует учитывать потребности различных социальных слоев населения и создавать здоровые условия «для среднего жителя». Потребности эти меняются с течением времени.

На конгрессе CIAM в Афинах 1933 г. были выдвинуты требования: «чтобы каждый город создавал генеральный план развития и распоряжения, обеспечивающие его реализацию», о чем за 30 лет до этого говорил Вагнер. Как говорилось в «**Афинской хартии**» «солнце, зелень, пространство – три основных элемента градостроительства». Реализация принципов «Афинской хартии» привела к регламентации озеленения жилых территорий, отказу от замкнутой квартальной застройки с дворами-колодцами, переходу к открытой свободно аэрируемой застройке при хорошей инсоляции жилищ за счет преимущественно меридиального размещения зданий. Это обстоятельство определило в свою очередь применение преимущественно строчной системы застройки.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Андреев, Ю. В. От Евразии к Европе: Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа (III-нач. I тысячелетия до н. э.) – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002, 864 стр. ISBN 5-86007-273-2.
2. Арган, Д. К. История итальянского искусства в 2-х томах. Пер. с ит. - М.: «Радуга», 1990.
3. Браун, К. Ван Дейк. М., 1989.
4. Валериус, С. Прогрессивная скульптура XX века. – М., 1973.
5. Ван Гог. Письма (любое изд.)
6. Васильев, А.А. История Византийской империи / А.А. Васильев. – М., 1999.
7. Васильевский, Р.С. Звери в камне (первобытное искусство). - Новосибирс: изд. «Наука», 1980.
8. Вейс, Д. Роден. (любое изд.)
9. Вёрман, К. История искусства всех времен и народов (Европейское искусство средних веков) / К. Вёрман. – М., 2000.
10. Виленкин, В. Модильяни. – М., 1989
11. Виппер, Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII-XVI вв. Курс лекций в 2-х томах. – М., 1977.
12. Виппер, Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962.
13. Виппер, Б.Р. Искусство древней Греции. М.: Наука, 1972.
14. Власов, В. Иллюстрированный художественный словарь – СПб., 1993.
15. Воронина, Т. С. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. М.: «Искусство», 1994.
16. Всеобщая история искусств. В 6 т./ Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 2000.
17. Гоген. Взгляд из России. – М., 1990
18. Гомер. Илиада. Одиссея. (Любое издание)
19. Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. РольфаТомана.– М., 2000.
20. Данилова, И. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.
21. Данте, А. Божественная комедия.
22. Дворжак, М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. - М.: «Искусство», 1978.
23. Егорова, К. Портрет в творчестве Рембрандта. М., 1975.
24. Замаровский, В. Путешествие к 7-ми чудесам света – М., 1980.
25. Згурская, М. Архитектурные стили - М.: Фолио, 2013.
26. Знамеровская, Т. Веласкес – М., 1978.
27. Золотов, Ю. Жорж де Латур – М., 1979.

28. История зарубежного искусства / Под ред. Кузьминой и Мальцевой – з М., 1983.
29. История искусств зарубежных стран / Под ред. М.Доброклонского и А.Чубовой. (Первобытнообщинное искусство. Древний Восток. Античность) – М., 1980
30. История искусств. Искусство XVII в. / Под ред. Ротенберга – М., 1988.
31. История искусства зарубежных стран. XVII–XVIII вв. – М., 1988.
32. История искусства зарубежных стран / Под ред. Нессельштраус (Средние века. Возрождение) – М., 1982
33. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения (Под. ред. Брагиной Л.М.). - М.: Высшая школа, 1999.
34. Каменов, В. Картины Веласкеса – М., 1969.
35. Каптерева, Т. П. Искусство Франции XVII в – М., 1969.
36. Каптерева, Т.П. Эль Греко – М., 1965.
37. Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Флинта, 2014 – 470с. – Режим доступа: http://e.lanbook.com/view/book/51831/– Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-89349-717-5
38. Кобылика, М.М. Искусство Древнего Рима - М., 2009.
39. Колпакова, Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды (Се-
40. Колпинский, Ю. Искусство Венеции XVI в. М., 1970.
41. Колпинский, Ю. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1970.
42. Колпинский, Ю. Искусство этрусков и Древнего Рима. М., 1983.
43. Костеневич, А. Рауль Дюфи. – М., 1977
44. Костеневич, А., Семенова Н. Матисс в России. – М., 1993
45. Костеневич, А.Г. От Моне до Пикассо. – Л., 1989
46. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. – М., 1994
47. Лазарев, В. Н. История византийской живописи в 2-х томах - М., 1986.
48. Лазарев, В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М., 1979.
49. Лазарев, В.Н. Старые итальянские мастера – М., 1972.
50. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. – М., 1970
51. Линник, И. Хальс. – Л., 1967.
52. Лихачева, В. Византийское искусство IV-XV вв. – М., 1986.
53. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф – М.: Изд. МГУ, 1982.
54. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика – М.: «Искусство», 1975.
55. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика – М.: «Искусство», 1974, 550с.
56. Львов, С. Брейгель – М., 1971.
57. Львов, С. Дюрер – М., 1966.
58. Лясковская, О. Французская готика – М., 1973.

