

ЛЕКЦИИ

III семестр

РАЗДЕЛ 1. ВВЕДЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Лекция 1. Цели и задачи дисциплины

Искусство как феномен культуры. Предмет искусства. Цели и задачи. Виды и жанры искусства.

Искусство – одна из форм общественного сознания, в основе которого лежит художественно-образное отражение действительности.

Виды искусства отличаются восприятием и художественно-выразительными средствами.

Виды искусства – временные, пространственные, синтетические.

Лекция 2. Основные виды и жанры изобразительного искусства.

Виды искусства. Специфика и особенности. Виды архитектуры. Техники и материалы скульптуры.

Архитектура – искусство строить здания.

«Полезность, прочность, красота» триада Витрувия.

Виды архитектуры.

Виды архитектуры по назначению.

Основные конструктивные системы - стоечно-балочная, система арочного свода, крестово-купольная, каркасная готическая.

Скульптура – объемно-пространственный вид искусства. Его специфика.

Виды скульптуры по отношению к пространству – круглая и рельеф.

По назначению – станковая и монументальная.

Жанры скульптуры.

Материал в скульптуре.

Лекция 3. Понятие стиля.

Живопись. Виды, техники, материалы, жанры.

Живопись как вид искусства.

Виды живописи.

Виды живописи по назначению.

Виды живописи по назначению – станковая и монументальная.

Жанры живописи – портрет, исторический, бытовой, пейзаж, натюрморт, интерьер.

Понятие стиля.

РАЗДЕЛ 2. ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА

Лекция 4. Искусство первобытного общества

Первобытное искусство. Виды искусства в первобытной культуре. Пещерная живопись. Смысл пещерной живописи. Скульптура. Жилища. Керамика. Палеолит. Мезолит. Неолит. Энеолит.

Основные теории происхождения искусства:

- познание окружающей действительности в трудовом процессе;
- образование понятия мира, зарождение религиозных представлений;
- тотемизм, фетишизм, магия, религия.

Начало творческой деятельности человека палеолитические росписи и рельефы в пещерах Европы и Азии: п. Альтамира (Испания), п. Ласко (Франция), п. Фон де Гом (Франция).

Изображение животных, первые формы изображения человека и трудовой деятельности.

Изменение характерного изображения искусства в эпоху мезолита, неолита и бронзы, появление повествовательных сцен, упрощение и схематизация.

Появления первых архитектурных сооружений:

Менгиры, дольмены, кромлехи

Бронзовый век. Функции первобытного искусства.

Лекция 5. Искусство Древнего Египта

Искусство Древней Месопотамии. Искусство Шумера и Аккада. Зиккурат. Глиптика. Искусство Ассирии (XIII-VII вв. до н.э.). Ассирийские дворцы. Скульптура. Монументальная живопись. Искусство Вавилона. Дворец Навуходоносора. «Висячие сады».

Археологические открытия культуры Передней Азии: Эмиль Ботта, Лэйярд, Раулинсон.

Дешифровка клинописи - Гротефенд.

Шумеро-аккадская культура (4-3 тыс. до н.э.) Зависимость искусства от религии и царской власти. Архитектура – ведущее искусство, зиккураты - «Стела коршунов» - создание образов врагов, царей, правителей.

Культура Вавилона (2-6 в. до н.э.), Ассирии (1 тыс. до н.э.)

г. Вавилон - по плану в центре – дворец, зиккурат Этеменанки («Вавилонская башня»). Висячие сады Семирамиды. Ворота Иштар.

г. Ниневия - особенности дворцового зодчества, порталная скульптура, рельефные композиции, батальные и охотничьи сцены из дворцового быта.

Однотипность образов человека и религии в изображении животных.

Рельефы дворца Ашшурпанипала и Саргона II.

Глазурованная облицовка в архитектуре Ассирии и Вавилона.

Лекция 6. Искусство Древнего Египта

Искусство Древнего Египта. Особенности культуры, мифология.

Дать понятия «Древний Восток»: культура древнейших цивилизаций Египта 3 тыс. до н.э. Записать: периодизация культуры Древнего Египта:

- додинастический период -5 -6 тысячелетие до н.э.;
- Древнее царство -28-23 вв. до н.э.;
- Среднее царство -21-18 вв. до н.э.;
- Новое царство -16-11 вв. до н.э.
- Позднее царство -11-4 вв. до н.э.

Своеобразие культуры Древнего Египта: рабовладельческие хозяйства, состоящие из отдельных номов, во главе - фараон.

Зооморфный характер мифологии Древнего Египта, изображение богов в виде животных и с элементами животных. Социальная иерархия в обществе. Влияние на искусство Египта религии с её верой в загробную жизнь.

Стремление к созданию грандиозных архитектурных художественных комплексов, утверждающих незыблемость власти фараона и жречества.

Общие причины художественной формы и реалистические тенденции в изобразительном искусстве Древнего Египта додинастического периода

Плита фараона Нармера 1 династии (около 3000 г. до н.э.) Проявление силы фараона и его побед. Формирование характерных черт египетского стиля изображение человека повествовательный характер изображений. Создание канонов в изображении человека.

Лекция 7. Искусство Древнего Египта

Искусство Древнего Египта. Древнее царство (XXVII – XXIII вв. до н.э.). Пирамиды. Статуи. Рельефы и росписи. Среднее царство (XXI- XVIII вв. до н.э.) Архитектура. Скульптура и живопись.

Характеристика искусства Древнего царства

Развитие монументального строительства и связанные с ним скульптуры, рельефы и росписи. Синтез искусств. Архитектура - ведущий вид искусства, развитие архитектурных форм:

Масштаб; Пирамида Джосера в Саккаре – 6 ступеней арх. Имхотеп; Пирамиды Хеопса, Хефрена, Микерина в Гизе. Записать размеры каждой.

Заупокойный храм Хефрена. Большой сфинкс - идея величия фараона, божественности и незыблемости его власти. Развитие египетского портрета и зависимость его от представления о загробной жизни, идея вечности: статуи Рахотепа и Нофрет, Каапера (реалистичные черты).

Характеристика искусства Среднего царства.

Изменение характера архитектуры, отказ от форм пирамиды. Храм Ментухотепа 1 в Дейль-эль-Бахари –памятник переходного периода. Сочетание форм пирамиды и террасы портиков. Развитие форм обелиска. Рельефы и росписи Среднего царства, разнообразие сюжетов, жанровые сцены, более жизненная их трактовка.

Лекция 8. Искусство Древнего Египта

Искусство Древнего Египта. Новое царство (XVI –XI вв. до н.э.).
Архитектура. Храмы. Скульптура. Стиль Амарны.

Искусство первой половины Нового царства (1560-1425 гг. до н.э.), ведущее положение Египта среди стран древнего Востока, завоевательная политика фараонов, усиление роли жречества, столица - Фивы.

Грандиозные храмовые строительства, храмы как место культа богов и пожизненного обожествления царя.

Храм царицы Хатшепсут: скальный - 97м. в глубину, применение колоннад, монументальной скульптуры, рельефов.

Монументальная скульптура - неотъемлемая часть оформления храма, пилоны, обелиски, гипостильные залы, дверь в святилище.

Храм Амона - Ра в Карнаке. Храм Амона-Ра в Луксоре. Аллеи сфинксов между ними. Колоссы Аменхотепа 3 («Колоссы Мемнона»)

Амарнский период (с 15-по 14 вв до н.э.) - искусство времени Эхнатона и его преемников, религиозная реформа. Светский характер амарнского искусства – портреты Эхнатона, дочерей, Нефертити (скульптурные произведения Тутмеса). Реализм искусства, изображение в рельефе и росписях фараона с семьей, интимный характер этих изображений. Росписи дворца Эхнатона в Ахетатоне , их живописность реалистичный подход к изображению пейзажа ,птиц, животных.

Предметы из гробницы Тутанхамона - свидетельство расцвета мелкой пластики и художественного ремесла.

Искусство второй половины Нового царства и позднего времени к 14-6 вв. до н.э.

Строительство гигантских храмов в Абу-Симбеле , Карнаке. Последовательная схематизация образа человека, колоссальные статуи Рамзеса 2 - 20 м.

Смещение египетских и античных форм в искусстве Египта эллинистического периода (3-1 вв. до.н.э.). Фаюмский портрет.

Значение египетской культуры для человечества.

Лекция 9. Искусство Древнего Египта

Искусство Древнего Египта. Новое царство (XVI –XI вв. до н.э.).
Архитектура. Храмы. Скульптура. Поздний период (1085- 332гг. до н.э.) Фаюмский портрет. Эллинизм.

Искусство второй половины Нового царства, ведущее положение Египта среди стран древнего Востока, завоевательная политика фараонов, усиление роли жречества, столица - Фивы.

Грандиозные храмовые строительства, храмы как место культа богов и пожизненного обожествления царя.

Монументальная скульптура - неотъемлемая часть оформления храма, пилоны, обелиски, гипостильные залы, дверь в святилище.

Храм Амона - Ра в Карнаке. Храм Амона - Ра в Луксоре. Аллеи сфинксов между ними. Колоссы Аменхотепа 3 («Колоссы Мемнона»).

Искусство второй половины Нового царства и позднего времени к 14- 6 вв. до н.э.

Строительство гигантских храмов в Абу-Симбеле, Карнаке. Последовательная схематизация образа человека, колоссальные статуи Рамзеса II - 20 м. Смещение египетских и античных форм в искусстве Египта эллинистического периода (3-1 вв. до н.э.). Фаюмский портрет. Значение египетской культуры для человечества.

Лекция 10. Эгейское искусство

Эгейское искусство. Искусство Крита и Микен. Знаменитые храмы. Скульптура. Керамика.

Античное искусство - культура народов бассейна Средиземного моря 2 тыс до н.э. - 1 тыс н.э. История открытия античной культуры - раскопки Шлимана в Трое, Микенах. Теринфе и А.Эванса на о. Крит. Периодизация: - Эгейское искусство-Дополнительный или гомеровский период – Архаика - Классический период – Эллинизм.

- Царский период Древнего Рима - Этрусская культура;
- Республиканский период - Императорский период.

Общее понятие об Эгейской или Крито-Микенской культурах.

Остров Крит - период развития критского общества. Жизнерадостный открытый характер искусства. Кносский дворец - планировка, система освещения, ордер.

Фресковая живопись Кносского дворца: значение контура, локальность цвета, условия трактовки лиц и фигур. «Парижанка», «Царь-жрец», «Собиратель цветов» Особенности стиля «Коларес»: вазы с лилиями.

Микены, Тиринф - крепостной характер архитектуры Дворцы в основе мегарон, купольные гробницы. Акрополь - укрепленный город «Львиные ворота» в Микенском акрополе - 9м, циклоническая кладка.

Значение искусства крито-микенского периода для ранних этапов формирования греческого искусства.

Лекция 11. Искусство Древней Греции

Искусство Древней Греции. Искусство Крита и Микен. Искусство архаики (VIII-VI вв. до н.э.). Архитектура. Система ордеров. Дорический, ионический и коринфские ордера. Знаменитые храмы. Скульптура. Керамика.

Искусство Греции формировалось под влиянием трех культурных потоков: дорийского, эгейского и восточного.

Ранняя архаика (с 8 – 1-я пол.6 в. до н.э.) возникновение города-государства (полиса), развитие ремесел, торговли. Архитектура - наиболее передовая область искусства.

Ордер как главное достижение греческой архитектуры.

Зарисовать в тетрадах схемы дорического и ионического ордеров (схемы прилагаются).

Скульптура - «курсы» и «коры», условность и символичность изображения движений, нарастание реалистических черт.

Лекция 12. Искусство Древней Греции

Искусство Древней Греции. Искусство классики (V в. до н.э.)

Архитектура. Живопись. Скульптура. Высокий стиль. Поликлет. Мирон и его школа. Фидий и рождение классического стиля. Изящный стиль. Пракситель.

Живопись. Лисипп. Леохар. Вазопись. Эллинистический период (IV - I вв. до н.э.).

Архитектура ранней классики – вторая четверть 5в. до н.э.

Храм Посейдона в Пестуме, храм Зевса Олимпийского.

Лекция 13. Искусство Древней Греции

Архитектура высокой классики - третья четверть 5 в. до н.э.

Ансамбль афинского Акрополя: Парфенон

Зарисовать схему: храм Ники Антерос, Пропилеи, Эрехтейон.

Создание классического художественного стиля, в скульптуре - совершенный жизненно-конкретный образ свободного человека-гражданина.

Характеристика отдельных произведений:

- Фидий «Статуя Зевса», статуя Афины, рельеф Парфенона;

- Поликлет «Дорифор» «Афина и Марсий»;

-Пракситель «Афродита», «Гермес».

Лекция 14. Искусство Древней Греции

Искусство Древней Греции. Эллинистический период (IV - I вв. до н.э.).

Новые черты культуры. Эллинистическое зодчество. Скульптура периода эллинизма. Малая скульптура.

Искусство Эллинизма с 4-1 вв до н.э. – новый этап развития рабовладельческого общества. Распад монархии Александра Македонского,

Эллинистические государства, рост новых городов.

Александрия, Антиохия, Пергам.

Развитие науки и техники, их влияние на развитие искусства, греко-восточный характер культуры.

Особенности эллинистической архитектуры.

Лекция 15. Искусство Древнего Рима

Искусство Древнего Рима. Искусство Рима царского периода (VIII – VI вв. до н.э.) Этруски. Этрусский храм. Скульптура. Госканский ордер.

Предистория римского искусства - наследие этрусков, воздействие греческого и восточного искусства.

«Капитолийская волчица»- первый памятник скульптуры

3 открытия римлян в архитектуре: бетон, арка, купол.

Римская пластика - культ предков и предпосылки зарождения портретов, отсутствие идеализации. Портретность, повествовательность рельефов, натуралистические черты в искусстве портрета.

Искусство Древнего Рима. Искусство Рима периода Республики (V-I вв. до н.э.). Архитектура. Инсула и Домус. Республиканский Форум. Скульптура.

5-1 вв до н.э. - искусство республиканского Рима.

Рим - центр мировой державы, рост города и монументальное строительство, 3 открытия римлян в архитектуре: бетон, арка, купол.

Архитектурный комплекс форума Романум.

Римские храмы - храм Фортуны Вирилис, храм Весты. Римская пластика - культ предков и предпосылки зарождения портретов, отсутствие идеализации.

Портретность, повествовательность рельефов, натуралистические черты в искусстве портрета.

Лекция 16. Искусство Древнего Рима

Искусство Древнего Рима. Искусство Рима периода ранней Империи (27г. до н.э. – II в. н.э.) Августинский Рим. Форум Августа. Театры. Триумфальные арки. Гробницы. Портретная пластика. Классицизм в изобразительном искусстве. Монументально-декоративная живопись. Станковый живописный портрет. Искусство императорского Рима (II-V вв. н.э.) Амфитеатры. Форум Траяна. Термы. Упадок Рима.

Искусство императорского Рима I до н.э.-I н.э. - Искусство Ранней империи - принципат Августа. Роль искусства в прославлении императорской власти.

Строительство и украшение Рима - форум Августа. Идеализированный портрет, обожествление Августа.

- Династия Флавиев – пышность и помпезность архитектурного стиля.

«Золотой дом» Нерона. Амфитеатр Флавиев «Колизей». Арка Тита.

- Искусство времен Траяна - форум Траяна, колонна Траяна.

- Искусство времен Адриана – Пантеон (120г до н.э.).

- Искусство поздней Римской империи 3-4 вв.н.э.

Монументальный - репрезентативный характер сооружений.

Арка Септимия Севера, термы Каракаллы, арка Константина.

Римский скульптурный портрет: классицизм скульптурного портрета, подражание грекам, переход от подлинного реалистического портрета к изживающему реализму, отход от античного понимания человека портрет.

Раннее христианское искусство как результат античной культуры и формирование нового религиозного восприятия мира - переход к средневековью.

IV семестр

РАЗДЕЛ 2. ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ

Лекция 17. Искусство Византии

Искусство Византии. Синтез традиций древневосточной, античной, христианской культур. Особая её роль в истории христианства. Храмы, иконы. Мозаика. Гимны. Искусство книги. Декоративно - прикладное искусство. Светская культура. Жизнь императорского двора. Влияние христианской культуры Византии на культуру Болгарии, Сербии. Принятие христианства в Армении, Грузии. Древние традиции художественной культуры этих стран. Архитектура. Скульптура. Живопись. Эпос.

Искусство Византии. Влияние христианства на искусство. Генезис византийского искусства. Мозаика. Иконопись. Храмовое зодчество. Храм святой Софии.

Византия - государство, образовавшееся в 395 г. на основе Восточной Римской империи и просуществовавшее до 1453 г. — была одним из важнейших центров средневекового искусства. Географически и исторически будучи частью великой римской цивилизации Византия не могла в своем развитии не опираться на многовековой опыт античного мира. Переход к средневековому искусству осуществлялся на основе преемственной связи с античной культурной традицией.

В центре внимания художника, как и в античности, находится человек, воплощенный в образах христианского бога и персонажей Священного писания. Эстетическим идеалом Византии становится Бог — источник красоты, душевного равновесия, превосходящий все прекрасное.

Оставаясь в центре внимания художников Византии, образ человека приобретает новое содержание. На смену искусству, обоготворявшему человека, побуждавшему преклоняться перед физической и нравственной красотой идеала, пришло искусство, стремящееся возвысить прежде всего чувства, нравственные качества и духовную силу человека, что обусловило появление некоторой условности, сосредоточенной неподвижности изображения.

Византийское искусство достигает своего первого расцвета при императоре Юстиниане I (527 - 565 гг.). Главным художественным центром Византийской империи становится ее столица — Константинополь. Сюда стекаются лучшие научные и художественные силы, здесь разрабатываются новые формы искусства.

Ведущая роль в византийском зодчестве этого времени принадлежит архитектуре храмов и монастырских ансамблей. Главным образом, разрабатывается два типа храмов: продольно - базиликальный и центрально-купольный.

Архитекторы Византии работают над проблемой увеличения внутреннего пространства храма, с целью вмещения большего числа верующих. Создается новый тип культовых построек, объединивший конструктивные особенности базилики и центрально-купольного храма — купольная базилика. Свое гениальное воплощение новый тип храма получил в грандиозной церкви святой Софии в Константинополе (532 - 537 гг.). По замыслу императора Юстиниана архитекторы

Анфимий из Тралл и Исидор из Милета должны были создать главный храм христианского мира, выразить в архитектуре "непостижимость и неизреченность" христианского восприятия вселенной, воплотить идею могущества империи и блестящего правления императора.

Внешний облик храма с преобладающим над ним куполом аскетически суров, в то время как внутреннее убранство собора поражает разнообразием формы и цвета.

Стены покрыты полированным серо-зеленым и розовым мрамором. Своды и купола украшают мозаики. Возрастает роль интерьеров храмов, формируются новые принципы синтеза искусств, складывается иконография Священного писания, впоследствии ограниченная строгими канонами* официальной церкви. Устанавливаются жесткие правила изображения фигур, ликов, атрибутов, одежды. Система размещения изображений также была строго определена. Наиболее распространенной техникой монументальной живописи стала мозаика. Редкий образец светской живописи — мозаика церкви Святого Виталия в Равенне (середина VI века).

В IX - X вв. росписи уже заполняют все поверхности интерьера храма: в куполе изображался Христос-Вседержитель (Пактократор), в четырех парусах — евангелисты, в апсиде — Богородица и так далее. Мастерство художников совершенствуется, усложняется воспроизводимый образ.

Во второй половине XI - XII вв. утверждается классический торжественный византийский стиль, для которого свойственны изображения фронтально сидящих фигур со строгими аскетичными лицами на золотом фоне. Материальность созданного облика отступает на второй план, в центре внимания художника — разработка духовной глубины образа. Основной формой станковой живописи в Византии была икона. Один из шедевров византийской иконописи — "Владимирская богородица" (XI - начало XII вв.) в середине XII в. попала на Русь, где долгое время находилась в Успенском Соборе города Владимира (откуда и получила свое название), и была наиболее почитаемой иконой на Руси.

В истории мировой культуры византийское искусство сыграло значительную роль. Его влияние ощущается в средневековом искусстве Европы, южных славян, Древней Руси, Закавказья.

Лекция 18. Романское искусство.

Культура стран Западной Европы в эпоху Средневековья. Искусство раннего средневековья. Орнамент. Звериный стиль. Романский стиль. Особенности стиля. Школы и направления. Романский храм. Символика романского храма.

Термин "Романский стиль", возникший в XIX в. применяется к западноевропейскому искусству X-XII вв. (в ряде стран — XIII в.).

Зодчество — ведущий вид искусства того времени. Романский стиль в архитектуре сочетает классические элементы и элементы местного, "варварского" зодчества. Наибольшее распространение получают храмы, монастырские комплексы, замки. Внешний облик романских построек отличается простыми массивными формами, ясно читаемыми объемами, торжественной суровостью,

монолитной целостностью. Узкие щелевидные окна-бойницы усиливали впечатление тяжеловесности, внушительности постройки.

Сосредоточением жизни в период раннего средневековья были замки могущественных светских и церковных феодалов. Рыцарский замок, построенный обычно на возвышенности, в труднодоступном месте, окружали мощные крепостные стены, увенчанные зубцами и башнями, вдоль стен не защищенных рельефом, проходил глубокий ров, обычно наполненный водой. Входом в крепость служил укрепленный портал с откидным мостом.

Убежищем феодалов была мощная башня Донжон, служившая композиционным центром замка, вокруг нее располагались жилые и служебные помещения.

Монастыри того времени по своему облику очень напоминали замки. Центром монастырского комплекса был храм — самое значительное создание романского зодчества. Наибольшее распространение получают храмы базиликального типа, унаследовавшие от римлян форму базилики. Романский храм в плане представлял собой латинский крест, образованный пересечением продольных помещений (нефов), которых было обычно три или пять, с поперечными — трансептами. Центральный, более высокий, чем боковые, неф завершался на западе алтарной апсидой. Вход в церковь обычно был выполнен в виде перспективного портала, выложенного последовательно уменьшающимися к проему, врезанными в толщу стены полуциркульными арками. Пространство стены над входом, ограниченное полукружием арки (тимпан) обычно украшалось рельефными изображениями.

Внешний вид романского собора суров, прост, лаконичен. Центром композиции обычно служила башня, увенчанная шпилем, установленная в средокрестии.

Широкое распространение в романском искусстве получила монументальная скульптура (особенно рельеф), которая часто расписывалась красками. Романская пластика подчиняется архитектуре, используется в основном во внешнем оформлении соборов. Рельефные изображения на сюжеты "Священного писания" размещались на западном фасаде, в тимпанах, на столбах и колоннах, они подчинялись форме элементов постройки: на колоннах пропорции изображения вытянутые, удлиненные, в фризах приобретали приземистые формы.

Центральный образ романской скульптуры — Христос. Разрабатываются темы добра и зла, воплощенные в образах рая и ада; возвышенному противопоставляется низменное, трагическому — комически-гротескное.

Постепенно в храмовую скульптуру проникают образы крестьян, простых горожан, комедиантов с их повседневными делами и заботами, появляются герои фольклора, порожденные народной фантазией: химеры, демоны в получеловеческом полужверином обличье. Романские скульпторы, разрабатывая проблему безобразного, тяготели к фантастическим, чудовищным образам.

Лекция 19. Готическое искусство.

Культура стран Западной Европы в эпоху Средневековья. Готическое искусство. История термина. Точность принципов готики. Готический собор. Ранняя готика. Собор парижской Богоматери. Зрелая готика. Сент- Шапель.

Готика - следующая ступень в развитии средневекового искусства. Современники называли новый стиль, появившийся в XII в. во Франции "французской манерой". В эпоху Возрождения появилось название "готика". Готическое искусство поражает разнообразием форм, единством и целостностью во всех своих проявлениях.

Как и вся средневековая художественная культура искусство готики глубоко религиозно, но оно тяготеет к жизни, природе, человеку. Мастеров нового стиля интересует конкретный человек с его чувствами, красота природы.

Высокая одухотворенность образов готики, свойственная им удивительная гармония подготовили приход искусства Возрождения.

Архитектурный облик вольных городов Западной Европы, добившихся в упорной борьбе относительной независимости от крупных феодалов, преобразуется. На деньги ремесленных общин, ставших заказчиками наряду с монастырями, церковью и богатыми землевладельцами, строятся больницы, биржи, крытые рынки, жилые дома. Наивысших достижений готическое искусство достигло в храмовом зодчестве. Величественные готические соборы резко отличаются от романских. Более высокие, нарядные, легкие они поражали изяществом, динамичностью и живописностью. Динамическая устремленность ввысь всех форм готического храма олицетворяла стремление человека к возвышенному, души — к богу.

Мастера готики продолжают развивать базиликальный тип храма. Одно из главных достижений готической архитектуры — выделение устойчивой каркасной системы, в которой конструктивную роль выполняют крестовые нервюрные своды (нервюры — ребра жесткости, поддерживающие свод), внутренние устои (колонны) и внешние опоры — (вынесенные за пределы собора контрфорсы, сдерживающие распор стены, передающийся на контрфорс через аркбутан). Такая конструкция позволяла перекрывать большие пролеты и поднять своды на головокружительную высоту. Одна из характерных особенностей готической постройки — стрельчатая арка, которая многократно повторяясь в очертках сводов, окон, порталов, ниш, своей формой подчеркивает легкость и динамичную устремленность ввысь всей архитектурной постройки. Внутреннее помещение готического собора, стены которого в отличие от романского прорезывают большие окна, становится светлее, поражает своим великолепием. Сам воздух, наполненный разноцветными струями света, просеянного через окна-витражи, производит сильное впечатление.

Величайшее сооружение ранней готики — собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам де Пари, середина XII -середина XIII вв.). В плане собора — пятинефная базилика со слабо выраженным трансептом. Входом в собор является перспективный портал стрельчатой формы. Центральный неф отмечен окном-розой.

Замечательными памятниками готической архитектуры являются Реймский собор (заложен в 1211 г.), собор в Амьене (около 1236 г.). Развитие готической

пластики неотделимо от архитектуры. Скульптуре принадлежит первенство в готическом изобразительном искусстве. Она занимает ведущее место в декоративном убранстве собора. Скульптурными композициями были украшены порталы храмов, где посетителя встречали изображения пророков, апостолов, святых, внушительные размеры которых напоминали верующим о их месте в огромном мире, созданном богом. Тимпаны, арки порталов, ниши башенок, вимперги украшались декоративными рельефами и круглой скульптурой. Орнаментальные мотивы, в которые были вплетены изображения животных и растений, украшали капители колонн, карнизы, аркбутаны, оживляя внешний облик храма.

Скульптурные изображения с вытянутыми, искаженными пропорциями вторят ритму архитектурных форм, образуя гармоническое единение двух видов искусства.

В синтезе скульптуры и архитектуры этого времени наблюдается усиление роли скульптуры, поднимается ее самостоятельное значение. Продолжается начатое романскими мастерами выделение образа человека в общем декоративном убранстве. Статуи, обычно имевшие теснейшую связь со стеной, опорой часто помещаются в нишах на отдельных постаментах. Более динамичный характер фигурам придают легкие повороты торсов, живые позы и жесты.

Расцвет готической скульптуры приходится на XII -XIII вв. Высшие достижения скульптуры готики связаны с соборами в Шартре, Амьене, Реймсе (во Франции).

Лекция 20. Древнерусское искусство

Искусство Древней Руси. Киевская Русь. Сложение древнерусской художественной культуры на основе собственных земледельческо - языческих традиций в процессе культурного обмена со степняками – кочевниками. Уникальность и самобытность художественной культуры домонгольской Руси. Освоение византийского художественного канона в культовой архитектуре, монументальной живописи, иконе. Взаимодействие деревянного и каменного зодчества. Летописание, переводы, возникновение русских памятников. Рукописная книга. Прикладное искусство. Прик

Искусство Владимиро–Суздальской Руси. Города – крепости храмы. Дворцовые сооружения, росписи храмов, иконы, декоративно – прикладное искусство. Летописные своды. Идея единения Руси.

Искусство Руси второй половины XIII – начала XV вв. Великий Новгород. Псков. Тема 4.10. Творчество Ф. Грека, А. Рублева. Феодалные междоусобицы и их отражение в памятниках культуры. Утрата национальной независимости народами восточнославянского региона. Русь под монгольским игмом. Роль народного творчества и христианского искусства в условиях иноземного порабощения. Великий Новгород и Псков. Монастыри как художественные центры. Творчество Ф. Грека, А. Рублева.

Искусство Руси второй половины XV – начала XVI вв. Свержение монгольского ига. Становление Московской Руси и общерусской художественной

культуры. Расцвет зодчества и иконописи. Строительство Московского Кремля. Дионисий. Шатровое зодчество.

Искусство Руси XVII в. «Смутное время» на рубеже XVI – XVII вв. Религиозный раскол. Секуляризация в различных областях древнерусской культуры. Влияние светской культуры на духовную. «Дивное узорочье» в каменной архитектуре. Деканонизирующие процессы в жанрово – видовой структуре искусства: развитие светских жанров в монументальной живописи и иконе).

РАЗДЕЛ 2. ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Лекция 21. Искусство эпохи Возрождения в Италии

Искусство Европейского Возрождения. Понятие «Возрождение» и общая характеристика эпохи. Гуманизм. Возрождение античности. Итальянское Возрождение. Периодизация Ренессанса. Джотто.

Мировоззренческой основой ренессанской культуры становится философское направление гуманизма (от латинского "гуманус" — человек). Человек становится "мерой всех вещей" «Девизом искусства эпохи Возрождения можно было бы взять слова, вложенные итальянским гуманистом XV в. графом Пико делла Мирандола в его панегирике, в уста Бога-творца, обращавшегося к человеку: "Я ставлю тебя в центр мира..."

В отличие от романской и готической культуры средневековая культура Возрождения носила светский характер, хотя основной круг сюжетов оставался связан с мифологической и библейской тематикой. Эпоха Ренессанса противопоставила церковным догматам мировосприятие гуманистов, утверждавших ценность человеческой личности. Одной из основ искусства Возрождения становится по-новому понятое наследие античности.

Развитие наук, разработка линейной и воздушной перспективы, изучение анатомии человека — все это способствовало развитию в изобразительном искусстве реалистических тенденций, освобождению от условности готического искусства. В живописи на первый план выступает портрет, зарождаются пейзаж, исторический и бытовой жанры. Развивается станковая живопись. Круглая скульптура - монументальная и станковая — приобретает самостоятельное значение.

Идеалы гуманизма нашли свое отражение и в архитектуре: сооружения приобретают ясный гармонический облик, их пропорции и масштабы соотносятся с человеком.

Основы живописи итальянского Возрождения закладываются в конце XIII - начале XV в. Этот период получил название Проторенессанс (предвозрождение). Живопись итальянского Ренессанса тесно связана с традициями византийской иконописи, поздней готики, античного и местного романского искусства.

Первый подъем новой культуры в Италии относится к концу XII - XIII вв; он связан с изменениями в политической жизни крупных городов Италии (Флоренция, Милан, Сиена). Политическая власть в них сосредоточилась в руках купцов и ремесленников, которые активно противостояли власти местных феодалов и

успешно способствовали отражению натиска иноземных завоевателей. Эти изменения вызвали коренные сдвиги в мировоззрении и культуре, повышение интереса к человеку, приобщение большого числа людей самых разных сословий к искусству. Заказчиками и покровителями художников и архитекторов становятся аристократы, купцы, духовенство, монахи, ремесленники.

Родоначальником реалистического искусства Возрождения называют флорентинца Джотто Бондоне (1266/67 - 1337). Одним из первых в итальянской живописи Джотто создает типический образ человека. Наиболее значительное творение художника — фрески на темы жизни Марии и Христа в Капелле дель Арена в Падуе, построенной в XI - XIV вв. на месте арены древнеримского цирка. Религиозная легенда передается художником как реальное событие. Пейзаж, жанровые мотивы усиливают реальность изображенных сцен из Евангелия. Искреннее, жизнеутверждающее искусство Джотто Бондоне с его верой в человека положило начало живописи Возрождения.

Лекция 22.

Раннее Возрождение. Флорентийская школа. Маззаччо. Донателло. Достижения архитектуры Ренессанса. Ф.Брунеллески.

В 15 в. происходит решительный поворот к новому в итальянском искусстве, преодоление средневековой традиции. Складываются различные местные школы (флорентийская, миланская и др). Новое направление в архитектуре связано с переработкой античных традиций и ордерной системы.

Родоначальником итальянского Возрождения в зодчестве был флорентинец Филиппо Брунеллески (1377 -1446) — разносторонне-одаренный человек, он был архитектором, инженером, математиком, в юности работал учеником ювелира. Однако окончательный выбор падает на архитектуру, развитию которой Брунеллески посвящает свою жизнь. Его первая крупная работа — возведение грандиозного, диаметром 42 м, купола над построенным в XIV в. собором Санта-Мария дель Фиоре во Флоренции (1420 - 1436 гг.).

Одной из важнейших задач итальянской архитектуры XV в. разработка принципов сооружения городского дворца аристократии (палаццо). Создается тип постройки, прямоугольной в плане, со множеством помещений в одном замкнутом объеме, расположенных вокруг внутреннего двора.

Пластика эпохи Возрождения преодолевает зависимость от архитектуры, свойственную скульптуре средних веков, обретая самостоятельное значение. Объединенные одной художественной идеей зодчество и скульптура существуют, как равновеликие составляющие одного архитектурного ансамбля.

Реформы в итальянской скульптуре XV в. связаны с именем скульптора Донателло (ок. 1386 - 1466), снискавшего громкую прижизненную славу. Освободившись от готических влияний, заметных в его ранних работах, скульптор создает ряд произведений реалистических, изображая образы остроиндивидуальные, подчеркивая выразительность даже в самых малопривлекательных чертах. Среди наиболее известных работ Донателло статуя кондотьера Гаттамелаты, скульптурный портрет флорентийца по прозвищу Цукконе. Торжество идеалов ренессанской скульптуры в творчестве знаменитого

мастера знаменует статуя Давида, первая обнаженная статуя, появившаяся после тысячелетнего периода средних веков, в эпоху Возрождения. Одной из главных заслуг Донателло было возрождение круглой скульптуры.

У истоков итальянской живописи Возрождения стоит флорентийский художник Мазаччо (1401 - 1428), которого современники сравнивали с кометой, мелькнувшей на темном небе, на мгновение озарив мир своим сиянием. Всего 27 лет прожил Мазаччо, успев за этот срок сделать решительный шаг в объединении фигуры и пейзажа, ввести воздушную перспективу, позволившую максимально приблизить изображение к жизни. В своем творчестве художник продолжил поиски обобщенного героического образа человека и способов правдивой передачи действительности. Эти искания мастера отчетливо видны в его фресках капеллы Бранкаччи во Флоренции. В библейские сюжеты художник вводит элемент жанровости, правдиво изображает персонажей сцены, придавая естественность их движениям, жестам, мимике. Впервые в живописи Возрождения Мазаччо изображает обнаженные фигуры. Новаторское искусство флорентийского художника стало ступенью в дальнейшем развитии реалистической живописи.

В итальянской живописи к. XV в. одной из самых знаменитых фигур был Сандро Боттичелли (1445 - 1510),— один из самых эмоциональных и лирических художников Возрождения. Для его искусства характерна поэтическая утонченность и аристократическая изысканность. Наиболее известные его картины "Весна" (около 1485 г.), "Рождение Венеры" (около 1484 г., обе — Флоренция, галерея Уффици). Боттичелли был первым иллюстратором "Божественной комедии" Данте.

Лекция 23.

Титаны итальянского Возрождения. Леонардо да Винчи.

Высочайший подъем культуры, который приходится на конец XV - начало XVI вв. происходил в Италии в сложной обстановке резкого политического и экономического ослабления итальянских государств. Вторжение французов, сопровождавшееся разрушениями, разгром Рима ослабили Италию, над которой нависла угроза иноземного порабощения. Растет национальное самосознание народа, поднявшегося на защиту своих городов. Огромный общественный подъем послужил основой расцвета искусства Высокого Возрождения. Меняется положение художника в обществе. Художники Высокого Возрождения, освободившиеся от рамок ремесленных цеховых устоев, — люди высокой культуры, творческие личности — заставили считаться со своими замыслами великих мира сего.

Истинным основоположником в изобразительном искусстве Высокого Возрождения был гениальный флорентиец Леонардо да Винчи (1452-1519)

Рукописи Леонардо свидетельствуют, что он был не только великим живописцем и скульптором, но и архитектором, механиком, инженером, ботаником, анатомом. Будучи разносторонне одаренным человеком Леонардо да Винчи интересовался всем, что его окружало, записывая свои впечатления в блокнот, который всегда носил при себе. "Отдаваясь неугасаемой жажде знаний, я мечтаю постичь происхождение многочисленных созданий природы",— говорил

он о себе. Всю свою жизнь художник рассматривает мир со всем многообразием его форм, как творение природы, имеющее свой "собственный разум", призывая живописцев быть посредниками между природой и искусством. Искусство для Леонардо — один из двух путей познания мира, второй — наука. Увлечение наукой часто отвлекало художника от занятия, которому он все же отдавал предпочтение, — живописи.

В 1482-99 гг. Леонардо работает в Милане на службе у герцога Лодовико Моро. Миланский период творчества художника стал самым плодотворным. К этому периоду относятся произведения зрелого стиля — "Мадонна в гроте" и "Тайная вечеря".

Около 1503 г. Леонардо пишет самое известное свое произведение — портрет Моны Лизы дель Джокондо ("Джоконда", Царич, Лувр), ставшее одним из самых выдающихся шедевров мировой живописи.

Портрет прекрасной флорентийки в значительной степени воплощает нравственный и эстетический идеал эпохи Возрождения. В облике этой женщины предстает перед нами одухотворенное "лицо" эпохи, озаренное чувством собственного достоинства, богатством интеллекта, глубиной душевных переживаний. Лицо Моны Лизы отражает богатство оттенков ее духовной жизни. Улыбка слегка трогает губы женщины, но особенность этой улыбки в том, что она показана не как факт, а как процесс: еле заметное движение, приподнимающее уголки губ, меняющее мимику лица. Женщина, изображенная на портрете, является частью природы, что в полной мере соответствовало взглядам эпохи Возрождения: "Человек — часть природы".

Лекция 24.

Титаны итальянского Возрождения. Микеланджело.

Искусство Микеланджело Буонарроти (1475 - 1564) – кульминация Высокого Возрождения. Микеланджело был гениальным скульптором, живописцем, архитектором, инженером и поэтом, и одновременно активным борцом за распространение гуманистических идеалов, гражданином, с оружием в руках отстаивавшим свободу своей страны. Неукротимая энергия, сложный и противоречивый характер великого художника отразились в его произведениях. Свой пристальный взгляд художник сосредоточил на человеке энергичном, готовом к подвигу, страстном по характеру.

В 1498-1501 гг. в соборе святого Петра в Риме Микеланджело создает мраморную группу "Пьета" ("Оплакивание Христа"). Прекрасное мраморное изваяние является свидетельством виртуозного мастерства 23-х летнего художника. Вернувшись во Флоренцию в 1501 г. Микеланджело приступает к работе над статуей Давида — победителя Голиафа. В образе библейского героя воплощена идея гражданского подвига. Во всей фигуре ощущается внутренняя собранность, однако тело не напряжено, Давид стоит свободно и спокойно, что говорит о его огромной духовной силе.

В 1505-1512 гг. Микеланджело получает заказы от папы Юлия II. Среди них роспись потолка Сикстинской капеллы, ставшая одним из величайших творений

итальянского искусства. Девять библейских сюжетов стали темами росписей громадного плафона (600 кв. м): "Отделение света от тьмы", "Сотворение Адама", "Грехопадение" и др. Композиция объединяет более трехсот фигур. Это произведение стало гимном красоте и разуму человека. Последние годы жизни Микеланджело проводит в Риме. Для работ этого периода свойственны тревожная, драматическая напряженность. Огромная фреска "Страшный суд" (1535-1541, Сикстинская капелла) трактована как грандиозная космическая катастрофа.

К последним годам жизни относится создание величайшего из архитектурных творений Микеланджело — собор святого Петра, воплощение мощи католицизма и власти папы. В мощном монументальном облике собора ощущается напряженность, борьба архитектурных форм, предвосхищающие особенности зодчества эпохи барокко.

Лекция 25.

Титаны итальянского Возрождения. Рафаэль.

Младшим современником Леонардо да Винчи был Рафаэль Санти (1483-1520), проживший короткую, но очень яркую жизнь, создавший свой идеал прекрасного на основе обобщенного опыта предшественников. Тему материнства художник развивает, работая во Флоренции. Появляются "Мадонна в зелени" (1505 г., Вена, Художественно-исторический музей); "Мадонна с щегленком" (Флоренция, Уфицци); "Прекрасная садовница" (1507, Париж, Лувр).

В 1508 г. Рафаэль получает приглашение в Рим, ко двору папы Юлия II. Художнику были заказаны росписи парадных залов, так называемых станц, Ватиканского дворца. В своих росписях Рафаэль объединяет персонажи "Священного писания" и героев языческой античной мифологии, что свидетельствует о примирении христиан с античной культурой и распространении светского начала в церковном искусстве.

Важное место в искусстве великого художника занимает образ мадонны, который приобретает черты большей монументальности и уверенности. Рафаэль создает "Сикстинскую Мадонну" (1515-1519 гг., Дрезден, Картинная галерея). Этот образ более глубокий, чем ранние мадонны. Занавеси открывают легко идущую Марию с младенцем на руках. Серьезный и тревожный взгляд матери говорит нам о том, что она уже знает, какие испытания выпадут на долю ее сына. Слева от мадонны изображен папа Сикст, созерцающий чудо, справа — святая Варвара, благоговейно потупившая взор. Два ангела, снизу взирающие на мадонну с младенцем, завершают композицию. Жизненная правда и черты идеала сочетаются в светлом образе Сикстинской мадонны.

Рафаэль умер в 37 лет, успев снискать громкую славу у современников. Само имя его превратилось в нарицательное имя идеального художника.

Лекция 26.

Искусство Европейского Возрождения. Итальянское Возрождение. Венецианская школа живописи. Джорджоне. Тициан.

Для искусства этого периода в целом характерны сложное восприятие мира, утрата идеалов гармонии мироздания, приходит ощущение того, что человек не

всесилен, зависим от обстоятельств и окружающей действительности, часто одинок.

Однако идеалы гуманизма продолжают жить в творчестве таких художников, как Веронезе (Паоло Кальяри, 1528-1588) — автора великолепных по размеру росписей и алтарных картин. В его произведениях будто оживает праздничная, привыкшая к роскоши аристократическая Венеция. При всей жизненности композиций Веронезе, их отличают некоторая театральность, излишняя декоративность, лишаящие образы монументальной мощи, духовного величия, многогранности, которые были присущи работам великих мастеров Высокого Возрождения.

Еще явственнее черты кризиса идеалов Ренессанса проступают в творчестве последнего великого художника эпохи Возрождения — Тинторетто (Якопо Робусти, 1518-1594). Он отступает от традиционного воспроизведения библейских сюжетов, обострив психологизм и жанровую выразительность. Искусство Тинторетто динамично, полно страсти, эмоционально. Художник тяготеет к изображению фигур в необычных ракурсах, прибегая к резкому освещению форм. Повышенная эмоциональность чувствуется в росписях архитектурного ансамбля Скуола ди Сан-Рокко, среди них "Распятие" (1565-1588 гг.) — многофигурная композиция, изображающая людей, испытывающих различные чувства от скорби до торжества. Драматическое полное эмоциональной силы искусство Тинторетто не только завершает эпоху Возрождения, но и предвосхищает барокко XVII в.

Лекция 27. Искусство Возрождения в Северной Европе

Северное Возрождение. Условность термина. Возрождение в Нидерландах. Ян ван Эйк. Иероним Босх. Питер Брейгель.

Подъем искусства в ряде европейских стран, расположенных севернее Италии, принято называть Северным Возрождением. Это относится к искусству Нидерландов и Германии.

Ренессансное искусство этих стран специфично: заметно меньшее влияние античной традиции. До конца XIV в. нидерландское искусство развивалось под воздействием религиозной культуры готической Франции. Лишь в конце XIV в. намечается тенденция к самостоятельному развитию. В XV-XVI вв. расцветает культура сходная с итальянским Ренессансом, однако более демократичная, опирающаяся в значительной мере на фольклор. В своеобразном глубоко национальном искусстве Нидерландов сильны черты народной сказки, сатиры, гротеска. Нидерландские мастера опирались в своем творчестве на национальные готические традиции, которые переосмысливали, усложняя индивидуальные особенности образов. В живописи станковая картина отделяется от иконописи. Развиваются портрет, пейзаж, бытовой жанр, особенно любимый нидерландскими художниками.

Основоположниками реализма в Нидерландах стали братья Губерт и Ян ван Эйки. Младший из братьев Ян (около 1390-1441) был новатором в живописи; смело преодолевая готическую условность и скованность в своем творчестве,

художник цель своей деятельности в искусстве видит в изучении и отображении жизни во всем многообразии отдельных ее проявлений.

Одно из самых замечательных произведений Северного Возрождения — Гентский алтарь — (1426-1432, Гент, церковь святого Бавона)- большой многоярусный складень (картина из нескольких складывающихся частей) — ряды картин в нем объединены общей идеей. В работе над алтарем ван Эйк использует библейские сюжеты, но старается трактовать их в живых образах, наделенных плотью и кровью. Однако в Гентском алтаре еще ощутимы готические традиции.

Гентский алтарь поражает совершенством живописной техники, ликующим многоцветием красок, с помощью которого мастер воплощает идею красоты и многообразия мира.

В зрелом возрасте Ян ван Эйк создает замечательные портреты: кардинала Альбергати (около 1431 г., Вена, Историко-художественный музей), "Тимофея" (1432 г., Лондон, Национальная галерея) — возможно ученого или философа-гуманиста, "Человека в красном тюрбане" (1433г., Лондон, Национальная галерея). В своем творчестве художник утверждает самоценность портрета конкретного человека, раскрывающего неповторимое своеобразие личности изображенного.

Парный портрет молодой четы Арнольфини (1434 г., Лондон, Национальная галерея) ван Эйк решает на фоне обычных, повседневных вещей, напоминая нам о склонности нидерландцев к любовному изображению деталей. Следуя готической традиции художник наделяет обычные предметы таинственным значением: горящая свеча — символ свадебного обряда, домашние туфли символизируют семейные отношения, собачка — верность, четки - благочестие и так далее.

В работах ван Эйка больше интуиции, чем знания, больше чувства, чем рассудочности, но его завоевания в живописи стали откровением не только для Северной Европы, но и для художников итальянского Возрождения.

Отдельные художественные задачи, решенные Яном ван Эйком продолжают разрабатывать нидерландские художники XVI в. К середине XVI в. меняется характер религиозной живописи, активно разрабатываются темы, посвященные жизни низшего сословия, прежде вызывавшие протест со стороны церкви. В росписях, на полотне появляются фигуры крестьян, бродяг, нищих. Развивается бытовой жанр со свойственными ему фольклорными мотивами.

Тематику жанровой живописи расширил в своем творчестве Питер Брейгель Старший (около 1525/30 -1569), прозванный Мужиком.

Брейгель работает в стиле так называемого "гротескного реализма". Яркий своеобразный художник, он проявляет себя новатором пейзажной живописи. Обращаясь к народным пословицам, живописец создает сатирические произведения, воплощая отвратительные ему качества — скупость, самодовольство, ограниченность, трусость в образах живых людей. ("Пословицы", 1559, Берлин, Картинная галерея Государственного музея). В этих работах Брейгель обнаружил тяготение к изображению уродливого, бессмысленного, того, что слишком часто попадалось на глаза, проникая в душу художника. Люди казались ему жертвами собственных пороков и суетных страстей.

Годы творческой зрелости Брейгеля совпадают с тревожным временем нарастания революционной ситуации. Преодолевая скептическое отношение к миру, художник сосредоточил свое внимание на изображении повседневной жизни крестьянства, органически связанной с природой. Упрощенные массивные фигуры, тяжелые и неповоротливые, грубые одежды, одутловатые бессмысленные лица приобретают в работах Брейгеля черты гротеска.

В живописном цикле "Времена года" ("Месяцы", 1565 г.) смену времен года символизирует крестьянский труд. Сколько всего было картин в цикле, точно не известно. Предполагают, что их было шесть: недошедшая до нас композиция, изображавшая март и апрель; "Сенокос" — май, июнь; "Жатва" — июль, август; "Возвращение стад" — сентябрь, октябрь; "Охотники на снегу" — ноябрь, декабрь и "Сумрачный день" — январь, февраль.

В этих произведениях Брейгель проявил себя как виртуозный живописец. Тонко чувствуя поэзию сельской природы, он подмечает все ее состояния от бурного проявления жизни в месяцы пробуждения до веющего холодом зимнего покоя. В области пейзажа Питер Брейгель Старший опережает свое время, преодолевая аллегорически-абстрактное в изображении природы, обрушивая на зрителя весь спектр жизненных проявлений окружающего мира.

Творчество П. Брейгеля — наивысшее проявление нидерландского Ренессанса. Именно его гений поднял живопись Нидерландов на недостижимую высоту.

Лекция 28. Искусство Возрождения в Северной Европе

Северное Возрождение. Возрождение в Германии. Дюрер.

К концу XV - началу XVI вв. искусство Возрождения развивалось и в Германии. Богатый опыт итальянского искусства стал тем фундаментом, на котором начинает развиваться ренессанская культура Германии, по своему содержанию более близкая нидерландской.

Наиболее значительные достижения здесь связаны с портретом. В это время в Германии творили такие прославленные мастера как Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший, Ганс Гольбейн Младший.

Эпоха Возрождения в Германии совпадает с тревожным временем борьбы буржуазии и крестьянства с феодализмом, который приобретает характер затяжного всеобщего кризиса, что не могло не отразиться в искусстве.

Содержание грозной, трагической эпохи нашло свое отражение в творчестве Альбрехта Дюрера (1471-1528), великого художника-философа немецкого Ренессанса. В своем творчестве художник обобщает реалистические поиски предшественников. Чувствуя несовершенство действительности, несоответствие ее идеалам Возрождения, Дюрер создал глубоко национальные типические образы своего времени. Он писал портреты, развивал пейзаж, вкладывал новое содержание в традиционные библейские и евангельские сюжеты.

Дюрер был прекрасным гравером. Он расширяет тематику гравюры, обогащая ее бытовыми сюжетами. Высшее творческое достижение раннего Дюрера — серия гравюр на дереве на тему Апокалипсиса (1498 г.). Многосложность,

запутанность композиций, динамизм ритмов созвучны мистификациям Апокалипсиса.

В 1500 г. в творчестве Дюрера произошел перелом. Усилилась роль спокойного повествования, мягким лиризмом отмечены образы (цикл "Жизнь Марии")

В эти годы появляется гравюра на меди "Адам и Ева", в которой художник пытается воплотить идеал классической красоты (1504). С оглядкой на классический идеал выполнен и автопортрет Дюрера (1500 г., Мюнхен, Старая пинакотека). Заметное место в творчестве художника занимает портрет ("Женский портрет", 1506, "Портрет матери", 1514, Берлин, Государственный музей).

Творчество Дюрера определило ведущее направление немецкого ренессансного искусства, оказавшего влияние не только на художников Германии, но и на художественную культуру Италии и Франции.

VI семестр

РАЗДЕЛ 2. ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО XVII ВЕКА

Лекция 29. Искусство Италии XVII века

Основные художественные стили Нового времени. Барокко. Название стиля. Двойственность мировидения Барокко. Искусство национальных школ барокко. Итальянское барокко. Бернини - архитектор и скульптор. Караваджо. Караваджизм.

Наступление феодально-католической реакции начиная с середины 16 века самым отрицательным образом сказалось на развитии итальянской культуры и искусства. Гуманистические светлые идеалы эпохи Возрождения вытесняются настроениями пессимизма и тревоги, усилившимися индивидуалистическими тенденциями. И все же идеи свободомыслия и демократии не были уничтожены. Об этом свидетельствуют восстания в Неаполе и Сицилии, утопический коммунизм Кампанеллы, автора книги «Город Солнца», деятельность ряда прогрессивных художников Италии

Лекция 30. Искусство Фландрии XVII века.

Искусство национальных школ барокко. Фламандское барокко. Рубенс.

В блистательной когорте фламандских живописцев Питер Пауль Рубенс занимает главенствующее место. С его творчества начинается необычайный расцвет искусства Нидерландов XVII века, обусловленный возрождением страны после многолетних войн за независимость. Этот расцвет был недолгим, но Рубенс сделал его настоящей эпохой живописи. Питер Пауль Рубенс родился в Германии, в 1577 году, в семье фламандского юриста, по религиозным мотивам покинувшего родной Антверпен. Отец умирает через год после его рождения, а через 10 лет семья возвращается в Антверпен, где у матери есть собственность и скромные средства для жизни. Рубенс начинает пажескую службу в графском доме и скоро проявляет такой горячий интерес к рисованию, что его матери приходится уступить ему, несмотря на собственные

планы образования сына. Весной 1600 года будущий гений отправляется навстречу солнцу живописи, сияющему из Италии.

Рубенс провёл в Италии 8 лет, написав много заказных портретов и проявив свой выдающийся талант, внеся в этот жанр жизнь, экспрессию, колорит. Новшеством была и его манера тщательно прописывать пейзаж и детали фона портрета.

Вернувшись в Антверпен на похороны матери, он остаётся на Родине и принимает предложение стать придворным живописцем эрцгерцога Альберта и инфанты Изабеллы. Он был молод, невероятно талантлив, обладал покоряющим обаянием и настоящей мужской красотой. Его острый ум, блестящая образованность и природный такт делали его неотразимым в любом общении. В 1609 году он женится на дочери статссекретаря Изабелле Брант, по горячей, взаимной любви. Их союз длился до 1626 года, до безвременной смерти Изабеллы, и был полон счастья и гармонии.

В эти годы Рубенс плодотворно работает и его слава крепнет. Он богат и может писать так, как велит ему божественный дар. Биографы и исследователи творчества Рубенса единодушно отмечают его необычайную свободу в живописи. При этом никто не мог упрекнуть его в нарушении канонов или дерзости. Его полотна производят впечатление откровения, полученного им от самого Творца. Сила и страстность его творений и по сей день внушают зрителям благоговейный трепет. Масштабность картин в сочетании с изумительным композиционным мастерством и тонко прописанными деталями создают эффект погружения души в произведение искусства. Все тонкости переживаний, вся гамма человеческих чувств и эмоций были подвластны кисти Рубенса, соединяясь с мощной техникой художника в его творениях, большая часть которых счастливо сохранена до наших дней. Рубенс создал собственную школу, считавшуюся лучшей в Европе. Не только художники, но и скульпторы, и гравёры обучались у Мастера. Антонис Ван Дейк и Франц Снайдерс продолжили его славу.

После смерти Изабеллы тяжело страдавший от потери Рубенс даже приостановил свою работу и отдал несколько лет дипломатии. В 1630 году он вновь женился на юной Елене Фоурмен (Фаурмент), дальней родственнице покойной жены. Семья живёт за городом, и Рубенс пишет много пейзажей, сельских праздников на лоне природы. Он вновь счастлив и умиротворён. Его зрелое мастерство становится величественным и близким к абсолютному совершенству.

Позже начинают сказываться годы непрерывного труда, Рубенса мучает подагра, руки отказываются подчиняться, болезнь быстро прогрессирует. Но и тогда природный оптимизм и ощущение полноты жизни не покидают его. 30 мая 1640 года в полном блеске славы и в расцвете таланта Питер Пауль Рубенс покидает земной мир. Его похоронили с невиданными почестями, а в знак признания величия его заслуг перед гробом несли золотую корону.

Лекция 31. Искусство Голландии XVII века.

Искусство национальных школ 17 века. Искусство Голландии. Становление реализма в живописи.

Голландия тех годов вела обширную колониальную торговлю, у нее был мощный флот, кораблестроение было одной из ведущих отраслей промышленности. Трудолюбивые земледельцы, голландцы на сравнительно небольших землях сумели создать молочное хозяйство, которое прославилось на европейском рынке. Одновременно Голландия — важнейший центр европейской культуры. Протестантизм вытеснивший полностью влияние католической церкви, привели к тому, что духовенство не имело такого влияния как во Фландрии. У голландских художников был другой заказчик: бюргеры, магистрат, поэтому и картины в Голландии той поры не имеют таких размеров, как полотна Рубенса или Иорданса, и решают преимущественно не монументально-декоративные задачи. Главное достижение голландского искусства 17 века — в станковой живописи. Человек и природа были объектами наблюдения и изображения голландских художников. Бытовая живопись становится одним из ведущих жанров, создатели которого получили название "малые голландцы", то ли за непритязательность сюжетов, то ли из-за небольших размеров картин. Отсюда широкий диапазон живописи по отдельным темам: портрет, пейзаж, натюрморт, анималистический жанр.

Одним из крупнейших портретистов Голландии был Франс Хальс. Работал в жанре группового портрета, изображая стрелковые гильдии — корпорации офицеров для обороны и охраны городов. Индивидуальные портреты иногда называют жанровыми в силу особой специфичности изображения. Пейзажный жанр особенно интересен. Это не природа вообще, некая общая картина мироздания, а национальный, именно голландский пейзаж, который мы узнаем и в современной Голландии: ветряные мельницы, пустынные дюны, каналы со скользящими по ним лодками летом и с конькобежцами — зимой. Серое небо занимает в композициях большое место. Расцвет пейзажной живописи относится к середине 17 века, крупнейшим мастером реалистического пейзажа был Якоб ван Рейсдааль. Его произведения обычно исполнены глубокого драматизма, изображает ли он лесные чащи, ландшафты с водопадами или романтический пейзаж с кладбищем. Природа Рейсдаля предстает в динамике, в вечном обновлении. Самые простые мотивы природы под кистью Яна ван Гойена и Саломона ван Рейсдаля приобретают монументальный характер. Только морским пейзажем занимался Ян Порселлис. В тесной связи с голландским пейзажем находится анималистический жанр. Излюбленный мотив Альберта Кейпа — коровы на водопое. Пауль Портер помимо общих планов любит изображать одно или несколько животных крупным планом на фоне пейзажа.

Блестящего развития достигает натюрморт. Голландский натюрморт в отличие от фламандского имеет скромные размеры и мотивы интимного характера. Питер Клас и Виллем Хеда чаще изображал так называемый "завтрак": блюда с окороком или пирогом на относительно скромно сервированном столе. В умелой компоновке предметы показаны так, что ощущается как бы внутренняя жизнь вещей. Колорит сдержан и изыскан. С изменением жизни голландского общества изменяется и характер натюрмортов. "Завтраки" Хеды сменяются роскошными десертами Кальфа. На смену простой утвари приходят мраморные столы, ковровые скатерти, серебряные кубки, сосуды из перламутровых раковин, хрустальные

бокалы. Кальф достигает поразительной виртуозности в передаче фактуры персиков, винограда, хрустальных поверхностей. Единый тон натюрмортов прежнего периода сменяется богатой градацией самых изысканных красочных оттенков.

В кругу Франца Халса, где сложился Адриан Браувер, фламандский живописец, сформировался отчетливый интерес к темам бытовой живописи. Адриан ван Остаде изображает обычно теневые стороны быта крестьянства. С 40-х годов в его творчестве сатирические ноты все чаще сменяются юмористическими. Иногда эти маленькие картины окрашены большим лирическим чувством. Особую поэтичность у "малых голландцев" приобретает интерьер. Настоящим певцом этой темы стал Питер де Хох. Его комнаты с полуоткрытым окном, с брошенными ненароком туфлями или оставленной метлой, как правило, изображены без человеческой фигуры, но человек здесь незримо присутствует, между интерьером и людьми всегда есть связь. Когда же он изображает людей, то намеренно подчеркивает некий застывший ритм, изображает жизнь как бы замершую, столь же неподвижную, как и сами вещи.

Лекция 32. Искусство Голландии XVII века

Искусство национальных школ 17 века. Искусство Голландии. Рембрандт.

Вершиной голландского реализма, итогом живописных достижений голландской культуры является творчество Рембрандта. Как истинный голландец не боится реалистических деталей, как большой художник он умеет избежать натурализма. В 30-е годы Рембрандт впервые серьезно начинает заниматься графикой, прежде всего офортом. Наследие Рембрандта-графика, оставившего гравюры и уникальные рисунки, не менее значительно, чем живописное наследие. На офортах в основном библейские и евангельские сюжеты, но в рисунке, как истинно голландский художник, он часто обращается и к бытовому жанру. Рембрандт имел огромное влияние на искусство, у него было много учеников, некоторые не пошли дальше внешнего подражания учителю, а большинство изменило ему, перейдя на позиции академизма и подражания фламандцам, а затем французам. В последней четверти 17 века начинается упадок голландской живописной школы, потеря ее национальной самобытности, а с начала 18 столетия наступает конец великой эпохи голландского реализма.

Творчество голландского художника Рембрандта Харменса Ван Рейна (1606-1669) - одна из вершин мировой реалистической живописи. Рембрандт писал картины на исторические, библейские, мифологические и бытовые темы, портреты и пейзажи. Он был крупнейшим в Европе мастером рисунка и офорта. Для его творчества характерно стремление к философскому осмыслению жизни, честность к себе и людям, интерес к духовному миру человека. Нравственная оценка событий и человека - основной нерв искусства мастера. Одухотворенность модели и драматизм события художник великолепно передавал через эффекты светотени, когда пространство словно тонет в тени, в золотистых сумерках, а луч света выделяет отдельные фигуры людей, их лица, жесты и движения. В этом методе живописного построения картины Рембрандту не было и нет равных (один лишь только итальянец Караваджо может соперничать с ним по мастерству

использования светотени). Как это часто бывает в истории искусства, не смотря на свой гениальный талант, Рембрандт умер в бедности и одиночестве, забытым, никому не нужным мастером. Но работы его живут в веках, так что можно без преувеличения сказать, что Рембрандт - один из самых величайших художников в истории мирового искусства. Многие назвали бы его непревзойденным живописцем, даже гораздо более великим чем Рафаэль или Леонардо. Его творчество, казалось бы, сковывали традиции и догмы голландского протестантского искусства, ведь он никогда не выезжал за пределы Голландии. И все же Рембрант не только восхищает блестящей техникой живописи, но и являет своим творчеством откровение: никто прежде не рассказывал о простых человеческих чувствах столь глубоко, нежно, интересно и проникновенно. В своих исторических и библейских сценах, в своих портретах современников он достигает глубин психологической выразительности. Его мудрость, сострадание и пронзительность, скорее всего, являются следствием самопознания: много раз, как никто другой, писал он автопортреты и запечатлел свой жизненный путь, начиная с поры молодости и успеха и кончая старостью, принесшей горести и лишения. В настоящий момент известно более ста автопортретов Рембрандта, каждый из которых является удивительным шедевром. Благодаря удачно сложившимся историческим обстоятельствам, Россия сейчас обладает одной из самых богатых коллекций картин Рембрандта. Почти все они хранятся в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, включая такие прославленные шедевры, как "Возвращение блудного сына", "Даная", "Портрет Саскии в образе Флоры", "Портрет старика в красном", "Давид и Урия" и др. На картинах Рембранта из Эрмитажа училось не одно поколение русских художников.

Лекция 33. Искусство Испании XVI-XVII века

Искусство национальных школ 17 века. Искусство Испании. Веласкес.

Диего Веласкес - величайший испанский художник-реалист, заложивший основы психологического портрета в искусстве Европы. Внимание художника привлекали мифологические, исторические картины, пейзаж, бытовые сцены. В XVII в. в Испании искусство переживало бурный расцвет, освобождаясь от иностранных влияний и приобретая яркий национальный характер. Главным заказчиком произведений искусства являлась католическая церковь, она же определяла идеи и темы. Из светской тематики в XVII в. получает широкое распространение сословный портрет, в основном посвященный изображению королевской семьи и высшей аристократии.

Веласкес родился в 1599 г. в небогатой дворянской семье в Севилье, в 1611 г. был отдан в обучение известному художнику Франсиско Пачеко (1564–1645), гуманисту, поэту, автору трактата по живописи. В его мастерской Веласкес учился рисунку, умению работать с натуры, изучал живописные приемы. В 1617 г. он был принят в корпорацию художников Севильи, что давало ему право иметь собственную мастерскую и получать заказы.

Большинство ранних работ Веласкеса, созданных им в период обучения и сразу после него, посвящено изображению бытовых сцен, главными героями которых становятся простые люди Севильи. Они созданы в жанре "бодегонес",

распространенном в первой половине XVII в. в Испании, на них изображались трактиры и харчевни (по исп. "бодегон"). В ранних работах Веласкеса сцены решаются статично, немногочисленные действующие лица помещены на переднем плане, приближены к зрителю, фон темный, детали тщательно прописаны. В 1617–1622 им создаются произведения: "Завтрак" (ок. 1617, С.-Петербург, Эрмитаж), "Старая кухарка" (1618, Эдинбург, Национальная галерея), "Водонос" (ок. 1620, Лондон, собрание Веллингтона). И в картинах на религиозную тематику Веласкеса прослеживаются традиции бодегонес: "Поклонение волхвов" (1619, Мадрид, Прадо), "Христос у Марфы и Марии" (1618, Лондон, Национальная галерея). В эти годы художник пишет первые портреты, в которых определяются особенности Веласкеса-портретиста – остро схваченное сходство, яркость выявления индивидуальности: "Портрет монахини Херонимы де ла Фуенте" (Национальная галерея).

В 1622 Веласкес едет в Мадрид, но возвращается в Севилью, а в 1623 королевский капеллан Фонсека вызывает Веласкеса в столицу. Написанный и показанный при дворе портрет капеллана поразил всех реалистичностью трактовки образа и вызвал одобрение короля. Филипп IV (1621–1665) заказывает Веласкесу свой конный портрет, имевший большой успех (не сохранился).

Веласкес пользуется покровительством Филиппа IV: 6 октября 1623 он назначен придворным живописцем, вскоре становится камергером короля, получает во дворце мастерскую рядом с королевскими покоями, назначен хранителем королевских коллекций, что давало возможность изучать произведения прославленных мастеров. В первые годы пребывания в Мадриде Веласкес выполнил ряд официальных заказов: парадные портреты короля, членов его семьи, представителей знати. Парадный портрет XVII в. предполагал соблюдение определенных приемов в изображении модели: фигура изображалась в величественной позе, в парадном платье, занимала весь холст. Согласно испанскому этикету, аристократы не должны были проявлять чувств, поэтому выражение лиц на портретах того времени – застывшее и высокомерное.

Но Веласкес не ограничивался достижением портретного сходства, он отражал внутренний мир человека. "Портрет Дона Карлоса" (ок. 1626, Мадрид, Прадо), "Портрет Филиппа IV" (1628, Мадрид, Прадо). Заказанная королем картина "Вакх" ("Пьяницы") (1629, Мадрид, Прадо) на мифологическую тематику трактуется Веласкесом как сцена из народной жизни, пирушка веселых крестьян. Вместо темного фона в полотне появился пейзаж. Эта первая работа Веласкеса на мифологический сюжет, хотя и интерпретированная в бытовом аспекте, была одобрена королем. В 1629 Веласкес едет в Италию на два года, знакомясь с памятниками античности, эпохи Возрождения. Прибыв в Рим, Веласкес был приглашен остановиться в Ватикане, где он, пользуясь покровительством папы, копирует фрески Микеланджело и Рафаэля.

Вновь обращаясь к мифологической теме в "Кузнице Вулкана" (1630, Мадрид, Прадо), Веласкес придает изображению жанровый характер. В этой картине проявилась основная черта испанского искусства – стремление самые далекие от реальности сюжеты представить в привычных образах, взятых из современной жизни. В 1631 Веласкес возвращается в Мадрид и получает заказ от

короля написать портрет наследника трона: "Портрет Бальтасара Карлоса в сопровождении карлика" (1631, Бостон, Музей изящных искусств). В охотничьих портретах Веласкес достигает светового единства первого и второго планов, хотя до конца они еще не объединены: "Портрет Филиппа IV в охотничьем костюме" (1634, Мадрид, Прадо). Самое крупное произведение Веласкеса 1630-х – историческая картина "Сдача Бреды" (1634–1635, Мадрид, Прадо). Она предназначалась для королевского загородного дворца Буэн-Ретиро и должна была украшать "Зал королей". Показан момент войны между Голландией и Испанией и взятие голландской крепости Бреда. Для исторических картин существовала определенная схема: произведение должно было прославлять победу полководца или монарха; в центре картины изображался главный герой в окружении свиты; вводились аллегорические элементы (олицетворение добродетелей, фигуры трубящих слав и др.), часто вся картина представляла собой аллгорию. Веласкес отказался от этих условностей, закладывая основы реалистической исторической картины. В центре полотна показаны испанский и голландский полководцы в момент передачи ключей от крепости. Драматизм раскрывается через психологические характеристики главных действующих лиц, показанных с портретной достоверностью. В 40-е, в период зрелости, Веласкес пишет много портретов. Известен парадный "Портрет короля в военном костюме", т.н. "Ля Фрага" (1644, Нью-Йорк, Музей Фрик), получивший свое название, т.к. был написан в г. Фрага. Король предстает в важной позе, с надменным взглядом и с горделивым поворотом головы. Художник не льстит ему, подчеркивая неприятные черты, но цветовое и живописное решение сделало картину всемирно известной.

В эти же годы Веласкес пишет ряд камерных портретов, сосредотачивая внимание на лице заказчика и его внутреннем мире: "Портрет Оливареса" (ок. 1640, С.-Петербург, Эрмитаж). Среди портретов 30–40-х особое место занимают серия портретов королевских шутов, душевнобольных и карликов. Изображения карликов поражают энергией, умом, взглядами, полными внутренней силы, скорби, что составляет контраст с их физической немощью: "Портрет карлика Себастьяно Мора" (ок. 1648, Мадрид, Прадо). В 1649 Веласкес вновь едет в Италию покупать картины для королевской коллекции. В Италии в 1650 Веласкес был принят в члены художественной академии св. Луки. Проведя в Италии два года, Веласкес обращается к пейзажу. Он создает две небольшие пейзажные картины "Виды виллы Медичи" (1650, Мадрид, Прадо), на которых изображаются запущенные уголки парка виллы Медичи. В Италии Веласкес продолжает писать портреты, получая много заказов. "Портрет Иннокентия X" (1650, Рим, Галерея Дориа) – одна из вершин европейского портретного реализма XVII в. Папа в парадном облачении предстает перед зрителями как человек яркого темперамента, властный, энергичный. Заостряя индивидуальные черты, Веласкес изобразил человека умного, жестокого, хитрого. Портрет, ошеломивший современников, входит в сокровищницу мирового искусства.

В 1651 Веласкес возвращается в Мадрид, где он создает знаменитую "Венеру с зеркалом" (1651, Лондон, Национальная галерея). Тема античной богини любви и красоты была навеяна итальянскими впечатлениями, в Испании изображение обнаженного женского тела запрещалось инквизицией. Веласкес показывает

красоту живой женщины, гибкой, исполненной грации, сближая божественный образ с земным.

В 1656 Веласкес создает знаменитые "Менины" ("Фрейлины") (1656, Мадрид, Прадо) – полотно высотой более трех метров с фигурами в натуральную величину. Художник показывает свою мастерскую, расположенную во дворце. В большом зале стоя перед холстом, он пишет портрет королевской четы, которая находится за пределами картины, отражения монархов видно в зеркале, висящем на противоположной стене. Присутствие короля и королевы определяет парадный характер картины, но она одновременно явилась рассказом о жизни королевской семьи. Главной героиней является пятилетняя инфанта Маргарита, застывшая в чопорной позе знатной дамы. Художник передает ее мягкие, детские черты лица. Именно на нее смотрит королевская чета, позирующая художнику. Рядом с инфантой многочисленные фрейлины. В "Менинах" Веласкес показывает придворных в будничной обстановке, возвеличивая повседневность, представив ее приподнято-монументально. То обстоятельство, что королевская чета находится вне холста, имеет еще одно значение: картина раздвигала свои границы.

В 1657 была создана картина "Пряхи, или Миф об Арахне" (1657, Мадрид, Прадо) – изображение мастерской, где реставрировались и ткались ковры для украшения дворцовых залов. Композиция построена на двух уровнях: на заднем плане показаны три дамы, рассматривающие шпалеры, на одной из которых изображен миф об Арахне. На переднем плане – несколько работниц. Это произведение – первое в истории европейского искусства произведение, прославляющее деятельность простого человека. Монументальный характер трактовки этой темы был необычным для той среды, где жил Веласкес.

В 1659 Веласкесу было пожаловано звание кавалера ордена Сант-Яго – одного из высших орденов Испании. В последние годы жизни Веласкес создает множество женских портретов: портреты инфанты Маргариты, два из которых находятся в Вене, в Музее истории искусств. Он умер 7 августа 1660.

Веласкес, обращаясь к реальной действительности, пронес через свое творчество идеи гуманизма. Расширив тематику живописи, он развил ее жанры, в своих произведениях давал героям отточенные характеристики, раскрывая их внутренний мир. В портретах он никогда не льстил моделям, показывая каждого в индивидуальной неповторимости. Достоинства колорита полотен Веласкеса сочетаются с ясностью и простотой композиции.

Лекция 34. Искусство Франции XVII века

Основные художественные стили Нового времени.

Классицизм. Архитектура классицизма. Классицизм в живописи. Н.Пуссен.

XVII век — время формирования единого французского государства, французской нации. Во второй половине столетия Франция — самая могущественная абсолютистская держава в Западной Европе. Это и время сложения французской национальной школы в изобразительном искусстве, формирования классицистического направления, родиной которого по праву считается Франция. В литературе становление классицистического направления связано с именем Пьера Корнея, великого поэта и создателя французского театра.

В 1635 г. в Париже организуется Академия литературы, и классицизм становится официальным направлением, господствующим литературным течением, признанным при дворе. В зодчестве также намечаются черты нового стиля, хотя они и не складываются окончательно. В Люксембургском дворце, построенном для Марии Медичи (1615—1621), Саломоном де Бросом, многое взято от готики и Ренессанса, однако фасад уже членится ордером, что будет характерно для классицизма. «Мэзон-Лафит» Франсуа Мансара (1642—1650). На французскую живопись первой половины века имели влияние и кавараджизм, и реалистическое искусство Голландии. Творчество замечательного рисовальщика и гравера Жака Калло (1593—1635), завершавшего свое образование в Италии, явно испытало заметное влияние итальянского искусства. В его офортах, изображающих быт самых разных слоев от придворных до актеров, бродяг и нищих, есть изощренность в рисунке, изысканность линейного ритма, но пространство излишне усложнено, композиция перегружена фигурами. Самые знаменитые произведения — две серии офорт «Бедствия войны» (речь идет о 30-летней войне) — беспощадные картины смерти, насилия, мародерства (офорт «Дерево с повешенными»). На творчестве Луи Ленена (1593—1648) отчетливо прослеживается влияние голландского искусства, художник изображает крестьян без пасторальности, без сельской экзотики, не впадая в слащавость и умиление. В живописи Ленена нет следов социальной критики, но его герои полны внутреннего достоинства и благородства («Посещение бабушки», «Крестьянская трапеза»). Большое значение в картинах Ленена имеет пейзаж («Семейство молочницы»). К этому же направлению «живописи реального мира» относится творчество художника Жоржа де Латура (1593—1652). В своих первых работах на жанровые темы он выступает как художник, близкий к Караваджо («Шулер», «Гадалка»). Уже в ранних работах проявляется одно из важнейших качеств Латура: неисчерпаемое разнообразие его образов, великолепие колорита, умение в жанровой живописи создать образы монументально-значительные. Вторая половина 30-х —40-е годы — время творческой зрелости Латура и картин на религиозные темы («Магдалина со свечой и зеркалом», «Св. Ирина», «Явление ангела св. Иосифу», «Св. Себастьян и святые жены») Классицизм возник на гребне общественного подъема французской нации и французского государства. Основой теории классицизма был рационализм, опирающийся на философскую систему Декарта, предметом искусства классицизма провозглашалось только прекрасное и возвышенное, этическим и эстетическим идеалом служила античность.

Создателем классицистического направления в живописи Франции XVII в. стал Никола Пуссен (1594—1665). Уже в ученические годы (1612—1623) проявился интерес Пуссена к античному искусству и искусству Возрождения. Темы пуссеновских полотен разнообразны: мифология, история, Новый и Ветхий завет. Герои Пуссена — люди сильных характеров и величественных поступков, высокого чувства долга перед обществом и государством. Общественное назначение искусства было очень важно для Пуссена. Все эти черты входят в складывающуюся программу классицизма. Мера и порядок, композиционная уравновешенность становятся основой живописного произведения классицизма. Плавный и четкий линейный ритм, статуарная пластика, «линейно-пластическое

начало», построенный на созвучии сильных, глубоких тонов колорит («Смерть Германика», «Танкред и Эрминия»). Единство человека и природы, счастливое гармоническое мироощущение характерны для его картин «Царство Флоры» (1632), «Спящая Венера», «Венера и сатиры». Первый период творчества Пуссена кончается, когда в его творчество врывается тема смерти, бренности и тщеты земного («Аркадские пастухи» (1650)). Юноши и девушка, случайно натолкнувшиеся на надгробную плиту с надписью «И я был в Аркадии» (т. е. «И я был молод, красив, счастлив и беззаботен — помни о смерти!»), похожи скорее на античные статуи. Примирение с роком, вернее, мудрое принятие смерти роднит классицистическое мироощущение с античным. С конца 40-х — в 50-е годы колористическая гамма Пуссена, построенная на нескольких локальных цветах, становится все скупее. Главный упор делается на рисунок, скульптурность форм, пластическую завершенность. Из картин уходит лирическая непосредственность, появляется некоторая холодность и отвлеченность. Лучшими у позднего Пуссена остаются его пейзажи. Человек трактуется прежде всего как часть природы. Пуссен явился создателем классического идеального пейзажа в его героическом виде. Героический пейзаж Пуссена - это не реальная природа, а природа «улучшенная», сочиненная художником, ибо только в таком виде она достойна быть предметом изображения в искусстве («Пейзаж с Полифемом»). В последние годы жизни Пуссен создал замечательный цикл картин «Времена года» (1660—1665), имеющий символическое значение и олицетворяющий периоды земного человеческого существования. Лирическая линия классицистического идеализированного пейзажа была развита в творчестве Клода Лоррена (1600—1682). Как и Пуссен, он жил в Италии. Пейзаж Лоррена обычно включает в себя мотивы моря, античных руин, больших куп деревьев, среди которых размещаются маленькие стаффажные фигурки людей. Они введены им для подчеркивания огромности и величественности самой природы (например, «Отплытие святой Урсулы», 1641). Замечательны у Лоррена четыре полотна эрмитажного собрания, изображающие четыре времени суток. Сложение национальной французской художественной школы произошло в первой половине XVII в. благодаря, прежде всего творчеству Пуссена и Лоррена. Но оба художника жили в Италии, вдали от главного заказчика искусства — двора. В Париже процветало иное искусство — официальное, парадное, создаваемое такими художниками, как Симон Вуэ (1590—1649), «первый живописец короля». Декоративное, праздничное, торжественное искусство Вуэ эклектично, ибо соединило в себе патетику барочного искусства с рассудочностью классицизма. Вторая половина XVII столетия — время длительного правления Людовика XIV, «короля-солнца», вершина французского абсолютизма. С начала самостоятельного правления Людовика XIV в искусстве происходит очень важный для дальнейшего его развития процесс регламентации, полного подчинения и контроля со стороны королевской власти. Устанавливается контроль над всеми видами художественной жизни. Ведущим стилем всего искусства официально становится классицизм. В это время активно развивается парадный портрет (Филипп де Шампень (1602—1674), (портрет кардинала Ришелье, 1635—1640). Во второй половине века, выражая общие тенденции развития искусства, портрет становится все более пышным (сложные

аллегорические портреты: Пьер Миньяр (1612—1695) — преимущественно женские; Гиацинт Риго (1659—1743) - портреты короля; Никола Ларжильера (1656—1746), создатель наиболее интересных по колористическому решению портретов, учился в Антверпене, испытал влияние Рубенса, а в Англии близко познакомился с творчеством ван Дейка.

Лекция 35.

Основные художественные стили Нового времени. Рококо. Ватто. Буше.

Термин «рококо» возник во Франции в конце 18 в., в эпоху расцвета классицизма, как презрительная кличка для всего манерного и вычурного искусства 18 в.: изогнутая, капризная линия, напоминающая очертания раковины, - его главный признак. Искусство рококо - это мир вымысла и интимных переживаний, декоративной театральности, изысканности, изощренной утонченности, в нем нет места героизму и пафосу - они сменяются игрою в любовь, фантазией, прелестными безделушками.

Рококо - изысканный и утончённый стиль начала восемнадцатого века. Характерными чертами интерьера в стиле рококо являются изысканность, грациозный орнамент, большая декоративная нагрузка композиций и интерьеров, большое внимание к мифологии, комфорту, эротическим ситуациям, создание иллюзорного мира, наполненного атмосферой тепла, уюта, комфорта и изящества. Философия рококо - это мир будуара, игры карнавала. В колорите интерьера рококо преобладают нежные пастельные тона. Наиболее популярные цветовые сочетания - белое с голубым, зелёным или розовым и, конечно же, золото.

Одним из основоположников стиля «рококо» был талантливый Антуан Ватто, давший наиболее совершенное воплощение принципам этого стиля.

Стиль рококо зародился во времена регентства во Франции (1715-1723) достигнув своего апогея при Людовике XV, перейдя в другие страны Европы и господствуя в них до 1780-х годов. Стиль рококо это продолжение стиля барокко, его видоизменение. Этот стиль не внёс в искусство никаких конструктивных элементов, он пользовался старыми, при этом не стесняя себя при их применении никакими традициями для достижения декоративного эффекта.

Стиль рококо зародился во Франции во времена кризиса абсолютизма, отразив тяготение к бегству от действительности в идиллический и иллюзорный мир театральной игры, а также свойственные аристократии гедонистические настроения. Рококо - это порождение исключительно светского двора, культуры, а также французской аристократии. Тем не менее, оно смогло не только оставить свой след в искусстве, но и оказать влияние на дальнейшее её развитие. Большинство построек рококо - это частные дома французской знати и загородные дворцы. Комнаты в них не располагались анфиладой (как в XVII в.), а образовывали ассиметричные композиции. В центре обычно располагался парадный зал (салон). Изысканные салоны и будуары отелей Франции вплоть до Революции 1789. Среди значительных мастеров рококо были художники самого разного дарования, обращавшиеся к самым разным жанрам живописи: Ж.М. Наттье, Друэ, Токке, Луи-Мишель Ванло, Латур, Перроно. Последним крупным живописцем рококо был Жан Оноре Фрагонар, тонкий портретист и пейзажист, как

и Ватто, не вписывающийся в рамки просто модного стиля. Скульптура рококо менее значительна и своеобразна, чем живопись. Большое распространение в искусстве рококо и всего 18 века получили портретные бюсты и маленькие скульптурные группы или статуи купальщиц, нимф, амуров, их ставили в парке, украшали ими беседки, салоны, купальни.

Лекция 36.

Основные художественные стили Нового времени. Просветительский реализм. Ампи́р. XVIII столетие принято называть веком Просвещения. Ранние буржуазные революции победили только в двух странах - Англии и Нидерландах. В большинстве европейских государств был сохранен старый порядок. XVIII век с его просветительскими идеалами, идеями "свободы, равенства, братства" подготовил господство классических форм развитого буржуазного общества, а Французская революция 1789-1794 гг. явилась классической буржуазной революцией, захватившей широкие народные массы.

XVIII столетие подготовило также господство буржуазной культуры. На смену старой, феодальной идеологии пришло время философов, социологов, экономистов, литераторов нового века Просвещения. Литература, музыка и театр достигают в эту эпоху той художественной зрелости, которая пришла к живописи в XVI-XVII вв., достаточно назвать романы Прево, Филдинга, Смоллета, Вольтера, Гете, музыку Баха, Моцарта, Гайдна. Изобразительному искусству XVIII столетия в лучших произведениях свойственны анализ тончайших переживаний человека, воспроизведение нюансов чувств и настроений. Интимность, лиризм образов, но и аналитическая наблюдательность - характерные черты искусства XVIII в., как в жанре портрета, так и в бытовой живописи. Эти свойства художественного восприятия жизни являются вкладом XVIII столетия в развитие мировой художественной культуры, хотя следует признать, что это было достигнуто ценой утраты универсальной полноты в изображении духовной жизни, цельности в воплощении эстетических воззрений общества, свойственных живописи Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Пуссена.

Просвещение как мощное идейное движение, начавшееся в Англии, формируется во Франции с 40-х годов XVIII в. Монтескье, Вольтер, Гольбах, Руссо происходили из разных слоев общества, но отношение к старому режиму, несостоятельность которого была для них очевидна, требование равенства, оценки человека по заслугам личности, а не по сословным привилегиям объединили мыслящих людей Франции. Так во Франции началась эпоха Просвещения, определенные нравственные, этические и эстетические принципы которого направили искусство в новое русло. Раскопки античных городов, некогда погибших под лавой вулкана, работы немецкого ученого Винкельмана его вышедшая в начале 60-х годов "История искусства древних" изменили эстетические идеалы, вкусы, требования. Образцом для подражания становится теперь не Рим, который был идеалом для художников Ренессанса и классицистов XVII в., а Эллада, ибо в греческом искусстве больше тепла, задушевности, поэтичности. Стилизация греческого искусства окрашена романтическим чувством. В моду

входит английский ландшафтный парк, с виду не тронутый рукой человека, полная противоположность французскому регулярному. Красота образа складывалась из простоты и ясности пропорциональных членений и форм. Изящество рококо соединено в нем с ясностью рождающегося неоклассицизма. Просветительские идеи не только влияли в целом на развитие искусства, просветители активно вмешивались в его ход. "Салоны" Дидро были первой формой критической литературы по искусству. Утверждение просветительских идей шло от имени третьего сословия, вышедшего на арену истории и заявившего о себе и в искусстве. Обозначившийся в 60-70-х годах интерес к голландскому реализму был вызван несомненным влиянием буржуазии. В русле этих новых эстетических идей развивается искусство Жана Батиста Симеона Шардена, художника, создавшего, в сущности, новую живописную систему. Шарден начал с натюрмортов, ранее мало развитого жанра во Франции. Столь же искренен, достоверен и тонко живописен Шарден в жанровой живописи. В противовес галантным аристократическим праздникам и пастушеским идиллиям Шарден, выражая вкусы буржуазии, начинает изображать размеренность, порядок, уют буржуазного быта.

Французская скульптура XVIII столетия развивается иначе, чем в предыдущем веке. Собственно, изменяются не задачи ее, а темы и еще решительнее формы. В своем развитии скульптура проходит те же этапы, что и живопись. Если говорить схематично, то это преимущественно рокайльные формы в первой половине века и нарастание классицистических черт - во второй.

VII СЕМЕСТР

Лекция 37. Западноевропейское искусство к. XVIII- н. XIX вв. Революционный классицизм Ж. Давида.

Промышленным переворотом в Англии XVIII столетия и Французской революцией 1789—1794 гг. была окончательно сформирована новая эпоха и в европейской художественной культуре. По мере ее развития в новом столетии одной из главных тем в творчестве больших художников становится раскрытие трагических противоречий между гармоничной личностью и обществом. Ставятся «больные вопросы современности», дается оценка и выносятся приговор современному обществу. Человеческая личность изображается во всей сложной взаимосвязи с миром, а определение места человека в общественно-социальной жизни становится одним из главных вопросов произведений искусства: изобразительного, музыки и особенно литературы. Открытая связь творчества многих больших художников с общественно-политической борьбой, их стремление к созданию соответствующих тем и образов — характерная черта культуры XIX столетия.

Классицизм — последний великий стиль, присущий и архитектуре, и живописи, и пластике. Очень скоро по всей Европе начинается распад этого единства. В архитектуре с середины века воцаряется эклектика. В живописи и скульптуре наряду с классицизмом, который все более приобретает черты

академической схемы, с 20-х годов XIX в. рождается сильное романтическое направление; с 40-х годов усилиями барбизонцев и таких мастеров, как Курбе и Домье, развивается реализм, поддержанный настроениями, связанными с общим подъемом пролетарского движения.

Французский классицизм последней четверти XVIII — первой трети XIX века

Накануне грозных событий революции и во время самой революции искусство Франции оказалось захвачено новой волной классицизма. Передовой мыслящей части Франции было вполне ясно в эти годы, что монархия Бурбонов окончательно разваливается. Новые требования жизни вызвали потребности и в новом искусстве, новом языке, в новых выразительных средствах. Увлечение античной культурой совпало с самыми насущными требованиями искусства героического, высокогражданственного, создающего образы, достойные подражания. Неоклассицизм проявил себя прежде всего в архитектуре, где художники-архитекторы, воплощая мечту о гармоничном мире, пытались решить грандиозные задачи идеального города, что уже видно в градостроительных проектах Клода Никола Леду, в законченных, зримых архитектурных образах он воплотил эстетику искусства неоклассицизма. С приходом к власти Наполеона и еще ранее, с Директории, вместе с изменением исторической ситуации трансформировалось и ведущее художественное направление — неоклассицизм. Он стал более условным, холодным, более внешним. Неоклассицизм начала нового столетия называют ампиром, стилем империи. Стиль ампир — монументальный, репрезентативный в экстерьере, изысканно-роскошный во внутреннем убранстве, использующий древнеримские архитектурные формы и орнаменты.

В живописи классицистические тенденции проявляются наиболее ярко. Вновь в искусстве выдвигается роль разума как главного критерия в познании прекрасного, вновь искусство призывается прежде всего воспитывать в человеке чувство долга, гражданственности, служить идеям государственности, а не быть забавой и наслаждением. Только теперь, в канун революции, это требование приобретает более конкретный, целенаправленный, тенденциозный программный характер.

В преддверии Великой французской революции в живописи Франции появляется Жак Луи Давид (1748—1825). В его творчестве античные традиции, эстетика классицизма слились с политической борьбой, органически сплелись с политикой революции, это и дало новую фазу классицизма во французской культуре, так сказать, «революционный классицизм».

Накануне революции идеалом французского буржуазного общества, к которому принадлежал и Давид, была античность, но не греческая, а римская, времен Римской республики. Священники с кафедры цитируют не Евангелие, а римского историка Тита Ливия; в театре с большим успехом разыгрываются трагедии Корнелия, драматурга предыдущего столетия, который в образах античных героев прославлял гражданские доблести и чувство патриотизма. Так выкристаллизовывался новый стиль, и Давид в своей картине «Клятва Горациев»

(1784—1785) выступил его глашатаем. Гражданская публицистическая тема, поданная на сюжете из истории Рима: братья Горации дают отцу клятву в верности долгу и готовности сражаться с врагами,— решенная прямолинейно, в строгой, почти аскетической манере, явилась боевым знаменем новых эстетических взглядов. Логически ясная композиция, где фигуры, похожие на античные статуи или скорее на античный рельеф, четко распределены на три группы, соответствующие трем аркам колоннады фона (слева — братья, справа — женщины, оплакивающие их, замок композиции — фигура принимающего клятву отца), линейно-пластическая трактовка формы, резкий рисунок, жесткий локальный цвет, не допускающий никакой сложной нюансировки, весь точный и лаконичный язык создают монолитность произведения.

С началом революционных событий Давид оформляет массовые празднества, занимается национализацией произведений искусства и превращением Лувра в национальный музей. Национальные праздники устраивались, например, в годовщину взятия Бастилии или провозглашения республики, в честь «Верховного существа» или торжественного перенесения останков Вольтера и Руссо в Пантеон. Большинство из этих праздников готовилось непосредственно Давидом. Каждое такое оформление являло собой синтез искусств: изобразительного, театрального, музыкального, поэтического, ораторского.

В 1790 г. Давид приступает к большой картине по заказу якобинцев «Клятва в зале для игры в мяч» (1790—1791), задумав создать образ народа в едином революционном порыве, которую, однако, успевает выполнить только в рисунке (сохранился картон, показанный в Салоне 1791 г., подготовительный рисунок, холст с намеченными фигурами, альбом с карандашными зарисовками). С 1792 г. он является членом Конвента, народного собрания революционной Франции, затем, в конце 1793—начале 1794 г.,—его секретарем и даже председателем. После смерти «друга народа» Марата Давид по поручению Конвента пишет одну из самых знаменитых своих картин «Убитый Марат», или «Смерть Марата» (1793). Давид точно изобразил обстановку события: Марат лежит в ванне, в руке еще зажато письмо-прошение, с которым к нему и проникла Шарлотта Корде (виден даже текст: «Достаточно быть несчастной, чтобы иметь право...»); голова, обернутая полотенцем, и рука, которая еще держит перо, бессильно свесились; на тумбе, где лежат письменные принадлежности, крупно, как на античной стеле, написано «Марату — Давид». Большие цветные пятна серо-желтого (лицо и простыня), ярко-охристого (тумба) и зеленого (ванна), статуарно-пластическая, линейная трактовка формы — все делает картину Давида произведением сурового, чисто классицистического стиля и придает ему мемориальный характер. «Смерть Марата» была воспринята зрителем, участником революционных событий, как подлинный реалистический жанр. Но сюжет большого исторического значения при живой современной форме превратил ее в историческую картину. С 1793 г. Давид входит в Комитет общественной безопасности — орган революционной диктатуры французской буржуазии — и сближается с главой якобинской партии Робеспьером. Естественно, что после падения якобинской

диктатуры, событий 9 термидора политическая карьера художника обрывается, а его самого (ненадолго) арестовывают.

Его последующий путь — это путь от первого художника республики до придворного живописца империи. Во время Директории он пишет «Сабинянок» (1795—1799), громоздкое архаическое произведение, далекое от суровых и лаконичных решений прежних лет. В период империи Давид — первый живописец императора. По его заказу он пишет огромные картины («Наполеон на Сен-Бернарском перевале», 1801; «Коронация», 1805—1807), хотя и исполненные с живописным блеском, но холодные, напыщенные, полные ложного пафоса и театральной патетики. В изображении Наполеона на Сен-Бернаре еще много романтического чувства: герой на вздыбленном коне, в резком движении, с вдохновенным лицом. В «Коронации» же, как верно замечено исследователями, Наполеон бесстрастен и величествен. В окружении родственников, духовенства во главе с Папой, блестящих маршалов и дипломатического корпуса император коронует смиренно преклонившую колена Жозефину. Блеск позумента, красного бархата, белых шелков и драгоценностей — все нацелено на передачу прославления императорской власти.

Низвержение Наполеона и реставрация Бурбонов вынуждают бывшего члена Конвента, некогда проголосовавшего за смерть короля, эмигрировать из Франции. Отныне Давид живет в Брюсселе, там он и умирает.

Помимо исторических композиций Давид оставил большое количество прекрасных по живописи и характеристике портретов. В таких портретах, как парные портреты супругов Серезиа (1795) или знаменитый портрет мадам Рекамье (1800), Давид строгим изяществом своего письма predetermined характерные черты того классицизма начала XIX в., который получил в искусстве наименование стиля ампир.

Лекция 38. Западноевропейское искусство XIX вв. Романтизм. Т. Жерико, Э. Делакруа

Поражение Наполеона у Ватерлоо и последовавшая за этим реставрация Бурбонов принесли лучшим умам Франции разочарования в возможном переустройстве общества, о котором еще так страстно мечтали просветители XVIII столетия. С крушением общественных идеалов разрушались и основы классицистического искусства. В адрес школы Давида все чаще слышались упреки. Рождалось новое мощное течение во французском изобразительном искусстве — романтизм.

Изобразительное искусство Франции эпохи романтизма выдвинуло таких крупных мастеров, которые определили главенствующее влияние французской школы на все XIX столетие. Романтическая живопись во Франции возникает как оппозиция классицистической школе Давида, академическому искусству, именуемому «Школой» в целом. Но понимать это нужно шире: это была

оппозиция официальной идеологии эпохи реакции, протест против ее мещанской ограниченности. Отсюда и патетический характер романтических произведений, их нервная возбужденность, тяготение к экзотическим мотивам, к историческим и литературным сюжетам, ко всему, что может увести от «тусклой повседневности», отсюда эта игра воображения, а иногда, наоборот, мечтательность и полное отсутствие активности. Идеал романтиков туманен, оторван от реальности, но всегда возвышен и благороден. Мир в их воображении (и соответственно изображении) предстает в непрерывном движении. Представители «Школы», академики восставали прежде всего против языка романтиков: их возбужденного горячего колорита, их моделировки формы, не той, привычной для «классиков», статуарно-пластической, а построенной на сильных контрастах цветовых пятен, их экспрессивного рисунка, преднамеренно отказавшегося от точности и классицистической отточенности; их смелой, иногда хаотичной композиции, лишенной величавости и незыблемого спокойствия. Энгр, непримиримый враг романтиков, до конца жизни говорил, что Делакруа «пишет бешеной метлой», а Делакруа обвинял Энгра и всех художников «Школы» в холодности, рассудочности, в отсутствии движения, в том, что они не пишут, а «раскрашивают» свои картины. Но это было не простое столкновение двух ярких, абсолютно разных индивидуальностей, это была борьба двух различных художественных мировоззрений.

Борьба эта длилась почти столетия, романтизм в искусстве одерживал победы не легко и не сразу, и первым художником этого направления был Теодор Жерико (1791—1824) — мастер героических монументальных форм, который соединил в своем творчестве и классицистические черты, и черты самого романтизма, и, наконец, мощное реалистическое начало, оказавшее огромное влияние на искусство реализма середины XIX в. Но при жизни он был оценен лишь немногими близкими друзьями.

В Салоне 1812 г. Жерико заявляет о себе большим полотном-портретом, носящим название «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку». Это стремительная, динамическая композиция. На вздыбленном коне, развернувшись к зрителю корпусом, с саблей наголо представлен офицер, призывающий солдат за собой. Романтика наполеоновской эпохи, такой, как ее представляли современники художника, выражена здесь со всем темпераментом двадцатилетнего юноши. Картина имела успех, Жерико получил золотую медаль, но государством она приобретена не была.

Зато следующее большое произведение — «Раненый кирасир, покидающий поле боя» (1814) потерпело полную неудачу, ибо многие увидели в фигуре воина, с трудом спускающегося со склона и еле удерживающего коня, определенный политический смысл — намек на разгром Наполеона в России, выражение того разочарования в политике Наполеона, которое испытывала французская молодежь.

1817 год Жерико проводит в Италии, где изучает искусство античности и Возрождения, перед которыми преклоняется и которые, как признавался сам художник, даже подавляют своим величием. Жерико настойчиво ищет героические образы в современности. События, происшедшие с французским кораблем «Медуза» летом 1816 г., дали Жерико сюжет, полный драматизма и привлечший внимание общественности. Фрегат «Медуза» потерпел крушение у берегов Сенегала. Из 140 человек, высадившихся на плот, лишь 15 полумертвецов подобрал бриг «Аргус» на двенадцатый день. Причину гибели усматривали в непрофессионализме капитана, получившего это место по протекции. Общественность, оппозиционно настроенная к правительству, обвинила последнее в коррупции. В итоге длительной работы Жерико создает гигантское полотно 7x5 м, на котором изображает немногих оставшихся на плоту людей в тот момент, когда они увидели на горизонте корабль. Среди них мертвые, сошедшие с ума, полуживые и те, кто в безумной надежде всматривается в эту далекую, едва различимую точку. От трупа, голова которого уже в воде, взгляд зрителя движется дальше к юноше, ничком упавшему на доски плота (натурой Жерико послужил Делакура), к отцу, держащему на коленях мертвого сына и совершенно отрешенно глядящему вдаль, и затем к более активной группе — смотрящих на горизонт, венчаемой фигурой негра с красным платком в руке.

Картина Жерико написана в суровой, даже мрачной гамме, нарушаемой редкими вспышками красных и зеленых пятен. Рисунок точный, обобщенный, светотень резкая, скульптурность форм говорит о прочных классицистических традициях. Но сама современная тема, раскрытая на бурном драматическом конфликте, который дает возможность показать смену разных психологических состояний и настроений, доведенных до крайнего напряжения, построение композиции по диагонали, усиливающее динамический характер изображаемого, — все это черты будущих романтических произведений. Через пять лет после смерти Жерико именно к этой картине был применен термин «романтизм».

Критика приняла картину сдержанно. Страсти вокруг нее были чисто политическими: одни видели в избрании художником этой темы проявление гражданского мужества, другие — клевету на действительность. Но так или иначе Жерико оказался в центре внимания, среди людей, оппозиционно настроенных к существующим государственным порядкам, и привлек внимание передовой художественной молодежи.

Как и предыдущие, эта картина не была приобретена государством. Жерико уехал в Англию. В Англии он с большим успехом показал свою картину сначала в Лондоне, затем в Дублине и Эдинбурге. В Англии же Жерико создает серии литографий на бытовые темы (литография была абсолютно новой техникой, которой в XIX в. предстояло большое будущее), делает множество рисунков нищих, бродяг, крестьян, кузнецов, угольщиков и всегда передает их с большим чувством достоинства и личного к ним уважения (серия литографий «Большая английская сюита», 1821). Как живописец, Жерико усваивает уроки колоризма английских

пейзажистов, прежде всего Констебла. Наконец, в Англии он находит тему своей последней большой картины «Скачки в Эпсоме» («Дерби в Эпсоме», 1821—1823), наиболее простого и наиболее, на наш взгляд, живописного его произведения, в котором он создал любимый им образ летящих, как птицы, над землей коней. Впечатление стремительности усиливается еще и определенным приемом: кони и жокеи написаны очень тщательно, а фон — широко.

Последние работы Жерико по возвращении во Францию в 1822 г.—портреты сумасшедших, которых он наблюдал в клинике своего друга—психиатра Жорже (1822—1823). Из них известно пять: портрет сумасшедшей старухи, называемый «Гиена Сальпетриера», «Клептоман», «Сумасшедшая, страдающая пристрастием к азартным играм», «Вор детей», «Умалишенный, воображающий себя полководцем». Романтикам вообще был свойствен интерес к людям с обостренной психикой, стремление изобразить трагедию сломленной души. Но Жерико работает с натуры, его портреты в итоге превращаются в документальные изображения. Вместе с тем, вышедшие из-под кисти большого художника, они являются как бы олицетворением человеческих судеб. В их трагически-острой характеристике ощущается горькое сочувствие самого художника. Портреты сумасшедших Жерико пишет уже смертельно больным. Последние одиннадцать месяцев жизни он был прикован к постели и умер в январе 1824 г., на 33-м году жизни (вследствие неудачного падения с лошади).

Жерико несомненно явился провозвестником и даже первым представителем романтизма. Об этом говорят и все его большие вещи, и темы экзотического Востока, и иллюстрации к Байрону и Шелли, и его «Охота на львов», и портрет 20-летнего Делакруа, и, наконец, приятие им самого Делакруа, тогда еще только начинавшего путь, но уже абсолютно чуждого направлению «Школы». Колористические поиски Жерико были толчком для колористической революции Делакруа, Коро и Домье. Но такие работы, как «Скачки в Эпсоме», или портреты сумасшедших, или английские литографии проводят от Жерико прямые линии к реализму. Место Жерико в искусстве — как бы на пересечении столь важных путей — и делает особенно значительной его фигуру в истории искусства. Этим же объясняется и трагическое его одиночество.

Художник, которому предстояло стать истинным вождем романтизма, был Эжен Делакруа (1798—1863). Сын бывшего члена революционного Конвента, видного политического деятеля времен Директории, Делакруа вырос в атмосфере художественных и политических салонов, девятнадцати лет оказался в мастерской классициста Герена и испытал с юношеских лет влияние Гро, но более всего — Жерико. Гойя и Рубенс всю жизнь были для него кумирами. Несомненно, что его первые работы «Ладья Данте» и «Хиосская резня» написаны — при сохранении независимости — прежде всего под стилевым влиянием Жерико. Живущий интенсивной духовной жизнью, образами Шекспира, Байрона, Данте, Сервантеса, Гёте, Делакруа вполне естественно обращается к сюжету великого творения итальянского гения. Он написал «Ладью Данте» («Барка Данте», «Данте и

Вергилий», 1822) за два с половиной месяца (размер картины 2х2,5 м), вызвал огонь критики, но с восторгом был принят Жерико и Гро. Полотно Делакруа полно тревожного и даже трагического настроения. Тень Вергилия сопровождает Данте по кругу ада. Грешники цепляются за барку. Их фигуры в брызгах воды на фоне адского зарева огней классически правильны по рисунку и пластике. Но в них такая внутренняя напряженность, такая необычайная мощь, мрачность и мучительная обреченность, какие были невозможны для представлений художника «Школы».

Делакруа отвергал данное ему звание романтика. Это понятно. Романтизм как новое эстетическое направление, как оппозиция классицизму имел очень расплывчатые определения. Его считали «независимым от правильного искусства», обвиняли в небрежности рисунка и композиции, в отсутствии стиля и вкуса, в подражании грубой и случайной натуре и т. д. Четкую грань между классицизмом и романтизмом провести трудно. У Жерико живописное начало не превалировало над линейным, колорит над рисунком, но его творчество связано с романтизмом. Романтики в изобразительном искусстве не имели определенной программы, единственное, что их роднило между собой, это отношение к действительности, общность мирозерцания, мировосприятия, ненависть к мещанам, к тусклой повседневности, стремление вырваться из нее; мечтательность и вместе с тем неопределенность этих мечтаний, хрупкость внутреннего мира, яркий индивидуализм, ощущение одиночества, неприятие унификации искусства. Не случайно Шарль Бодлер говорил, что романтизм — это «не стиль, не живописная манера, а определенный эмоциональный строй».

Отсутствие программы не помешало, однако, стать романтизму мощным художественным движением, а Делакруа — его вождем, верным романтизму до конца своих дней. Подлинным вождем он становится, когда в Салоне 1824 г. выставляет картину «Резня на Хиосе» («Хиосская резня»).

Картину предваряла интенсивная подготовительная работа, масса рисунков, эскизов, акварелей. Появление картины в Салоне вызвало нападки критики (исследователи пишут, что художника ругали хуже, чем вора и убийцу), но восторженное поклонение молодых перед гражданственной прямоотой и смелостью живописца. Картина вызвала также полное смятение в лагере классиков. «Метеор, упавший в болото» (Т. Готье), «пламенный гений» — такие отзывы о «Хиосской резне» соседствовали с выражениями: «Это резня живописи» (Гро), «...наполовину написанные посиневшие трупы» (Стендаль!). Произведение Делакруа полно истинного, потрясающего драматизма. Композиция сложилась у художника сразу: группы умирающих и еще полных сил мужчин и женщин разных возрастов, от идеально прекрасной молодой пары в центре до фигуры полубезумной старухи, выражающей предельное нервное напряжение, и умирающей рядом с ней молодой матери с ребенком у груди — справа. На заднем плане — турок, топчущий и рубящий людей, привязанная к крупу его коня молодая гречанка. И все это разворачивается на фоне хотя и сумрачного, но безмятежного пейзажа. Природа

безучастна к резне, насилиям, безумствам человечества. И человек, в свою очередь, ничтожен перед этой природой. Вспоминаются слова Делакруа из «Дневника»: «...я подумал о своем ничтожестве перед лицом этих повисших в пространстве миров».

Следующий этап творчества Делакруа связан с июльскими событиями 1830 г. Он воплощает революцию 1830 г. в аллегорическом образе «Свободы на баррикадах» (другие названия — «Свобода, ведущая народ», «Марсельеза» или «28 июля 1830 г.»). Женская фигура во фригийском колпаке и с трехцветным знаменем сквозь пороховой дым по трупам павших ведет за собой восставшую толпу. Правая критика ругала художника за излишний демократизм образов, называя самое «Свободу» «босой девкой, бежавшей из тюрьмы», левая упрекала его за компромисс, выразившийся в соединении столь реальных образов — гамена (напоминающего нам Гавроша), студента с ружьем в руках (в котором Делакруа изобразил себя), рабочего и других — с аллегорической фигурой Свободы. Однако взятые из жизни образы выступают в картине как символы основных сил революции. Совершенно справедливо исследователи усматривают в строгом рисунке и пластической ясности «Свободы на баррикадах» близость к давидовскому «Марату», лучшей картине революционного классицизма.

Поездки в Марокко и Алжир в конце 1831 — в 1832 г., в экзотические страны обогатили палитру Делакруа и вызвали к жизни две его знаменитые картины: «Алжирские женщины в своих покоях» (1834) и «Еврейская свадьба в Марокко» (около 1841). Колористический дар Делакруа проявляется здесь в полную силу. Цветом художник прежде всего создает определенное настроение. Марокканская тема будет еще долго занимать Делакруа.

Он часто вдохновляется в эти годы литературными сюжетами, прежде всего Байроном («Крушение Дон-Жуана»), пишет «Взятие Константинополя крестоносцами» (1840) по Торквато Тассо, возвращается к образам Фауста и Гамлета. Всегда горячо, экспрессивно пишет он сцены охот, портреты любимых музыкантов — Паганини (около 1831), Шопена (1838), в поздние годы исполняет несколько декоративных работ (купол библиотеки Люксембургского дворца (1845—1847) и галереи Аполлона в Лувре (1850—1851), капеллы св. ангелов в соборе Сан Сьюльпис, (1849—1861), натюрморты, пейзажи. Некоторые марины предваряют находки импрессионистов, недаром именно Делакруа был тем единственным в 60-е годы из признанных художников, кто был готов поддержать это новое поколение. В 1863 г. Делакруа умирает.

Лекция 39. Западноевропейское искусство XIX вв. Романтизм. Энгр.

В первое десятилетие XIX в. позиции классицизма как ведущего стиля в искусстве были еще очень сильны. К этому периоду относится становление одного из ведущих мастеров классицистического направления Жана Огюста Доменика Энгра (1780—1867). Именно Энгру предстало превратить давидовский классицизм в академическое искусство, с которым вступили в противоборство романтики.

Вышедший из среды тулузской художественной интеллигенции, учившийся в Тулузской академии изящных искусств, Энгр в семнадцатилетнем возрасте попал в революционный Париж, в ателье Давида. Усвоив классицистическую систему с ее культом античности, Энгр намеренно отказался от революционности давидовского классицизма, отрицая современность, и выражал своим творчеством единственное желание — уйти от жизни в мир идеального. Энгр преклонялся перед античностью. Желая обрести полную независимость от своего времени, он обращается только к прошлому. Произведение, за которое он получил «GrandPrixdeRoma», — «Послы Агамемнона у Ахилла» — свидетельствует о том, что он полностью усвоил классицистическую систему: композиция строго логична, фигуры напоминают античный рельеф, колористическое решение подчинено рисунку, линейно-пластической моделировке. В «Автопортрете в возрасте 24-х лет» (1804) уже отчетливо прослеживаются основные принципы портретного искусства Энгра: яркая индивидуальность характеристики, отточенность формы, лаконизм строго продуманных и отобранных деталей. На модель Энгр смотрит более отчужденно, чем его учитель Давид. Пластический и линейный ритм в трактовке образа, чеканность формы, четкость рисунка играют для него значительнейшую роль. Так, в портрете мадам Ривьер особое значение имеет избранная им композиция овала, вписанного в прямоугольник. Этот овал подчеркивают текучесть складок платья, кашемировой шали, мягкость голубых бархатных подушек. Разворот в три четверти сужает линию плеч, делает более хрупкой и скованной фигуру мадемуазель Ривьер на фоне ясного, но далекого пейзажа. Ослепительно светлая холодная красочная гамма подчеркивает молодость модели, ясность, незамутненность ее внутреннего мира (оба портрета написаны в 1805 г., выставлены в Салоне в 1806 г.).

В это время Энгр уезжает в Италию, где много рисует архитектуру Вечного города, и знаменательно, что на одном из маленьких тондо, выполненных в масляной технике, он запечатлевает домик Рафаэля — художника, который на всю жизнь остался для него образцом для подражания, истинным кумиром. В Риме Энгр создает в 1807 г. один из лучших портретов своего друга — художника Франсуа Мариуса Гране. Он помещает его на фоне римского пейзажа, вполоборота, спокойно глядящим на зрителя. Но за этим внешним спокойствием скрыто внутреннее напряжение, которое ощущается в предгрозовой атмосфере, в сизых тучах, нависших над Римом. Эти серо-зеленоватые тучи перекликаются с десятками полутонов, которыми написан зеленый плащ модели. Весь портрет по настроению предвещает новое мироощущение романтиков. Так, вполне и в совершенстве постигший классицистическую методику, Энгр не всегда следовал только светотеневой, линейно-пластической моделировке. Наконец, неким отходом от привычной схемы классицизма, предвестием романтического направления было и само появление в произведениях Энгра такого экзотического мотива, как одалиски, со всеми их условно-восточными атрибутами: чалмой, веером, чубуком и пр. Не светотенью, а тончайшими цветовыми градациями, мягким растворением контуров в воздушной среде лепит он объем тела одной из «ню», получившей в искусстве название «Купальщица Вальпинсон» — по имени

первого владельца картины. Розовые пятна головной повязки «Купальщицы» возникают не случайно в дополнение к оливково-зеленому цвету занавеса, придавая теплоту общему впечатлению.

Тончайшим колористом, преклоняющимся перед классическим совершенством модели, выступает Энгр в портрете мадам Девосе (1807). В следующих женских портретах у Энгра появится чрезмерное увлечение антуражем, аксессуарами, разнообразной фактурой предметов: шелком, бархатом, кружевами, штофом обоев. Все это создает сложный орнаментальный узор, изображение иногда множится, отражаясь в зеркале («Портрет мадам де Сенонн», 1814; «Портрет мадам Инес Муатессье», 1856).

В тематических картинах 10-х годов Энгр остается верен классицистическим темам. В отличие от Давида он, далекий от политических волнений, стремится проникнуть в суть языческого мифа. Явным нарушением классицистических норм явилась большая картина Энгра «Фетида, умоляющая Юпитера» (1811), сюжет которой заимствован из первой песни «Илиады». Во имя особой эмоциональности художник делает Юпитера непомерно огромным рядом с Фетидой, тело которой также как будто лишено анатомической правильности, неестественно вывернута ее левая рука, слишком велика шея,—и все это с целью усилить взволнованность ее состояния, страстность ее мольбы.

Но главным трудом его в это время становится алтарный образ для церкви его родного города Монтобана, получивший название «Обет Людовика XIII, просящего покровительства мадонны для Французского королевства». Энгр нарочито решил образ мадонны близким к Сикстинской мадонне, выражая свое преклонение перед Рафаэлем и следование заветам великого художника, но эта прямая зависимость лишь подчеркнула искусственность произведения и придала ему заведомо архаичный характер. Парадокс состоит, однако, в том, что именно это творение принесло художнику, ранее официально не признававшемуся, успех в Салоне 1824 г. Отныне он становится признанным главой официальной французской школы. В 1824 г. после 18-летнего отсутствия Энгр возвращается на родину, избирается академиком, награждается орденом Почетного легиона, открывает свое ателье и отныне и до конца дней остается вождем официального академического направления. Энгр всегда был далек от политики и не принимал участия в событиях 1830 г. Но в это время он пишет замечательный портрет главы политической прессы 30-х годов, владельца газеты «Journal des Debats» Луи Франсуа Бертена Старшего (1832), могучего седого старика с умным, спокойным взглядом «хозяина жизни и обстоятельств», пишет с такой силой и верностью, что современники называли его изображением «Юпитера-Громовержца нового времени», а когда Бертен появлялся на улице, говорили: «Вот идет портрет Энгра». В этом произведении в строгости и монохромности письма Энгр оказался наиболее близок традициям школы своего учителя Давида.

Последние годы мастера, общепризнанного и всеми почитаемого, омрачены жесточайшими битвами его сначала с романтиками во главе с Делакруа, затем с реалистами, которых представлял Курбе. Энгр много работает в эти преклонные годы, не теряя творческой активности. Самое пленительное произведение старого мастера — его «Источник» (1856). Это изображение юной девушки, держащей кувшин, из которого льется вода,—аллегорический образ живительного вечного источника жизни, в котором ему удалось с необычайной силой и страстностью прославить жизнь, соединив конкретность форм с пластическим обобщением. Энгр умер, когда его главными противниками были уже не романтики, а новые художники, громко заявлявшие о своем пристрастии к изображению ничем не прикрашенной действительности.

Лекция 40. Западноевропейское искусство XIX вв. Реализм. Домье. Курбе. Барбизонцы.

С последней трети XIX в., после падения Парижской коммуны, в переломное для западноевропейского реализма время, позиции академизма вновь укрепляются, он становится официальным искусством, выражающим вкусы правительственных кругов. Но в среде передовой интеллигенции искусство «школы», как именуется академизм, находит резкую оппозицию. Сложение импрессионизма само по себе естественная реакция на академизм. Импрессионизм сменяется неоимпрессионизмом. Но уже художники, условно объединенные в группу постимпрессионистов,—Ван Гог, Гоген и Сезанн никоим образом не представляют единого течения в искусстве. Ибо во второй половине XIX в. на смену цельным художественным течениям приходят в искусство большие творческие индивидуальности, каждая из которых утверждает свои законы творчества, имеет свою художественную систему. Эти противоречия и антагонизм в искусстве к началу XX в. достигают крайней степени. Между художником и средой все чаще возникает полное отчуждение и непонимание, свидетельство трагических противоречий в характере культуры. На общем мало благоприятствующем творчеству фоне буржуазной жизни середины — второй половины XIX столетия с присущей ей мещанской моралью и дурным официальным вкусом, тем не менее возникают фигуры больших мастеров, создающих поистине великие произведения, без которых невозможно понять и представить дальнейшее развитие искусства.

Лекция 41. Импрессионизм. Появление импрессионизма. Теория импрессионизма. Э. Мане.

Собственно история импрессионизма охватывает всего 12 лет: с первой выставки в 1874 г. по последнюю, восьмую, в 1886 г. Но предыстория этого направления в искусстве значительно длиннее. Ее истоки лежат 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 основ официального искусства, следовавший классическим традициям, Мане вместе с тем был встречен глубоко враждебно официальными академическими кругами. Громкими скандалами сопровождается появление «Завтрака на траве», картины, в которой 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 в ландшафте. Еще большее негодование вызвала «Олимпия» (Салон 1865 г.) — изображение обнаженной женщины, возлежащей на желтоватой шали и голубоватых простынях, которой служанка приносит цветы,— современный парафраз Джорджононсовской и тициановской «Венер», переданный со всей

напряженностью и остротой, характерными для искусства XIX в. Но это не идеальный образ женской красоты, а современный портрет, холодно, если не беспощадно передающий сходство «без поэтических затей».

Мане становится центральной фигурой всей прогрессивной художественной интеллигенции Парижа. В 1867 г. он устраивает собственную выставку. К нему присоединяются такие молодые художники, как Базиль, Писсарро, Сезанн, Клод Моне, Ренуар, Дега и Берта Моризо. Они собирались обычно в кафе Гербуа на улице Батиньоль, 11. Вот почему их называли художниками батиньольской школы. Но это название условно. Собственно школой они не были, у них не было единой программы.

Художники батиньольской школы объединились, когда умер единственный либеральный член официального жюри Делакруа (1863). Они должны были иметь большое мужество, чтобы заниматься живописью без всякой надежды на успех, без каких-либо средств к существованию. Их единство было основано на несогласии с официальным искусством, желании найти новые, свежие формы, но каждый из них шел своим путем.

Общим, пожалуй, было понимание локального цвета как чистой условности, поиск передачи световой среды, воздуха, окутывающего предметы. После первой выставки этих художников в фотографическом ателье Надара с легкой руки критика, воспользовавшегося названием одного пейзажа К. Моне — «Impression.Soleil levant» («Впечатление. Восходящее солнце», 1872), их назвали импрессионистами. Первая выставка, как и последующие, завершилась провалом. В будущем состав экспонентов немного менялся, но всегда оставались Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро, Б. Моризо. Истинным вождем постепенно становился Клод Моне.

В 1882 г. была организована наиболее полная выставка импрессионистов. На ней было представлено 35 работ Моне, 25 — Писсарро, 25 — Ренуара, 17 — Сислея, 9 — Б. Моризо. Наконец, в 1886 г. состоялась восьмая выставка, последняя, — но первая, которая имела успех. Именно в тот момент, когда, кажется, долгожданная победа была так близка, дружба художников кончилась. Распад группы начался еще в 1880 г. Золя выступил со статьями о непризнанности этих художников, а затем с романом «Творчество», в котором отчетливо прозвучали слова о Сезанне как о «несостоявшемся гении». Но и сами члены группы не были едины. Ренуар и Мане стали выставляться в Салонах (к тому времени их было уже два: «Салон Елисейских полей» и несколько более демократичный — «Салон Марсова поля»). Писсарро примкнул к неоимпрессионистам. В 1883 г. умер Мане. К 1887 г. импрессионисты завершили свое существование как группа. Некоторые из них умерли, так и не дожив до признания, как Мане. Через год после смерти Сислея, умершего в нищете, его работы продавались по баснословным ценам. Моне прошел все этапы: он знал нищету, непризнание, едкость насмешек, затем приобрел известность, переросшую в триумф. Но умерший в 1926 г., он пережил

свою славу, был свидетелем того, как устаревали его идеи, которым он был верен до конца жизни.

В чем же сущность импрессионизма, его художественного метода? Импрессионисты стремились передать в своих произведениях непосредственное впечатление от окружающей среды — *impression*, впечатление прежде всего от современного города с его подвижной, импульсивной, разнообразной жизнью. Это впечатление они стремились воплотить на полотне, создав живописными средствами иллюзию света и воздуха, богатой световоздушной среды. Для этого они разложили цвет на весь спектр, стараясь писать чистым цветом, не смешивая его на палитре и используя оптическое восприятие глаза, сливающего на определенном расстоянии отдельные мазки в общий живописный образ. Они хотели быть максимально приближенными к тому, как тот или иной предмет видит человек в натуре на пленэре, а человек видит его всегда во всем сложном взаимодействии со световоздушной средой. Вот почему один из критиков некогда и сказал, что «импрессионизм в искусстве то же, что натурализм в литературе». Импрессионисты стали по-новому воспринимать дополнительные цвета — по принципу контраста. Так, известно, что Сёра писал прибрежный песок в тени ярко-синим.

Растворив цвет в свете и воздухе, лишив предметы материальности формы, импрессионисты тем самым разрушили в большой степени материальность мира. В знаменитой лондонской серии пейзажей Моне это растворение логично и естественно объяснимо влажной атмосферой мест, которые изображает художник. Но в погоне за впечатлением, коротким и острым, импрессионисты естественно пришли к тому, что картину со всеми ее законами завершенности, законченности подменили этюдом, а типичное случайным, социальное физиологическим, биологическим. И в этом несомненная ограниченность импрессионистов. При всех потерях, неизбежных в каждом новом движении, в импрессионизме несомненно было то новое, оригинальное и большое, что повлияло на дальнейшее развитие европейской живописи. Импрессионизм окончательно вывел живопись на пленэр, ибо барбизонцы, создавая этюды на воздухе, завершали картины в мастерской. Импрессионисты представили цвет во всей его чистоте, в полную силу. Им была знакома высокая, можно сказать, совершенная культура этюда, в котором поражает необычайная меткость наблюдения, смелость и неожиданность композиционных решений. Все это чрезвычайно обогатило язык искусства и имело огромное влияние на все последующие течения, самого разного характера и идеологических платформ.

Лекция 42. Импрессионизм. К. Моне. Э. Дега. Ренуар. Писсарро. Дивизионизм. Пуантилизм.

Истинным главой импрессионистской школы явился Клод Моне (1840—1926). Именно в его творчестве воплотилась основная проблема импрессионизма —

проблема света и воздуха. Мир Моне с его предметами, растворяемыми в световоздушной среде, постепенно лишается материальности и превращается в гармонию цветовых пятен. Моне десятки раз пишет один и тот же мотив, ибо его интересуют эффекты освещения различного времени суток или разных времен года в сочетании с изображаемым предметом. Так появляются его знаменитые «Стога», «Руанский собор». Он первый изгнал из своей палитры черный цвет, считая, что такого нет в природе и что даже тени в действительности цветные. Слова Сезанна о Моне: «Моне — это только глаз, но, Бог мой, какой глаз!» — можно отнести к импрессионизму в целом («Вид Темзы и парламента в Лондоне», 1871; «Бульвар Капуцинов в Париже», 1873; «Скалы в Бель-Иле», 1886). Мгновение, выхваченное из потока жизни, пульсация большого города — все схвачено как бы случайно, но увидено зорким взглядом художника. Однако за всем этим постепенно теряется цельная картина мира, его материальность («Туман в Лондоне», 1903).

Исключительно в жанре пейзажа работает Камиль Писсарро (1830—1903). Париж и его окрестности под его кистью предстают то в лиловатых сумерках, то в тумане серого утра, то в синеве зимнего дня («Бульвар Монмартр», 1897). Еще более лиричны и тонки пейзажи Иль де Франса в творчестве Альфреда Сислея (1839—1899); («Маленькая площадь в Аржантейе», 1872).

Огюст Ренуар (1841—1919)—один из самых пленительных художников-импрессионистов, обладавший огромным живописным талантом. Как писал один из исследователей импрессионизма Джон Ревалд, Ренуару были незнакомы почти болезненное честолюбие и оскорбленная непризнанием гордость Мане, надменная и жесткая самоуверенность Дега, жгучие сомнения Сезанна. Он творил по внутренней неистребимой потребности, питая отвращение ко всякому систематическому знанию. Произведения Ренуара действительно производят впечатление сделанных необычайно легко, быстро, шутя, но на самом деле Ренуар был величайшим тружеником. Его композиции всегда тщательно обдуманы, в них чаще всего нет элемента случайности, который так характерен для импрессионизма в целом («Мулен де ла Галетт», 1876; «Зонтики», 1879). В его живописной технике также есть своеобразие: он широко употребляет лессировки. В ранней молодости Ренуар расписывал веера, шторы, был живописцем на фарфоровой фабрике и навсегда сохранил некоторую «плавкость», текучесть мазка. Он писал в основном женскую модель, портреты и «ню» — обнаженную натуру. Его образы построены на гармонии чистых, мажорных, радостных, красочных сочетаний («Качели», 1876, «Молодой солдат», около 1880; «Бал в Буживале», 1883). В них нет психологической глубины, человек воспринимается художником как часть природы («Мадам Моне», 1872; «Девушка с веером», около 1881, портрет актрисы Комеди-Франсез Жанны Самари, 1877). Глядя на портреты Ренуара, понимаешь, что человек—самое прекрасное в общей гармонии мира. Женщины Ренуара одного ярко выраженного типа: у них свежая матовая кожа, розовые щеки, блестящие влажные глаза, легкие волосы с непокорной челкой над низким лбом, пухлые красные губы — тип парижской гризетки второй половины XIX в. Их очарование — в едва уловимых, зыбких оттенках настроения («Завтрак гребцов», 1881).

Письмо Ренуара виртуозно. Трудно сказать, какого цвета платье на мадам Самари: оно буквально соткано из множества оттенков белого, розового, жемчужного, серого, цвет растворяется в световоздушной среде, фигура окутана воздухом и создается впечатление трепетности, свежести, необычайной жизненности всего образа. Эти качества особенно пленяют в детских портретах Ренуара, которые он писал часто по заказу, выставляя (к огорчению верного юношеским идеалам Моне) в Салонах, и которые имели неизменный успех на выставках и у заказчика («Мадемуазель Ирен», 1880; «Габриель с Жаном», 1895; портрет сына художника — Жана, 1898; «Клод Ренуар», около 1906).

Последовательным импрессионистом не был и Эдгар Дега (1834—1917). Выходец из старинной банкирской семьи, как будто бы далекий от духовного смятения многих его современников, Дега вполне мог остаться в стороне от всех бурь и столкновений передовой художественной интеллигенции с официальными кругами. Он получил художественное образование, прочно связанное с академической школой. Отсюда его следование канонам классического рисунка в трактовке человеческой фигуры и поклонение до конца жизни таким мастерам, как Энгр и Пуссен; отсюда его занятия исторической живописью на ранних этапах творчества.

В 60-е годы Дега сближается с Мане, и к этому времени относится начало самостоятельного творческого пути, на котором он мужественно делит с батиньольцами все невзгоды, непризнание и презрение публики. Тематика картин Дега типична для импрессионистов и довольно ограничена, изображение будней театра, в основном балета, и ипподрома перемежается с изображением женщины за туалетом и сцен труда — прачек, гладильщиц, модисток. Дега никогда не обращался к пейзажу, что отличает его от более последовательных импрессионистов, ибо именно в пейзаже и возник художественный метод импрессионизма. В картинах Дега нет той трепетной воздушной дымки, окутывающей предметы, которая присутствует во всех чисто импрессионистских вещах.

Импрессионистический метод был доведен до своего логического конца в творчестве таких художников, как Жорж Сера (1859—1891) и Поль Синьяк (1863—1935). Они пытались создать научную теорию цвета, приложить к искусству научные открытия в области оптики, составляли диаграммы на основе соотношения основных и дополнительных тонов, стараясь отдельными укороченными мазками чистых цветов спектра, доведенными до яркой и чистой по цвету точки, никоим образом не смешанными на палитре, передать сложную световоздушную среду. Отсюда и название этого последнего этапа импрессионизма — неоимпрессионизм, или дивизионизм (от слова *division*—разделение), или пуантилизм (от франц. *point*—точка). Но в самих пейзажах Синьяка много непосредственного, лирического чувства («Песчаный берег моря», 1890)

Лекция 43. Постимпрессионизм. Понятие постимпрессионизма. Сезанн. Винсент Ван Гог. Поль Гоген.

Художники, которых в истории искусства именуют постимпрессионистами — Сезанн, Ван Гог и Гоген,— не были объединены ни общей программой, ни общим методом. Они начали работать параллельно с импрессионистами и испытали их влияние. В действительности же каждый из них представляет собой яркую творческую индивидуальность, каждый оставил свой собственный след в искусстве.

Поль Сезанн (1839—1906) начал творческий путь вместе с импрессионистами, участвовал в их первой выставке 1874 г., затем уехал в родной Прованс (г. Экс), где жил замкнутой, но напряженной творческой жизнью. К концу 80-х годов имя Сезанна стало чем-то вроде легенды, мифа, чему немало способствовали рассказы единственного покупателя его картин коллекционера Ива Танги. В 1894 г. Танги умер, и картины Сезанна пошли с молотка. В следующем, 1895 году торговец картинами Воллар предложил Сезанну прислать свои произведения на выставку, и художник, не выставившийся до этого 20 лет, отправил в Париж 150 картин. Прогрессивная парижская художественная интеллигенция приветствовала Сезанна как великого художника. Молодое поколение видело в Сезанне единственного импрессиониста, который отказался от импрессионизма, сохранив его технику, чтобы исследовать пространство и восстановить формы в картине, т. е. пластическую материальность живописи и устойчивую композицию. С XX столетия Сезанн становится вождем нового поколения.

До конца жизни Сезанн подписывал свои произведения, добавляя к своему имени «ученик Писсарро», отдавая этим дань уважения знаменитому импрессионисту (о чем Писсарро так никогда и не узнал) и подчеркивая свои связи с художниками этого направления. С ними он начал свою жизнь в искусстве, с ними он делил трудные годы непризнания и нищеты. Но Сезанн не был импрессионистом, он являлся скорее реакцией на импрессионизм, на импрессионистический метод видеть и писать. Прежде всего Сезанн не дематериализует форму. Мир, природа, человек утверждаются им во всей цельности и крепости (по терминологии самого художника это «реализация природы»). У Сезанна нет картин сложного содержания: портреты близких людей, друзей и множество автопортретов, пейзажи («Берега Марны», 1888), натюрморты («Натюрморт с корзиной фруктов», 1888—1890), портреты-типы («Курильщик», 1895—1900), редко сюжетные изображения («Игроки в карты», 1890—1892) — мир, полный созерцательности, задумчивости и сосредоточенности. Но во всех случаях это не этюд, а законченное произведение, картина.

Наиболее сильная сторона таланта Сезанна — колорит. Он все видит как проявление живописной стихии. Сущность сезанновских исканий — в передаче цветом неизменной вечной реальности, выявлении геометрической структуры

природных форм. Питая всю жизнь отвращение ко всяким теориям, он тем не менее сформулировал свои поиски: «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, 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, пластическую ясность форм, устойчивость, чеканную выразительность своих простых и суровых образов (портрет жены художника, 1872—1877). Но отвовав у импрессионистов объемность и материальность предметов, Сезанн утратил некоторую конкретность формы, чувство ее фактуры. На натюрмортах Сезанна трудно определить, какие фрукты изображены, на портретах—в какие ткани облачены фигуры. В портретах, в изображениях людей, кроме того, есть некоторая бездушность, ибо художника не столько занимают духовный мир и характеры моделей, сколько основные формы предметного мира, переданные цветовыми соотношениями. Эти элементы абстрагирования, несомненно заложенные в искусстве Сезанна, привели его многочисленных последователей —«сезаннистов», существующих и поныне,—к живописной отвлеченности, ибо они сумели усвоить только его формальные д

Постимпрессионистом называют и «великого голландца» Винсента Ван Гога (1853—1890), художника, воплотившего душевную смятенность современного человека. Он начал заниматься живописью еще в Бельгии, когда был миссионером в «черной стране» бельгийских шахтеров — Боринаже («Едоки картофеля», 1885). Ранние его работы имеют определенные черты старой голландской традиции. В 1880—1881 гг. он посещает Брюссельскую Академию художеств. Только после 30 лет Ван Гог целиком посвящает себя живописи. В 1886 г. он приезжает в Париж и через брата Тео, служившего в одной частной картинной галерее, сближается с импрессионистами. Под влиянием импрессионистов техника Ван Гога становится более свободной, смелой, палитра высветляется («Пейзаж в Овере после дождя», 1890). Вскоре он переезжает в Прованс, в город Арль, где вместе с Гогеном мечтает организовать нечто вроде братства художников. Здесь, на юге Франции, он находит, как пишет своему брату Тео, цветовую гамму Делакура, линии японской гравюры (увлечение которой было тогда повсеместным) и пейзажи, «как у Сезанна». В невиданном творческом подъеме Ван Гог начинает лихорадочно работать, как будто чувствуя, как мало времени ему отпущено («Красные виноградники в Арле», 1888). Но будучи человеком душевнобольным, он обостренно воспринимает все жизненные конфликты и кончает жизнь самоубийством.

Творчество Ван Гога охватывает около десятилетия, причем наиболее важны последние пять лет. Это были годы напряженнейшего, почти нечеловеческого творческого труда, в результате которого Ван Гог создал произведения, оставившие неизгладимый след в мировой культуре. Жизнь, полная противоречий и несправедливости, вызывала у Ван Гога обостренное чувство, почти физически ранящее художника, отсюда пессимистический и тревожный, болезненно-

нервозный, экспрессивный характер его творчества. Так тревожно, повышенно-эмоционально Ван Гог воспринимает не только людей, но и пейзаж, и мертвую природу. Свойственная лишь ему особая острота в восприятии действительности сообщает его произведениям сложное переплетение как будто взаимоисключающих настроений: восторг перед миром и пронзительное чувство одиночества в этом мире, щемящей тоски, постоянного беспокойства. Под его кистью изображение простых домов или комнат («Хижина», 1888; «Спальня», 1888) полно подлинного драматизма. Он очеловечивает мир вещей, наделяя его собственной горькой безнадежностью. Ван Гог достигает внутренней экспрессии при помощи особых приемов наложения краски резкими, иногда зигзагообразными, а чаще параллельными мазками, как в упоминаемых уже «Хижинах», где земля и хижины написаны мазками, идущими в одном направлении, а небо — в противоположном. Это усиливает общее впечатление напряженности. Тому же служит пронзительно звонкий цвет: зелень травы на склоне, где лепятся хижины, и яркая синева неба. Динамизм мазков, предельная насыщенность красочных тонов помогают художнику передать всю сложность его мировосприятия. Ван Гог в большинстве случаев писал с натуры, но даже его этюды имеют характер законченной картины, ибо он не отдается всецело непосредственному впечатлению от натуры, а привносит в образ свой сложнейший комплекс идей и чувств, обостренную чувствительность к уродствам и дисгармонии жизни, многообразные ассоциации и прежде всего глубочайшее сострадание к человеку, соединенное с безысходным трагизмом. Именно эти качества лежали в основе мировоззрения Ван Гога («Прогулка заключенных», 1890; «Автопортрет с перевязанным ухом», 1889).

Последний год жизни Ван Гог проводит в больницах для душевнобольных сначала на юге Франции в Сен-Реми, затем в Овере под Парижем. Его творческая активность в этот год поразительна. С какой-то истовостью, необычайной обостренностью восприятия он пишет природу (цветы, деревья, траву), архитектуру, людей («Овер после дождя», «Церковь в Овере», «Портрет доктора Гаше» и пр.). Ван Гог оставил после себя большое эпистолярное наследие, наибольшую ценность имеют его письма к брату Тео, в которых он предстает во всей своей душевной смятенности, болезненности, но и в величии духовного богатства и огромности художественного таланта.

При жизни Ван Гог не пользовался никакой известностью. Его огромное влияние на искусство сказалось много позднее. Экспрессионисты стали называть его своим предтечей. Однако у Ван Гога не было такого количества подражателей, как у Сезанна, так как его искусство значительно более субъективно. Тем не менее нет почти ни одного большого художника современности, который так или иначе не испытал бы влияния напряженно-эмоционального и глубоко искреннего искусства великого голландца.

Не менее своеобразным, самостоятельным путем шел и еще один художник, которого также называют постимпрессионистом,— Поль Гоген (1848—1903). Как

и Ван Гог, он довольно поздно стал заниматься живописью систематически. Ему было более 30 лет, когда, оставив службу в банке, он целиком посвятил себя искусству (1883). Первые его произведения несут на себе определенную печать импрессионизма. Но вскоре Гоген вырабатывает свою манеру. В 1886 г. вместе с учениками и последователями (Э. Бернар, Л. Анкетен, П. Серюзье, Я. Веркаде и др.) он поселяется на некоторое время в Бретани, деревушке Понт-Авен, поэтому за ними закрепляется название «Понт-Авенская школа». Но Гоген не удовлетворен ни темами, которые предоставляет ему европейский цивилизованный мир, ни самой буржуазной цивилизацией, сковывающей творчество. Он бежит от нее в экзотические страны, пленяясь примитивной жизнью полинезийских племен, сохранивших, по его мнению, безмятежный покой, первозданную чистоту и цельность, присущие детству человечества. В 1887 г. он ненадолго возвращается в Париж и в Понт-Авен, в конце 1888 г. появляется в Арле, где происходит его трагический разрыв с Ван Гогом, и после устройства в Париже «Выставки импрессионистов и синтетистов», которая не имела успеха, Гоген в 1891 г. уезжает на Таити. С его отъездом перестает существовать и Понт-Авенская школа.

На «Выставке импрессионистов и синтетистов» в кафе Вольпини в 1889 г. Гоген и художники его круга продемонстрировали, что их главная задача — передавать не видимость предметов, максимально приближенно к оптическому восприятию человеческого глаза, а их сущность, идею, используя образ как знак, символ. В этом уже было принципиальное отличие постимпрессионистов от их предшественников импрессионистов. В 1893 г. Гоген еще раз появляется в Париже для устройства выставки, привлекающей к нему внимание поэтов-символистов. В 1895 г. он снова на Таити. Последние годы жизни Гоген живет на острове Доминика (Маркизские острова).

Первые впечатления (несомненно, идеализированные) от островов Полинезии Гоген передал в талантливо и поэтично написанном дневнике «Ноа-ноа» («Благоуханная земля»). В действительности жизнь художника в этом краю не была столь безмятежной. Он жил там в непрерывной нужде, часто болел, тратил силы в столкновении с колониальными властями, как-то по-своему пытаясь защитить интересы туземцев. Туземцы же его не понимали, считали чужаком и чужаком.

Гогена в истории искусства обычно связывают с направлением символизма и того распространившегося в конце XIX — начале XX в. течения, которое получило название примитивизма. Стремясь приблизиться к художественным традициям туземного искусства, Гоген намеренно пришел к примитивизации формы. Он пользуется предельно упрощенным рисунком, формы изображаемых им предметов нарочито плоскостны, краски чистые и яркие, композиции носят орнаментальный характер. Так, в одной из первых таитянских вещей «Женщина, держащая плод» (1893) смуглое тело таитянки передано намеренно плоскостно, силуэт очерчен простым и цельным контуром, поза неподвижна, черты лица застыли. Желтый орнамент на красной юбке вторит узору, образуемому листьями деревьев над ее

головой, и сама она — лишь неотъемлемая часть этой вечной природы. Гоген преднамеренно нарушает перспективу, он пишет не так, как видит человеческий глаз, сообразуясь с воздействием световоздушной среды, что так важно было для импрессионистов, а как он хочет это увидеть в природе. Реальную природу он преобразует в декоративный красочный узор. Его язык гиперболичен. Он усиливает интенсивность тонов, ибо его интересует не цвет определенной травы в определенном освещении времени суток, как Клода Моне, а цвет травы вообще: трава — зеленая, земля — черная (или коричневая), песок — желтый, небо — синее. Цвет — как символ, знак: земли, или неба, или травы и пр. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а накладывает цвет ровными плоскостями, в контрастном сопоставлении. Он понимает цвет символически. Гоген стилизует форму предметов, подчеркивает нужный ему линейный ритм совсем не в соответствии с тем, как они выглядят в природе. Плоскостность, орнаментальность, яркость красочных пятен — декоративность искусства Гогена позволили назвать его стиль ковровым. Многие полотна его действительно напоминают восточные декоративные ткани («А, ты ревнуешь?», 1892).

В общении с первобытной природой, с людьми, стоящими на низших ступенях цивилизации, Гоген хотел обрести иллюзорный покой. Он вносит в свои экзотические, овеянные романтикой и легендой произведения элементы символики («Таитянская пастораль», «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», 1987). В картине «Чудесный источник» (1894) все наполнено чувством благоговения перед священным местом. Покоем и тишиной веет от этой земли, покрытой розовым песком, от причудливых экзотичных белых цветов, от каменных идолов и живых человеческих фигур, похожих на этих идолов. Создав стилизацию таитянского искусства, Гоген вызвал интерес к искусству неевропейских народов.

Сезанн, Ван Гог, Гоген имели огромное влияние на все последующее развитие художественной культуры новейшего времени.

Лекция 44. Направления и проблемы XX века. Характер искусств конца XIX - XX века.

Различные направления искусства. Искусство европейского модерна. Причины возникновения модерна. Архитектура модерна. Символизм в европейском искусстве. Основные течения западного авангарда первой половины XX века. Дадаизм. М.Дюшан. Фовизм. А. Матисс

Из направлений, «перешагнувших» в новое, XX столетие, следует упомянуть «Наби» (древнееврейское — пророки) — Бернара, Боннара, Вюяра, Дени и др. Выученики Академии Жюльена, они отказались от академических путей под влиянием «символического синтетизма» живописи Гогена, с произведениями которого они познакомились на «Выставке синтетистов и импрессионистов» в кафе Вольпини в 1889 г., позже — живописи Сезанна. «Наби», хотя и стремились к монументальности, как Гоген, оставались скорее в рамках нарядного

орнаментального панно, блеклых, как у Пюви де Шаванна, тонов, напоминающих гобелены (Дени. «Священная роща», 1897).

«Наби» работали в разных видах и жанрах искусства: украшении интерьеров, исполнении эскизов для витражей, тканей, ковров, очень интенсивно — в театрально-декорационном искусстве, в графике, особенно афише. Интерес к театру и графике роднит «Наби» с русскими «мирискусниками», которые, кстати, также «перешагнули» в новое столетие, как и «Наби».

Несомненно, в группе «Наби» самым талантливым был Боннар, то ироничный и гротескный, то нежный и поэтичный в своих сиренево-синих пейзажах Средиземного моря и бесчисленных «женщинах за туалетом», написанных обычно в изысканной серебристо-серой гамме.

Преобладание построений религиозного мистицизма у некоторых из членов «Наби» (в основном, под влиянием книги Э. Шюре «Великие Посвященные») было лишь игрой в греческую, арабскую, древнееврейскую символику.

«Наби» приняли участие в формировании «Ар Нуво» — французского варианта модерна—того последнего художественного стиля рубежа веков, которым завершается длительный период развития европейской культуры. Время его сложения и существования недолго: приблизительно с середины 1880-х годов до начала Первой мировой войны. Но это время усиливающегося кризиса системы всех ценностей: морально-этических, художественно-эстетических, научно-познавательных. Многие ищущие умы осознавали в это время исчерпанность плоских идей позитивизма с его безграничной верой в науку и «триумфальное шествие» прогресса. Отсюда неоромантизм, ретроспективизм и изящное стилизаторство модерна.

Модерн по-разному назывался в разных странах: флореальное направление — в Бельгии, где он родился в творчестве В. Орта и А. ван дер Велде; Ар Нуво, как уже говорилось,—во Франции (Э. Гимар, Э. Галле и др.), Сецессион —в Австрии (Климт), школа Глазго во главе с Ч. Макинтошем —в Шотландии, Либерти —в Италии, Югендстиль — в Германии и т. д.

При существовании в разных странах и соответственно лишь им присущих чертах, художников модерна объединяет общее, хотя это общее и содержит в себе «соединение несоединимого»: утонченный эстетизм, изысканность изобразительных средств, высочайший профессионализм — в самых разных сферах, где, как правило, все делал один художник, от архитектурного проекта до дверной ручки и костюма для обитателей проектируемого жилища, выдерживая все в едином ансамбле (уже упоминавшийся А. ван дер Велде) — и неистребимое ощущение духовной и душевной усталости, опустошенности, иронии, скепсиса, а иногда и откровенной пошлости. В поисках «большого стиля» подчас утрачивалась та тонкая грань, которая отделяет высокое искусство от салонных эпигонских

вариаций, присущих искусству массовому. Но это уже другая проблема, которой предстояло стать одной из главных проблем искусства следующего столетия.

Лекция 45. Основные течения западного авангарда первой половины XX века. Кубизм. Пикассо. Сюрреализм. С. Дали. Абстракционизм. Экспрессионизм. Мунк.

Художественная культура XX столетия — одна из самых сложных для исследования в истории всей мировой культуры. Это и понятно, ибо ни один век не знал таких трагических социальных потрясений, таких страшных мировых войн, такого ошеломляющего научно-технического прогресса, такого широкого национально-освободительного движения. В общее культурное развитие включились народы, ранее не имевшие профессионального искусства. Территориальные границы изменились, и теперь почти невозможно нарисовать картину развития только западноевропейского искусства, не затрагивая искусства стран других континентов.

В XX в. «европейское человечество» впервые столкнулось с глобальностью катастроф, с ощущением порвавшейся «связи времен», с утратой традиционных этических и эстетических ценностей. Все это породило трагический разлад в душах даже крупнейших самобытных художников, привело к девальвации образцов, к отсутствию авторитетов. Каждый более или менее оригинальный мастер XX в. стремится породить свой стиль, свою манеру, утвердить свой почерк. Размытость всех и всяческих критериев приводит к тотальной иронии, скепсису, чувству опустошенности, подчас к стремлению паразитировать на художественных явлениях прошлого, одновременно и цитируя их, и подвергая осмеянию. Прекрасное подменяется безобразным, духовное — бездуховным, подлинное искусство — подражанием или издевкой. И художник, и зритель остаются один на один с технократической цивилизацией, которая в XX в. вытесняет культуру или в лучшем случае — приспособливает ее к своим прагматическим целям. Утрату ценностных ориентиров, характерную для культуры XX столетия, легче всего проследить в изобразительных искусствах. Искусство модернизма, порывающее с традицией и считающее формальный эксперимент основой своего творческого метода, каждый раз выступает с позиций открытия новых путей, и потому именуется авангардом. Все авангардистские течения имеют одно общее: они отказывают искусству в прямой изобразительности, отрицают познавательные функции искусства. В этой дегуманизации искусства — и тупик авангарда. За отрицанием изобразительных функций неизбежно следует и отрицание самих форм, замена картины или статуи реальным предметом. Отсюда совершенно закономерный приход, например, к искусству поп-арта. Но ни формалистические эксперименты, ни обращение к архаическому искусству Древнего Востока, или Азии, или Америки, к наивности детского творчества не могут заменить значение самого человека в искусстве. Вот почему часто поиски чистой формы вновь обращают художника к человеку, к жизни, к ее реальным, неисчерпаемо многообразным проблемам.

Было бы, однако, большой ошибкой представлять эволюцию искусства XX столетия в виде противопоставления реализма и модернизма, ибо, как уже отмечалось, многие художники, пройдя увлечение авангардом, пришли к поискам реалистических форм искусства, а, бывает, и наоборот. Это особенно заметно в творчестве тех мастеров, чей жизненный путь совпал с великими испытаниями в мировых войнах, кто принял участие в борьбе сил прогресса с реакцией, кто не остался в стороне от больших проблем социальной жизни своего народа и судеб всего мира.

Сложности развития художественной культуры XX в. ярко прослеживаются на искусстве Франции. Во французской литературе XX в. для реалистического направления характерна непрерывная линия развития при всем том, что и оно знало и знает формалистические субъективно-эстетические течения. В изобразительном же искусстве Франции, особенно в живописи, уже с самого начала XX в. обозначился отход от реализма. Французская живопись прошла почти через все этапы и варианты формалистического искусства. Франция явилась родиной фовизма, кубизма и его разновидности — пуризма, она дала своих дадаистов, сюрреалистов, абстракционистов. Менее всего во Франции получили развитие футуризм и экспрессионизм.

В 1905 г. на выставке в Париже художники Анри Матисс, Андре Дерен, Морис Вламинк, Альбер Марке, Жорж Руо, Ван Донген и несколько других экспонировали свои произведения, которые за резкое противопоставление необыкновенно ярких цветов и нарочитую упрощенность форм критика назвала произведениями «диких» — *les fauves*, а все направление получило название «фовизм». У фовистов с их пониманием соотношения пятен чистого цвета, сведенным к контуру лаконичным рисунком, простым, «по-детски» линейным ритмом, оказались огромные возможности для решения декоративных задач. Самым талантливым из фовистов был несомненно Анри Матисс (1869— 1954). Матисс учился в Академии Жюльена и в мастерской Гюстава Моро, много копировал в Лувре старых мастеров, особенно Шардена и Пуссена, от которых идет его крепкая пластическая форма («Фрукты и кофейник», 1897— 1898). Он прошел через увлечение импрессионистами, но в поисках повышенной интенсивности, яркости и силы цвета, чистого и звучного, совсем не соответствующего видимому, пришел к упрощенности и плоскостности форм. Интересуясь чисто формальными задачами, прежде всего живописными, он отказался от сюжетной повествовательности. Предметом его изображений служат самые простые и несложные мотивы: пестрые ткани и кресла, цветы, обнаженное или полубнаженное тело. Его не интересует передача освещения, в его полотнах почти нет объема, пространство лишь намечено. Так, плоскость пола и стены нарочито слиты вместе в «Севильском натюрморте» и только само расположение предметов сохраняет намек на пространственность.

Сюрреалистическое направление в искусстве родилось как философия «потерянного поколения», чья молодость совпала с Первой мировой войной. Его

представляла в основном бунтарски настроенная художественная молодежь, близкая по мироощущению к дадаистам, но понимающая, что дадаизм бессилён выразить волновавшие их идеи. Теория сюрреализма строилась на философии интуитивизма Анри Бергсона (интуиция — единственное средство познания истины, ибо разум здесь бессилён и акт творчества имеет иррациональный, мистический характер), на философии идеализма Вильгельма Дильтея, проповедующего роль фантазии и случайного в искусстве, и на философии австрийского психиатра Зигмунда Фрейда с его учением о психоанализе, с культом «бессознательного» и с культом полового инстинкта — «либидо», которые, по Фрейду, сопутствуют человеку с детства и сублимируются в творческий акт. Именно Фрейда сюрреалисты считают своим духовным отцом. В первом манифесте сюрреалистов говорилось о том, что творчество строится на «психологическом автоматизме, это нечто вроде фиксации сверхреальных алогичных связей предметного мира, получаемых в состоянии бессознательном: сна, гипноза, болезни и т. д. В манифесте провозглашалась безоговорочная вера «во всемогущество сна». Провозглашая «свободные ассоциации» в творчестве, сюрреалисты ввели свое основное «правило несоответствия», «соединения несоединимого». В их искусстве, по словам одного исследователя, «дали ростки все "цветы зла" наихудших сторон фрейдизма: культ фатальной предрешенности социального зла, агрессивных влечений, низменных побуждений, разрушительных инстинктов, извращенной эротики, патологической психики». Ненавидящие буржуазный мир, ищущие новые острые средства выражения в искусстве, к сюрреализму примкнули в 20-е годы такие большие мастера, как Элюар, Арагон, Пикассо, Лорка, Неруда (отмежевываясь от него, впрочем, уже в 30-е).

В 40—50-е годы в Америке сюрреалисты имели наивысший успех. Исследователи сюрреализма объясняют это тем, что публика, уставшая от абстракционизма, устремляется к картинам, в которых «что-то все-таки изображено». В 1947 г. с выставки в Нью-Йоркском музее современного искусства начался новый этап сюрреализма Дали — так называемый католический сюрреализм. Эскиз картины «Мадонна порта Льигат» (1949) был послан на утверждение Папе — очередной рекламный трюк Дали. Произведения 50-х годов не имеют никакой деформации, выполнены на высоком профессиональном уровне («Христос св. Иоанна на кресте», 1951; «Тайная вечеря», 1955; «Св. Иаков», 1957). Помимо картин на религиозные темы Дали пишет такие, в которых пытается примирить религию и науку («Атомистический крест», 1952 — изображение атомного реактора и куска хлеба как символа святого причастия). В 60-е годы сюрреализм стал уступать свои позиции новой волне абстракционизма и, главное, новым направлениям авангардизма, прежде всего искусству поп-арта.

Термин «поп-арт» (народное, популярное искусство, а точнее — «ширпотреб-искусство») возник в 1956 г. и принадлежит критику и хранителю Музея Гугенхайма Лоуренсу Элоуэйю. Поп-арт возник в Америке как реакция на беспредметное искусство и представляет собой коллажи, комбинации из бытовых вещей на холсте. Высшая точка развития этого направления — 60-е годы,

венцианская биеннале 1962 г. Правда, на территорию выставки «поп-артисты» допущены не были, они устроили экспозицию в американском консульстве. Именно здесь экспонировались «произведения», составными частями которых были ведра, лопаты, рваные ботинки, грязные штаны, афиши, части автомобилей, муляжи, манекены, одеяла, комиксы и даже чучело курицы. «Изобретатели» поп-арта — Роберт Раушенберг, получивший на венцианской биеннале даже золотую медаль, и Джэспер Джонс. То, что использовали художники поп-арта, такие, как Джеймс Розенквист, Рой Лихтенберг, Чемберлен, Ольденбург, Дайн и др., делали еще дадаисты, иногда даже с иронией, во всяком случае не без юмора. Тем не менее поп-арт из Америки прошел по всей Европе. Французская разновидность поп-арта — «новый реализм» (А. Эрро). (Иногда этих художников называют «новые дикие»). Близок к поп-арту «боди-арт» с демонстрацией самого художника в сопровождении нелепых атрибутов и «акционизм» — смесь абстракционизма, дадаизма, поп-арта в сочетании с перформансом — целым театральным представлением (70-е годы). «Рэди-мейд» М. Дюшана превращается в целое направление, отмежевывающееся и от Дюшана, и от поп-арта и претендующее на самобытность — так называемое концептуальное искусство, где «концептами», «атрибутами цивилизации» именуются вполне реальные предметы.

Лекция 46. Искусство Древней Руси.

Архитектура и иконопись домонгольской Руси. Иконопись. Принципы изображения человека в XI- XIII вв. Архитектура и зодчество. Преемственность византийских образцов. Богородицкая Десятинная церковь в Киеве. Софийский собор в Киеве. Символика православного храма.

«История в некотором смысле есть священная книга народов: главная, необходимая; зеркало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил; завет предков к потомству; дополнение, изъяснение настоящего и пример будущего». (Н. М. Карамзин).

Этапы предистории славян (по В. Горнунгу):

1. языковые предки славян (неолит-энеолит: V-III тыс. до н. э.),
2. протославяне (конец энеолита: к. III - н. II тыс. до н. э.),
3. праславяне (бронзовый век: сер. II тыс. до н. э.).

Исторические типы славянских культур:

Трипольская культура (территория Молдавии и Украины) - III тыс. до н. э.
Майкопская культура (территория Северного Кавказа) - II тыс. до н. э.

Катакомбная и *срубная* культуры (европейская часть России) - I тыс. до н. э.
Дьяковская культура (Волго-Окское междуречье) - I тыс. н. э.

Городецкая культура (Восточное Поволжье) -1 тыс. н. э. S4X

Зарубенецкая и Черняховском культуры (Приднестровье) - I тыс; н. э.

В IX в. у восточных славян появляется государство. При князе Владимире, крестившемся в Херсонесе (Корсуни), Киевская Русь, принявшая христианство, становится в к. X-XI вв. мощным государством. Старший сын Владимира, князь Ярослав Мудрый, издает первый свод древних законов «Русская правда». На рубеже XI-XII вв. древнерусское государство распалось на отдельные княжества. Ростово-суздальская земля (столица - Владимир). Князь владимирский Юрий Долгорукий в 1156 году «заложил град Москов». Галицко-волынская земля (юго-западные территории). Новгородская феодальная республика (северо-западные земли).

Культура Киевской Руси формировалась под сильным влиянием византийской культуры, через которую были восприняты античные традиции, в том числе основы языка культуры. Созданы были образцы - «прописи», «подлинники», лицевые и толковые, в которых было показано, как надо писать и как это «толковать» и которые приобретали здесь специфические национальные формы.

Русские ремесленники XI-XII вв. создавали замечательные, поражающие своим совершенством, вещи. Это, прежде всего, изделия горного ремесла (оружие). ювелирного производства («золотари», «серебряники»). Рельефная («оборонная») чеканка. *Скань* («филигрань») - изделия из крученой, свитой серебряной или золотой проволоки. *Эмаль* («финифть») - перегородчатая эмаль, рисунок наносится припайкой золотых полосок и затем заполняется эмалью. («Колт» - подвеска к женскому головному убору -XII в.). Гончарная посуда. Изготовление особого кирпича («плинфы»). Высокоразвитым был обрядовый фольклор, благосклонно принимаемый и в княжеской среде.

Особое место в древнерусской культуре занимает архитектура. Сохранились памятники архитектуры, которые свидетельствуют о высоком уровне строительной техники, мастерстве живописцев. Еще в дохристианское время на Руси была развита деревянная архитектура (по свидетельству летописца в Новгороде в X в. был построен тринадцатиглавый деревянный Софийский собор). С принятием христианства начинается сооружение каменных храмов и монастырей. Из Византии пришла *крестово-купольная* форма храма. Храм - прямоугольный в плане, с четырьмя (или более) столбами, его *интерьер* делится на продольные (на оси восток-запад) части - *нефы*. Четыре центральных столба соединяются *арками*, поддерживающими через *паруса барабан* купола. Подкупольное пространство благодаря окнам *барабана* залито светом, оно является центром храма. Ячейки,

примыкающие к подкупольному пространству, перекрыты цилиндрическими сводами. Все пространство храма в плане образует *крест*. В восточной стороне интерьера размещаются алтарные помещения - *апсиды*, обычно полукружием выступающие на внешней стороне. Поперечное пространство в западной части интерьера называется *притвором, нартексом*. В этой части на втором ярусе располагаются *хоры*, где находились князь и его приближенные во время службы. В *экстерьере* фасада отличительной чертой является членение плоскими вертикальными *пилястрами* («лопатками») на *прясла*, которые полукружием завершаются подсводным покрытием («закомарой»). Распространенной техникой строительства храма была т. н. *смешанная кладка* («opus mixtum») - стены воздвигались из более топкого кирпича - *плинфы* и камня на розовом известковом растворе - *цемянке*. На фасаде чередовался ряд кирпича с рядом цемянки, и оттого он казался полосатым. Часто употреблялась т. н. кладка с утопленным рядом: на фасад выходили не все ряды кирпичей, а через один, и розовый слой цемянки в три раза по толщине превосходил слой кирпича. Вместе с профилированными окнами и нишами все это создавало нарядный облик здания.

Одним из первых каменных храмов была Десятинная церковь Успения Богородицы (989-996 гг.) - главный храм князя Владимира (разрушенная впоследствии). Это была огромная двадцатипятиглавая шестистолпная церковь, богато «изукрашена» (фрески, мозаика, наборный пол, резные капители и шифера). Сохранились лишь фрагменты. По свидетельству письменных источников, она была украшена бронзовой квадригой лошадей, двумя античными статуями, вывезенными князем Владимиром из Херсонеса (Корсуни). Находилась на главной площади города, где также был княжеский дворец и дома городской знати.

От XI века сохранился известный памятник - храм Софии Киевской, главный собор, где происходили «посажения» на престол князя и митрополита. Построен князем Ярославом Мудрым (заложен в 1037 г., в 1240 году был разграблен татарами, в 1685-1707 гг. перестраивался). Это пятинефный, пятиапсидный, 13-купольный храм. Был обнесен внутренней двухэтажной галереей - «гульбищем». «Полосатая» кладка чередующихся рядов кирпича и более широкого слоя цемянки, тонкие колонки с капителями, подчеркивающие грани средней апсиды, окна и двухступенчатые ниши украшают экстерьер собора. Необычно богат интерьер собора: украшенные мозаикой алтарные помещения и центральное подкупольное пространство, фресками украшены столбы нефов, помещения под хорами, стены. Полы покрыты мозаикой. По-византийски тончайшей резьбой покрыты алтарные преграды и решетки хоров. Мозаики и фрески Киевской Софии характерны для убранства средневекового храма. Метафизические идеи христианской религии облечены в человеческие образы. В куполе в окружении четырех архангелов

изображен Христос Вседержитель (Пантократор). В простенках между 12 окнами барабана помещены фигуры 12 апостолов, в *парусах*, поддерживающих купол, - евангелисты, на *подпружных арках в медальонах* - «40 мучеников севастиийских». На столбах триумфальной арки перед центральной *апсидой* изображена сцена Благовещения: две фигуры - архангела Гавриила и Богородицы. В центральной *апсиде* на ее верхней вогнутой поверхности, в *конхе*, представлена Богородица Оранта в молитвенной позе, с воздетыми вверх руками. Ниже сцена Евхаристии - причащения. Еще ниже, в простенках между окнами, изображаются фигуры святителей, отцов церкви («Иоанн Златоуст»). Композиции подкупольного пространства и апсид были исполнены в технике мозаики. Вся остальная часть украшена фреской. Мозаичный и фресковый циклы Софии Киевской - это строго продуманная и единая по замыслу система, в которой каждая фигура помогает раскрыть смысл целого (светские росписи — изображения дочерей и сыновей кн.Ярослава). Большое место в украшении собора занимает орнамент. Архитектура Софийского собора в Киеве оказала большое влияние на все древнерусское храмовое строительство. В Киеве в это время были построены и другие церкви. Из сохранившихся памятников XI в. известны т. н. «Золотые ворота» с надвратной церковью. Софийский собор в Новгороде (1045—1050 гг.) - пятикупольный, пятинефный храм, с широкой галереей и одной лестничной башней. Интерьер был значительно скромнее, без мозаик, мрамора и шифера. В этом же стиле был построен в середине XI века Софийский собор в Полоцке, а также собор Спаса Преображения в Чернигове. В архитектуре второй половины XI в. влияние церкви сказывается в усилении аскетизма в художественном облике храма. Господствующее положение занимает теперь одноглавый трехнефный шестистолпный храм. Успенский собор Киево-Печерского монастыря (1073-1077), церковь Михайловского Златоверхого монастыря (1108) —не сохранилась, собор Выдубицкого монастыря (1070-1088), церковь Спаса на Берестове (н. XII в.). Так были заложены основы русской архитектурной школы.

Строительство крупных архитектурных сооружений сопровождалось быстрым развитием монументальной живописи. Сохранились мозаики Михайловского Златоверхого монастыря («Евхаристия - фигура Христа», «Евхаристия - фигуры апостолов Петра и Павла», «Дмитрий Солунский»). В Новгородской Софии в редкой технике «*al secco*» (по-сухому) исполнены фигуры Константина и Елены (византийский император и его мать). Широкое распространение получила станковая живопись - икона. Иконы писали на дереве, на основу наклеивался холст («паволока»), на нее накладывался *левкас* (слой мела), по которым писали красками. Известно имя русского мастера Алимпия, жившего в XI в. Считается, что ему принадлежит известная икона «Ярославская Оранта» («Богородица Оранта

- Великая Панагия»). К этому времени относится известная икона «Устюжское Благовещение» из новгородского Юрьевского монастыря. Особое место в древнерусской живописи занимает искусство миниатюры для рукописных книг, которые сами по себе представляли произведения искусства («рукопись лицевая»). Известны миниатюры «Остромирова Евангелия», «Изборника Святослава», «Трирского псалтыря», «Мстиславова Евангелия». Большую роль играло прикладное декоративное искусство, в котором продолжали жить образы языческой мифологии. Скульптура (круглая) в то время еще не получила своего развития. Но существовала мелкая пластика и резные алтари, в которых запечатлелся богатый художественный опыт древнерусских резчиков. Древняя Русь создавала свое самобытное искусство.

Лекция 47. Искусство Древней Руси. Формирование местных художественных школ. Архитектура Владимиро-Суздальского княжества.

После смерти Ярослава Мудрого произошло дробление Руси на отдельные княжества. В 1240г. взятие и разорение Киева войсками Батыя. Один лишь Новгород остался цел и невредим. Там княжил молодой сын Ярослава Александр, который в 1242 г. в битве на Чудском озере разбивает вторгшиеся войска Тевтонского Ордена. Его младший сын Даниил начинает объединение русских земель вокруг Москвы. К середине XIV в. при внуке Александра Невского Иване I (Калите) закладываются основы могущества Московского государства.

В XII - нач. XIII вв. формируются местные художественные школы: новгородская, владими́ро-суздальская, галицко-волынская, полоцкая, смоленская. Начинается каменное строительство в городах, реставрируются старые памятники. Формируются новые идеалы в архитектуре и живописи. Главная задача искусства: раскрытие некоего «божественного» идеала, который «освящает» весь окружающий реальный мир.

Искусство XIII в. Первый этап (90-е гг. XII в. - 1238/40 гг.) - продолжение развития художественных традиции XI-XII вв. Искусство несет на себе печать аристократических вкусов княжеской знати. Монументальный стиль отличается торжественностью и сдержанностью выражения, возвышенной идеальностью образов. В то же время появляются новые художественные идеи, которые получают свое развитие у последующих поколений. Отмечаются попытки преодолеть аскетическую замкнутость, отрешенность от жизни образов т. н. «комниновского» стиля XII в., сделать их более понятными. Само представление о святом утрачивает былую умозрительную отвлеченность. Особенностью нового стиля становятся зрелищность, демонстративность, прямое обращение к зрителю. Популярной

становится тема патроната, покровительства, заступничества, ограждения. Рост городов. Архитектура храма увязывается с городской застройкой.

Дольше всего киевские традиции сохранились в архитектуре Чернигова (храм Бориса и Глеба, Благовещенский собор). Спасо-Преображенский собор Евфросиньевского монастыря в Полоцке. Наиболее интересным по своей самобытности представляется в это время искусство Владимиро-Суздальской и Новгородско-Псковской земель. Здесь основываются новые города: Ярослав Мудрый основал Ярославль, Владимир Мономах - Владимир, Юрий Долгорукий - Переяславль-Залесский. Сын последнего Андрей Боголюбский построил во Владимире знаменитый Успенский собор (1158-1160). В память о победе русских войск над волжскими булгарами был заложен храм Покрова на Нерли (1165) - одноглавый четырехстолпный храм. В конце XII в. во Владимире был возведен Дмитриевский собор (в честь Дмитрия Солунского) - одноглавый, трехнефный, четырехстолпный. Особенностью этого собора является резьба, которой украшена вся его верхняя часть.

О монументальной живописи владимирской школы можно судить по сохранившимся фрагментам Дмитриевского собора. За сто лет владимиро-суздальское искусство прошло путь от суровой простоты до утонченно-изысканного изящества. Но это развитие было прервано в сер. XIII в.

Лекция 48. Искусство Древней Руси. Архитектура Пскова и Новгорода.

«Абстрактный психологизм» живописи. Исихазм и творчество Феофана Грека.

Самобытная культура представлена в XIII в. в новгородских и псковских землях. В 1136 г. Новгород превратился в вечевую республику. Княжеские вкусы архитектуры XII в. (Благовещенский собор и Георгиевский собор Юрьева монастыря) - тип величественного шестистолпного собора сменяется типом небольшой кубической формы одноглавой церкви с одной или тремя апсидами (церковь Спаса на Нередице, 1198), отвечающим вкусам новгородского посада.

Особый интерес представляет монументальная живопись этого периода, обогащенная обращением к романскому искусству: росписи церкви Спаса-Нередицы - *«энциклопедия средневековой жизни»* (В. Н. Лазарев) - погибли во время последней войны. В иконописи XIII в. сохраняется киевская традиция изысканность письма, а также формируется более простое письмо (краснофигурные иконы). В к. XII - н. XIII вв. в Новгороде, также как и в других городах, работало немало иностранных мастеров.

В новых феодальных центрах велось усиленное каменное строительство, имевшее местные особенности. Наиболее яркие примеры региональных особенностей («школ») представлены памятниками Новгорода, Владимира и Суздаля. В зданиях Новгорода суровость выражения малорасчлененных объемов, сложенных из местного камня и «плинфы», сочетается с живописной, как бы лепной поверхностью стен, украшенных скупым декором. Постройки Владимиро-Суздальской земли отличаются изысканными пропорциями, предельной выверенностью линий (украшены резьбой, рельефными изображениями, возведены из белого камня).

Искусство XIV в. Возрождение городов начинается в середине XIV в. «Господин Великий Новгород», боярская республика («город-коммуна») - арена острых социальных конфликтов. Храмы возводятся по заказу бояр, духовных лиц, купцов, «уличан». Меняется строительный материал и техника кладки: стены сплошь возводятся из местного грубого камня и лишь в сводах применяется кирпич. Из трех апсид сохраняется только одна (церковь Спаса на Ковалеве, 1345 г.; церковь Успения на Волотовом поле, 1352 г.). Классический тип храма, простого и конструктивно-ясного, создается во второй половине XIV в. (церковь Феодора Стратилата на ручье, 1360-61 Церковь Спаса Преображения на Ильине улице, 1374г.). Его отличительная особенность - декор экстерьера. По этому типу строятся церкви на протяжении XIV-XV вв. В конце XV в. Новгород был подчинен Москвой. Самостоятельное развитие его архитектуры, закончилось.

В XIV в. в Новгороде уже сложилась своя школа монументальной живописи. Влияние Феофана Грека (30-с гг. XIV - после 1405 г.). Популярные персонажи новгородских икон: св. Георгий - защитник обездоленных, св. Николай - покровитель мореходов, св. Владимир (Спиридон) - покровитель домашних животных. Лучшие новгородские иконы отличаются удивительной конкретностью повествования, ясностью композиционных решений, четкостью линейного строя («Св. Георгий в житии»).

М. В. Алпатов: *«для современного человека Древняя Русь отчетливее всего сказала о себе языком красок и линий. Через иконы мы заглядываем в ее самые заветные недра»*. В новгородской иконе впервые появляются вполне реальные образы («Битва новгородцев с суздальцами»). На протяжении почти всего XIV в. в новгородских иконах заметно влияние фресковой живописи. С конца XIV в. икона занимает главное место в новгородской живописи. Житийная икона даст возможность развивать тему повествовательно, а также предоставляет простор выдумке и фантазии. Новгородская иконопись оказала сильнейшее влияние на многие русские художественные школы.

Псковское искусство обнаруживает свое отличие в зодчестве и живописи в XIV в. Псковские иконы отличаются от новгородских трактовок сюжета типами лиц (нос «башмачком»), смелостью композиционного и иконографического решения, повышенной эмоциональностью, сочностью письма. Фигуры более тяжеловесны и неподвижны. В гамме преобладают темно-зеленый, красно-коричневый и белый цвета. Письмо выполнено широкими, размашистыми мазками, контурная линия отсутствует. Культура Пскова отличается демократизмом.

Феофан Грек, будучи уже известным византийским живописцем (по свидетельству Епифания Премудрого, он расписал более 40 церквей в различных странах), прибыл в Новгород через Кафу и Киев и в 1378 г. расписал церковь Спаса Преображения. *«Святым Феофана, - пишет В. Н. Лазарев,- присуща одна общая черта - суровость. Всеми своими помыслами они устремляются к богу, для них «мир во зле лежит», они непрестанно борются с обуревающими их страстями».*

Живопись Феофана выполнена в экспрессивно-эмоциональном стиле, отвечает внутренней экспрессии образов, их драматической напряженности. Широкие удары кисти, точные, уверенно положенные блики («пробела» - *движки*), высветления, лепящие форму (*«вохрения по санкирю»*) поверх основного коричневого фона. Его живопись почти монохромна: красно-коричневые и желтые охры. Ей присущ необычный лаконизм, отсутствие резких контурных и внутренних линий. Творческая манера его выразительно индивидуальна, свободна от канонов. Вместе с тем она несет на себе влияние новгородского искусства. Столь же несомненно влияние Феофана на новгородское искусство (фрески церкви Феодора Стратилата на ручью). В конце XIV века Феофан переезжает в Москву, где под его руководством исполнены росписи церквей и теремов Московского Кремля.

Лекция 49. Русское искусство XIV – сер. XVI вв.

Особенности живописи. Андрей Рублев и его эпоха. Русский высокий иконостас. Дионисий и его школа. Формирование облика Москвы и Кремля.

Древнерусское искусство Москвы начинается с XIV в. Со второй половины XIV в. Москва становится признанной столицей русского государства, местом пребывания митрополита, центром формирования общерусской культуры. В Московском Кремле в 1367 г. воздвигаются каменные стены вместо дубовых (1339 г.) с 9 башнями и общей протяженностью в 2 км. Утверждается московский тип одноголового четырехстолпного храма башнеобразной конструкции. Московские церкви стройны, динамичны, четких пропорций.

В 40-х годах XIV в. в Москве работают греческие мастера, которые расписывают Успенский собор Кремля. Русские художники по заказу Великого князя (Симеона Гордого) украшают Архангельский собор. Над иконами обоих соборов работают и те и другие мастера. Феофан Грек участвует в росписи Благовещенского собора Кремля.

Иконостас Благовещенского собора представляет особый интерес. Здесь русский иконостас впервые обретает законченную форму. В центре композиции - *деисусный ряд* или «чин», где главным является фигура Христа, восседающего на троне, и расположенные по сторонам от него фигуры Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов Петра и Павла, архангелов Гавриила и Михаила и некоторых святых. Над этим рядом расположен ярус с иконами праздников: «Рождество», «Сретение» и др. Еще выше находятся *пророческий* и *праотеческий* «чины». Наконец, на «царских вратах», ведущих в алтарь, располагаются изображения евангелистов, а также «Благовещение» и «Евхаристия». Интерес художника к личности человека проявляется в характере лика святых («Спас нерукотворный»). В росписи Благовещенского иконостаса участвовали многие мастера, среди которых упоминается Андрей Рублев (60-70-е гг. XIV в. - 1430г.). Главное, что характерно для кисти Рублева, - это высокая одухотворенность образов, сочетающаяся с мягкостью, лиризмом и поэтичностью. В 1408 г. Рублев вместе с Даниилом Черным работает во Владимирском Успенском соборе. Лучшее всего сохранилось сегодня сцена Страшного суда, занимающая западные своды центрального и южного нефов и столбы. На сложной поверхности сводов и столбов изображены спускающийся с небес Христос, «уготованный престол», судьи-апостолы в сопровождении ангелов и венчающий эти изображения, в зените свода, образ Христа в медальоне. На арке центрального нефа написаны трубящие ангелы, возвещающие о судном дне, по сигналу которых земля и море отдадут своих мертвецов. К Спасу движутся целые процессии святых, и этот ритм фигур становится основным в композиционном решении росписи. Ведомые апостолом Петром в рай, вглядываются в появляющиеся (на противоположной стене свода) перед ними «райские кущи», из которых выглядывают младенцы. Рублев и Даниил в пределах традиционной иконографической схемы сумели создать совершенно новое художественное явление.

Современный искусствовед Игорь Долгополов пишет: *«Как дивное эхо давным-давно ушедших времен, завораживают взор творения Андрея Рублева, открывшего людям прелесть неяркой красоты Руси... Он был одним из первых наших художников, понявших всю глубину и ответственность «быть русским человеком».*

Высокий гуманизм искусства Рублева, ясность и чистота его нравственных идеалов, тончайшее мастерство с наибольшей силой проявились в самом совершенном его творении - иконе «Троица» (в память Сергия Радонежского) для церкви Троице-Сергиева монастыря, на месте погребения. Сюжет иконы - изображение трех ангелов, явившихся под видом путников Аврааму и Саре: триединство (Бог-отец, Бог-сын, Бог-дух святой). Конкретно - исторический смысл иконы в идее единения и благословения жертвы. Один из трех должен пожертвовать собой, совершив тяжкий путь земных страданий.

В 1918 г. в Звенигороде были найдены три иконы Андрея Рублева, принадлежавшие иконостасу Саввино-Сторожевского монастыря: «Архангел Михаил», «Апостол Павел» и «Спас», получившие название: «Звенигородского чина».

В XV в. заканчивается формирование русского централизованного государства. Иван III (1462-1505 гг.) провозглашен «государем всея Руси». После Василия III этот титул переходит к его сыну Ивану IV (1533-1584), известному в истории под именем «Грозного», с которым связана целая эпоха в истории русской культуры. При нем Русь окончательно освобождается от татаро-монгольской зависимости (в 1550 была взята Казань), и восстанавливаются тесные связи с Византией (царь был женат на Софье Палеолог, племяннице византийского императора). Вместе с титулом «государь» он принял от византийской традиции «скипетр» и «державу», как символы царского самодержавия, шапку Мономаха, а также государственный герб - двуглавый орел. Иван Грозный провел административно-политическую реформу государства. При нем велось активное храмовое и монастырское строительство, развивались ремесло и торговля, велась активная дипломатическая деятельность. В 1551 г. т. н. Стоглавый собор ввел единый «пантеон» святых русской православной церкви. В 1589 г. было учреждено на Руси патриаршество.

К XVI в. в исторической судьбе русского народа наступил перелом. Русские княжества и земли объединились в единое централизованное государство. Благотворные результаты этого дали о себе знать во всех сферах экономической и культурной жизни. Москва становится оплотом православной церкви - «третьим Римом». С этого времени искусство подчиняется интересам государства. Под эгидой государства распространяется просвещение, книгопечатание, литература.

К концу XV в. формируется общерусский архитектурный стиль. При Иване III ведется перестройка Московского Кремля. В 1485-1496 гг. он фактически был построен заново. Новый Кремль стал краснокирпичным и имел уже 18 башен.

Среди мастеров болонский архитектор Аристотель Фиораванти, под руководством которого был построен Успенский собор (1475-1479) по образцу

Успенского храма во Владимире (XII в.). Этот белокаменный храм имеет вытянутый план, пятиглавое завершение, *аркатурно-колончатый пояс* по фасаду, перспективные *порталы* и щелевидные окна, *позакомарное* покрытие. Самым существенным его отличием является отсутствие в его внутреннем пространстве *хоров*, что придаст храму светский характер. Пятиглавие этого собора становится образцом для многих русских храмов XVI-XVII вв.

В 1505-1508 гг. был построен Архангельский собор Московского Кремля итальянским архитектором Алевизом «Новым» (Алевизе да Монтаньяна). В основе этого храма лежит традиционная композиция древнерусских храмов кубической формы. Двухъярусные *пилястры* увенчаны резными *капителями ордерного* типа; сложным, богатым *антамблементом*, отрезаны от стен завершающие их *полукружия-закомары*, украшенные скульптурными *раковинами*, имеющими декоративный характер. Но внешний облик здания оформлен наподобие двухэтажного итальянского *палаццо* в духе венецианской ордерной архитектуры. Однако главное конструктивное решение было традиционно русским типичный шестистолпный храм с *притвором*. Архангельский собор был усыпальницей великих князей.

Между этими двумя соборами в 1505-1508 гг. итальянским архитектором Боном Фрязиным был воздвигнут храм-колокольня столп Ивана Великого. Звонница была построена в 1532-1543 гг.

Русскими мастерами в Кремле были построены церковь Ризположения (1484-1486) и Благовещенский собор (1484-1489). Сначала Благовещенский собор был трехглавым, затем при Иване Грозном стал девятиглавым и были пристроены четыре *придела*. Он был домовою церковью князя и его семьи и имел сообщение с дворцом. Его архитектурное решение вобрало элементы различных русских художественных школ: декоративные *пояски на барабанах* - от псковской школы, *аркатурно-колончатые пояса на апсидах и на барабанах* - от владимиросуздалской школы, двухъярусная пирамида из кокошников - от собственно московской школы. От «гражданской архитектуры» XV в. сохранилась Грановитая палата, построенная в 1487-1491 гг. итальянцами Марко Фрязиным и Пьетро Аитонно Солари (1492-1503 гг.). Свое название она получила по облицовке фасада граненым камнем. В ее декоре заметны ренессансные черты.

Лекция 50. Русское искусство XVI в.

Архитектура и градостроительство XVI в. Церковь Вознесения в царском селе Коломенском. Покровский собор.

В это время сложились два направления строительства культовых зданий: монументальные мемориальные храмы и небольшие посадские или монастырские церкви. Одним из наиболее интересных явлений в истории русской архитектуры стал тип *шатровой* церкви XVI в. Это - каменные храмы, завершающиеся шатром. Этот архитектурный тип был известен еще в деревянной русской архитектуре (отсюда его название: «*на деревянное дело*»). Одной из первых церквей этого типа была церковь Вознесения в селе Коломенском (1530-1532), построенная при Василии III в честь рождения сына Ивана («Грозного»). Этот тип церкви с ее стремительным движением кверху, с ее сравнительно малым интерьером принципиально отличается от пятиглавого крестово-купольного храма. Это - памятник-монумент в честь определенного события, и главная его художественная выразительность заложена в *экстерьер*. В Коломенской церкви были использованы как мотивы итальянского ренессанса, так и художественные традиции русской деревянной архитектуры.

Совершенно иной тип представляет построенная в селе Дьякове в 1553-1554 гг. церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи. Это - традиционный столпообразный храм, пять восьмигранных столпов соединены между собой *папертями*. Средний завершается мощным *барабаном*. Сложная форма треугольных кокошников, необычное украшение центрального *барабана* полуцилиндрами, яркий архитектурный *декор* свидетельствуют о влиянии деревянной архитектуры.

Этот тип церкви представлен также в известном московском храме Покрова на рву (храм Василия Блаженного), построенном в 1554-1561 гг. русскими зодчими Бармой и Постником в память о взятии русскими войсками Казани. Архитектурный ансамбль представлен 9 объемами, центральный увенчан шатром (и посвящен празднику Покрова Богородицы). Во второй половине XVI в. в русской архитектуре вновь утверждается тип крестово-купольного храма, призванного отразить мощь самодержавия.

Архитектура и изобразительное искусство во второй половине XV-XVI вв. переживают большой подъем. Их главной задачей было прославление государственной мощи. В живописи усиливается регламентация сюжетов и иконографических схем. Стоглавый собор 1551 г. вводит лицевые и иконописные подлинники - трафареты для изображения святых и композиций, он же разрешает изображение царей. Позднее собор закрепляет в изобразительном искусстве *симвоико-дидактический жанр* («исторический» и «приточный»).

Крупнейшим художником второй половине XV в. - начала XVI в. был Дионисий, придворный мастер Ивана III. Он был мирянином знатного происхожде-

ния. Возглавлял большую артель, которая выполняла княжеские и митрополичьи заказы. Вместе с ним работали его сыновья Владимир и Феодосий.

Дионисий обладал даром вовлекать наблюдателя в процесс духовного созерцания. Его выдающееся мастерство проявилось в виртуозности рисунка, изящности построения композиций, изысканности и своеобразии сочетаний красок. Он умел выявлять скрытый смысл текстов священного писания, создавая самостоятельные философские произведения. В то же время он был равнодушен к сюжету, ему был чужд буквальный иллюстративизм. Исторические факты и бытовые детали интересовали его лишь как подтверждение его истины. Окружающий мир был лишь прибежищем страстей и давал искаженное представление об истине. Поэтому в работах Дионисия непреходящий смысл предстает очищенным от бытовых подробностей. Живописец сознательно утрирует несходство созерцаемой умом духовной красоты с красотой земной. Даже главных персонажей наделяет лишь самыми необходимыми для узнавания приметами и атрибутами. Он усиливает ангелоподобие фигур, удлиняя и утончая их, замедляя ритм движения. Он фиксирует смысловой итог, когда вневременной результат уже достигнут.

Дионисий работал для Пафнутьево-Боровского монастыря, Успенского собора Московского Кремля, Павло-Обнорского монастыря, из иконостаса которого сохранились две иконы: «Спас в силах» и «Распятие». Из Успенского собора - две житийные иконы: митрополитов Петра и Алексея. Самым значительным памятником творчества Дионисия является цикл росписей Рождественского собора Ферапонтова монастыря (Вологодская земля), где художник работал вместе с сыновьями летом 1502 г. Фрески сохранились почти полностью и в первоизданном виде. Роспись посвящена теме Богородицы (около 25 композиции): сцены «Собор Богородицы», «Похвала Богородице», «Покров Богородицы», «Акафист Богородице» (хвалебное песнопение). Праздничное торжественное настроение создается колоритом - гармонией нежных полутонов, в основном бирюзовых, бледно-зеленых, лиловых, сиреневых, светло-розовых, палевых, белых или темно-вишневых. Все это объединено ярко-лазурным фоном. Насыщенные светлые краски, свободная многофигурная композиция, узорные одежды, роскошь пиршественных столов, пейзаж - ликующее славословие в красках (фреска «Николай Чудотворец»). Вместе с учениками Дионисий создал иконостас Рождественского собора («Богоматерь Одигитрия»[19.Т, «Дмитрий Солунский»[20.]). Особую группу фресок составляют «Вселенские соборы» - торжественные композиции, которые пишутся сдержанно и строго.

Следование традициям Андрея Рублева Дионисий считал одной из главных задач утверждения славы «истинной», то есть русской, церкви. Влияние искусства Дионисия сказалось на всей культуре XVI в. и затронуло как монументальную и станковую живопись, так и миниатюру и прикладное искусство. На протяжении XVI в. все больше усиливается декоративность, многоречивость композиций. Это обусловлено тем, что придворный церемониал достигает невиданного великолепия при Иване Грозном. Царский и митрополичий дворы объединяют значительные художественные силы, организуют художественные мастерские.

В XVI в. Москва утверждается как законодательница вкусов в архитектуре и живописи. От зодчих и иконописцев требовалось прославление Ивана Грозного. («Церковь воинствующая», или «Благословенно воинство небесного царя», - икона, прославляющая победу над Казанским ханством). В это время изменяется и внешний облик икон, обязательно обложенных серебряным *бесменным* или *чеканным окладом*. Значительные изменения происходят и в монументальной живописи. Росписи Благовещенского собора Московского Кремля артелью под руководством Феодосия (сына Дионисия) в старой традиции XV в. Вместе с тем возникает новое - много сцен из Апокалипсиса (тема возмездия). В росписях часто появляется тема преемственности власти: подробная повествовательность сложных дидактических композиций, заданное изображение «предков» московских князей, начиная от византийских императоров.

Лекция 51. Русское искусство XVII в.

Особенности живописи. Симон Ушаков. Оружейная палата. «Нарышкинское барокко».

XVII век - самый сложный период в истории средневековой Руси. «Бунташное время»: восстания Ивана Болотникова и Степана Разина, «медные» и «соляные» бунты. «Смута» - первая гражданская война на Руси после смерти Бориса Годунова. Лже-Дмитрии I и Лже-Дмитрий II («тушинский вор»). Заговор Василия Шуйского, затем заговор Захария Ляпунова. «Семибоярщина» и польская оккупация. Освобождение Москвы (1612 г.). Избрание Земским собором в 1613 г. царем Михаила Романова

Главная тенденция развития культуры этого времени - быстрый процесс ее обмирщения, усиление светских элементов.

Распад средневековой художественной системы открывает дорогу искусству нового времени. Русское искусство перестает быть обособленным от европейского. И. Е. Забеляй: *«Со временем царя Михаила Федоровича иностранные живописцы постоянно, один за другим, приезжали в Москву служить своим мастерством при царском дворе, который они украшали и картинами и стенописью... В конце XVII столетия из русских учеников образовалось нечто вроде школы, которая*

живописный западный стиль внесла даже в самую иконопись и церковную стенопись». Появились картины, писанные на бумаге соковыми красками и золотом - *живописные листы* («парсуны»).

В архитектуре XVII в. выделяют три этапа: первая четверть века - еще сильна связь с традициями XVI в., середина века - поиски нового стиля, конец века - отход от старых приемов и утверждение новых, рождение зодчества нового времени. Культовая архитектура постепенно утрачивает обособленность от гражданской. Первоначально церкви мало отличаются от храмов предшествующего века. Продолжается шатровое строительство.

В 40-е годы складывается типичный для XVII в. стиль - с живописно асимметричной группировкой масс, с усложненными конструкциями и полихромным декором. Появляются церкви с несколькими одинаковыми по высоте шатрами (церковь Рождества Богородицы в Путинках в Москве). Вскоре шатровые церкви были запрещены. Распространенным становится тип храма - бесстолпного, пятиглавого, с глухими боковыми барабанами (световой лишь центральный), с подчеркнутой асимметрией общей композиции и шатровой колокольней: церковь Троицы в Никитках.

В 90-х годах XVII в. в русской архитектуре утверждается новый стиль «московского» (или «нарышкинского») *барокко*. Большинство зданий в Москве построено в этом стиле для бояр Нарышкиных, родственников царицы. Типичные образцы «нарышкинского барокко» - церкви в подмосковных усадьбах. Это ярусные постройки (восьмерики или восьмерики на четверике (на *подклети*) с галереями. Церковь Покрова в Филях (1690-1695 гг.), церкви в Троице-Лыкове (1698-1704) и в Уборах (1693-16970) - архитектор Яков Бухвостов.

Для архитектуры XVII в. характерна ее географическая масштабность. Строительств во ведется в Москве и ее окрестностях, в Ярославле, Твери, Пскове, Рязани, Костроме, Вологде, и др. В городах на протяжении всего XVII в. преобладало деревянное зодчество и продолжало оказывать влияние на строительство храмов. Основной вариант деревянного храма - восьмигранный сруб. Резным орнаментом были украшены фасады, наличники окон, крыльца дворца. Такой же обильной резьбой с позолотой украшались иконостасы и царские врата в храмах. Из памятников деревянной архитектуры сохранились Успенский собор в Кемь и Преображенская 22-главая церковь в Кижях (Карелия).

Рубеж XVI-XVII вв. ознаменовался в изобразительном искусстве, как известно, наличием двух направлений: «годуновской» и «строгановской» школами. Первая, получившая свое название от Бориса Годунова, по заказам которого

работали ее художники, продолжала традиции Рублева и Дионисия, представляла архаичное и эклектическое направление. Вторая - работавшая в основном по заказам Строгановых, но выполнявшая также заказы царя и митрополита, представлена мастерами как Прокопий Чирин, Никита, Назарий, Федор Истома Савины. Строгановскую икону, небольшую по размеру миниатюру, отличало тщательное, очень мелкое письмо, изощренность рисунка, богатство орнаментации, обилие золота и серебра. Принципиально новым было умение передать лирическое настроение поэтического пейзажа. «Строгановская» школа явилась в русской иконописи образцом высокого профессионализма, артистичности, изощренности языка.

Раскол русской церкви оказал влияние и на живопись, проявившись в борьбе двух эстетических концепций. Одну из них, отражающую тенденцию разрыва с древнерусской иконописной традицией, представлял Симон Ушаков (1626-16 гг.) - царский *изограф*, теоретик искусства. «Слово к люботщателям иконного писания» - трактат, посвященный его другу Иосифу Владимирову. Он отстаивает право художника изображать реальную жизнь («образы всяких предметов»). В традиционное представление об иконописи Ушаков вносит свое понимание художественного и эстетического назначения иконы. Для него важны были вопросы отношения живописи к реальной природе. Он сравнивает живопись с зеркалом, призванным правдиво отразить реальный мир и облик человека. Стремится к объемной, тщательно моделированной форме, к созданию реальной пространственной среды. Его темы: «Спас Нерукотворный», «Троица», «Богоматерь Владимирская» («Древо Московского государства»). Здесь он добивается телесного тона лиц, почти классической правильности черт, объемности черт, объемности построения, подчеркнутой перспективы. Заметно влияние итальянской живописи Возрождения.

Его единомышленником в искусстве был Иосиф Владимиров, написавший «Трактат об иконописи», в котором он также утверждает эстетический принцип как основной в оценке иконы. *«Не следует истина за обычаем невежественным... Но обычай невежественный должен истине повиноваться»*. Он отстаивает право художника использовать опыт западноевропейского искусства...

Представители второй концепции, защищающие старую традицию религиозного искусства и возглавляемые протопопом Аввакумом, отрицали какую-то связь искусства с действительностью. Они утверждали, что икона - предмет культа, и в ней все, даже сама доска, священны, а лики святых не могут копировать простых смертных. Однако в живописи XVII в. происходят большие перемены. Религиозные идеи отступают на второй план. Художников занимают больше

многочисленные бытовые и исторические подробности, интерес к реальной жизни. Соответственно эволюционирует иконопись, которая все больше становится склонна к мелким подробностям, к изысканной, «ювелирной» технике живописи. «Священным» остался лишь сюжет, облеченный в форму увлекательной сказки. Главное внимание художник обращает на изысканность красочных сочетаний, на тщательную отделку деталей и миниатюрную выписанность лиц и рук. К середине XV в. миниатюрная техника письма перешла и на монументальную живопись.

Стенные росписи напоминают пестрый и веселый ковер, церкви часто кажутся игрушками, украшенными цветными изразцами. Икона становится не только священным изображением, но и предметом эстетического любования. В здании или целом архитектурном ансамбле подчеркивается их эстетическое качество. Фресковая живопись с большой оговоркой может быть уже названа монументальной. Во фресковых циклах отсутствует *тектоника*. Фрески покрывают стены, столбы, наличники одним сплошным узором, в котором жанровые сценки переплетаются с затейливым орнаментом. Орнамент присутствует везде: в архитектуре, в костюмах, в пейзаже. Одной из отличительных особенностей фресковой живописи XVII в. - декоративизм. Другая особенность - праздничность и постоянный интерес к человеку.

3. В середине XVII в. художественным центром страны становится Оружейная палата, во главе которой был поставлен боярин Б. М. Хитрово. Мастера этой палаты расписывали церкви и палаты, реставрировали старую живопись, писали иконы и миниатюры. «Знаменщики» (рисовальщики) создавали рисунки для икон, хоругвей, церковного шитья, ювелирных изделий. Здесь работали как русские, так и иностранные мастера.

Предвестником будущего искусства становится портретный жанр. Портрет, «парсуна» - был первым светским жанром в русской живописи. В нем работали Симон Ушаков, Федор Юрьев, Иван Максимов, Иван Безымянный, Иван Салтыков и другие. Царские живописцы писали портреты в западной технике масляной краской на холсте и вставляли в рамы. «Парсуна» (лат. *persona*) - первая ступень на пути развития реалистического портрета, на которой художник стремится передать как можно точнее характерные черты лица.

В XVII в. появляется круглая скульптура. В прикладных искусствах, где каноны держались более всего, проявляется интерес к жизни, тяготение к декоративности и орнаментации. Все это свидетельствует о победе новой художественной культуры.

Древнерусское искусство формировалось на протяжении более чем восьмисот лет под непосредственным влиянием христианского православия, что определило его особые формы в архитектуре, монументальной росписи и иконописи.

Лекция 52. Русское искусство Петровского времени. Особенности живописи. Петровское «барокко».

VIII СЕМЕСТР

Лекция 53. Искусство России XVIII в.в. Российское барокко. Портретная живопись. Аргунов. Рокотов. Левицкий. Боровиковский.

XVIII в. в истории русской культуры явился крутым поворотом от средневековья к Новому времени. После смерти Алексея Михайловича (1676) - на рубеже XVII-XVIII вв. происходят события, которые истертей назовут «дворянской революцией». Недолгое царствование Федора при опекунстве его сестры Софьи, которая пыталась удержать власть при поддержке стрельцов (князь И. Хованский). Молодой Петр Алексеевич занимает царский трон. Реформы Петра, коснувшиеся всех сторон общественной жизни, обусловили процесс европеизации русской культуры. За полвека Россия прошла двух-трехсотлетний путь Западной Европы. Отсюда «спрессованность» развития русской культуры в XVIII в.: параллельное существование сразу нескольких стилевых направлений, иногда несоответствующих реальным условиям страны. Только в середине века начинается уже более определенное развитие барокко, рококо, классицизма.

Знакомство с европейской культурой: приглашение иностранных мастеров и ученых, покупка художественных произведений и переводы книг, отправка на учебу за границу способных мастеров и художников. В 1706 г. была организована Канцелярия городских дел (с 1723 г. - Канцелярия от строений), которая заведовала всеми строительными работами в Петербурге и объединяла состоящих на государственной службе архитекторов и живописцев. 1724 г. - указ об учреждении «Академии художеств и наук». С 1726 г. при Академии наук существовало художественное отделение (рисунок и гравюра), которое в 1747 г. было расширено до классов архитектуры, скульптуры и живописи. Постепенно возник новый художественный язык во всех видах искусства.

Русская архитектура первой половины XVIII в. - это прежде всего архитектура строящегося Петербурга, который был заложен в 1703 г.

Сам план города с его параллельно-перпендикулярным устройством улиц, застройкой по красной линии был новым по сравнению с древнерусскими городами. Город возник сначала как крепость и порт (Петропавловская крепость и

Адмиралтейство). Творчество Доменико Трезини (ок. 1670-1734 гг.), Карло Бартоломео Растрелли (1700-1771 гг.).

Русское барокко вызвало подъем всех видов декоративного, искусства. С началом XVIII в. главное место в живописи начинает занимать картина, написанная маслом на светский сюжет. Предпочтительное место отводится портрету (камерный, парадный; в рост, погрудный, двойной). Появление интереса к человеку. «*Пенсионерство*» - посылки первых русских художников за границу. И. П. Никитин (сын московского священника) исполнял портреты царской семьи, учился в Италии (1716-1719 гг.). «*Персональных дел мастер*», *гофмалер* Петра I «Портрет Петра на смертном одре». После смерти Петра переезжает в Москву, арестован по обвинению в антиправительственном заговоре, содержится в Петропавловской крепости пять лет, затем отправлен на каторгу в Тобольск, помилован, но умер по дороге в Москву. («Портрет наполевого гетмана»).

Андрей Матвеев (1701-1739 гг.), «на пятнадцатом году жизни» уехал в Голландию, затем переехал во Фландрию, в Антверпенскую Королевскую академию. Вернулся в 1727 г., участвует в оформлении Петропавловского собора. Глава «живописной команды» Канцелярии от строений, руководит всеми монументально-декоративными работами в Петербурге («Сенатская зала» Двенадцати коллегий), пишет иконы для многих церквей, портреты («Автопортрет с женой», 1729 г.). Живопись его прозрачна, с тончайшими переходами от изображения к фону, нечеткими светотеневыми градациями и растворяющимися контурами.

Русская живопись овладевала приемами западноевропейского искусства, сохраняя при этом свой национальный дух. «Обмирщение» искусства в первой половине XVIII в. Широкой популярностью в России пользовался портрет.

И. В. Вишняков (1699-1761 гг.) после Матвеева, учеником которого он был, занял пост главы «живописной команды» Канцелярии от строений. Известны портреты детей начальника Канцелярии Фермера («Портрет Сарри-Элсонори Фермор», 1749 г.) и другие его портретные работы. Особенности его кисти - соединение прусской средневековой традиции и формы европейского парадного портрета. Цветовое решение - серебристая тоновая живопись, отказ от ярких локальных пятен. Монументализм русской традиции и изящество европейского искусства. Самый яркий художник переходного периода.

Алексей Петрович Антропов (1716-1795 г.) работал в Канцелярии под началом Матвеева, затем Вишнякова. Расписывал интерьеры дворцов, писал иконы, портреты. В жанре камерного портрета он достигает реалистической

достоверности («Портрет статс-дамы А. М. Измайловой», 1759). Колористическое решение строится на контрастах больших локальных цветовых пятен. В модели он улавливает наиболее характерное («Портрет Петра III», 1762). Однако композиция его портретов статична (традиция древнерусской живописи). Изображение фигуры плоскостно. Имел большое влияние на художников второй половины XVIII в.

«Просвещенный абсолютизм достигает своего расцвета во второй половине XVIII в., что отразила русская культура этого времени.

Расцвет абсолютной монархии в России и связан с Екатериной II, правившей Россией более 30-ти лет.

В 1757 г. была основана Академия художеств, при которой было открыто Воспитательное училище для подготовки архитекторов и художников. Благородные идеалы, патриотические, гражданские идеи, высокие эталоны красоты человека, гармония — все эти категории, идущие от европейского Просвещения, вместе с художественным опытом западноевропейских стран нашли благодатную почву в России. Ведущим художественным направлением Академии художеств стал *классицизм*, который отличался от европейского прежде всего отсутствием идеи жесткого подчинения человека государству. Несколько этапов: ранний классицизм (60-е — перв. пол. 80-х годов), строгий, зрелый (втор. пол. 80-х — 90-е гг.) и поздний (до 30-х гг. XIX в.). Параллельно развиваются и другие художественные стили: *рокайль*, *псевдоготика*, *шинуазри* («китайщина»), *тюркери* («туретчина»). Через сентиментализм *рококо* оказало влияние на *романтизм* XIX в. (интерес к внутреннему миру человека).

Наиболее полно *классицизм* выразил себя в архитектуре и связанной с ней монументальной скульптуре. Архитектурная мысль второй половины XVIII в. отличается необыкновенным размахом. Широко развертывается строительство сооружений общественного назначения, в которых находит свое отражение пафос национального самосознания. Сила классицизма — в ансамбле, в организации пространства, в гармонии со средой, в союзе с архитектурой (фигурный рельеф, цвет, колонны). В Петербурге и Москве сложились национальные школы архитектуры. В. И. Баженов ставит вопрос о национальных традициях в русской архитектуре. Крупнейшие мастера раннего *классицизма* — А. Ф. Кокоринов (1726—1772), ученик Ухтомского, и Ж.-Б. Валлен -Деламот (1729—1800) француз, — авторы проекта здания Академии художеств в Петербурге (1764—1788), М. Ф. Казаков (1738—1812 гг.) представитель московской архитектурной школы. П. Е. Старов (1745—1808 гг.), Джакомо Кваренги, итальянец, приехал в Россию в 1780 г., последователь итальянского архитектора эпохи Возрождения Палладио. Чарльз Камерон, шотландец, архитектор итальянской школы.

Во второй половине XVIII в. свой расцвет переживает русская скульптура. Никола Жилло — с 1758 по 1777 г. возглавлял класс скульптуры Академии художеств. Ф. И. Шубин (1740—1805 гг.), после окончания Академии побывал в Париже, затем в Риме. Трактует свои модели (бюсты) в соответствии с идеями Просвещения (обобщенно-идеальный герой). Работает обычно в мраморе. Этьенн Морис Фальконе (1716—1791 гг.), работал в России с 1766 по 1778 гг. Памятник Петру I на Сенатской площади (работал 12 лет). Голова памятника выполнена Мари Анн Колло. Открытие памятника в 1782 г. (завершал установку Гордеев). *«Герой и конь сливался в прекрасного кентавра»* (Дидро).

В живописи наиболее последовательно принципы классицизма воплотились в историческом жанре (античные и библейские сюжеты). Архип Иванов — автор трактата «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах» писал: *«Потребно в живописи нечто великое, одушевленное и необычайное, удобное удивлять, пленять и научать, что самое и называется большим вкусом»*,

Одним из первых выпускников Академии, который побывал после этого в Париже и Риме, был А. П. Лосенко (1737—1773 гг.), первый русский профессор Академии художеств, автор пособия «Изъяснение краткой пропорции человека для пользы юношества упражняющегося в рисовании."

Наибольших успехов русская живопись достигла во второй половине XVIII — начале XIX вв. в портретном жанре. Творчество Ф.Рокотова, Д.Левицкого, В.Боровиковского.

Лекция 54. Русское искусство первой половины XIX в. Архитектура высокого классицизма. Воронихин