59. Мальцева, Н. Французский карандашный портрет. XVI в. – М., 1978.
60. Мириманов В. Первобытное и традиционное искусство. – М.: Искусство, 1995.
61. Никулин, Н.Н. Золотой век нидерландской живописи. XV в. – М., 1981.
62. Панофский, Э. Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский // Перспектива как символическая форма. – СПб., 2004.
63. Петрусевич, Н. Искусство Франции XV-XVI вв. – Л., 1973.
64. Полевой, В.М. Искусство XX века 1901–1945 – М., 1991
65. Популярная история живописи. Западная Европа / Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина и др.– М. : Вече, 2001.– 477 с.
66. Прусс, Б. Западноевропейское искусство XVII в. (Малая история искусств) – М.,1974.
67. Раздольская, В. Искусство Франции II-й пол.X1X в- Л., 1981
68. Раушенбах, Б. Пространство Сезанна / В кн. Пространственные построения в живописи. Гл. X. – М., 1980
69. Ривкин, Б. Античное искусство. (Малая история искусств) – М., 1972.
70. Ротенберг, Е. Западноевропейская живопись XVII в – М., 1989.
71. Ротенберг, Е. Западноевропейское искусство XVII в – М., 1971.
72. Рубенс, П. Письма. Документы. Суждения современников – М., 1977.
73. Сарабьянов, Д.В. Стиль модерн. – М., 1989
74. Соколов, Г. Акрополь в Афинах. М., 1968.
75. Соколов, Г. Искусство Древнего Рима – М., 1971.
76. Соколов, Г. Искусство Древней Греции – М., 1980.
77. Соколов, Г. Искусство этрусков – М., 1990.
78. Средняя Азия. Архитектурные памятники 1X-X1X вв. М., 1987.
79. Степанов, А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века. – М.: Азбука, 2005.
80. Столяр, А.Д. Происхождение изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1985.
81. Танакаева, Л.И. О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Лат. Америки конца XVI-XVII в. / Л.И. Танакаева – М.: «Пресс-традиция, 2013.
82. Толстикова, И.И. Мировая культура и искусство [электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Альфа-М: НИЦ ИНФРА-М, 2014 – 416 с. (Рек. УМО) – Режим доступа: http://znanium.com/bookread.php?book=460854 – Загл. с экрана. - ISBN: 978-5-98281-253-7
83. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда. – М., 1993
84. Тяжелов В.Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе – М., 1981.
85. Формозов А.А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. – М.: Наука, 1990.

86. Чубова, А.П. Этрусское искусство. Живопись. Скульптура. Прикладное искусство – М.: Искусство, 1989.
87. Шмидт, Г. Рембрандт. (Серия «Жизнь в искусстве») – М., 1970.
88. Ювалова, Е. Немецкая скульптура 1200-1270 гг. – М., 1983.
89. Юхвидин, П.А. Мировая художественная культура от истоков до 17 в. В лекциях, беседах, рассказах – М.: «Новая школа», 1996.
90. Яворская, И. Современная французская живопись – М., 1977
91. Ястребицкая, А.Л. Западная Европа XI-XIII вв. – М., 1978.

Учебное текстовое электронное издание

Сложеникина Наталья Сергеевна
Чернышова Эльвира Петровна

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
(Западноевропейское искусство)

Учебное пособие

81,2 Мб
1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2017 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 архитектуры
Центр электронных образовательных ресурсов и
дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru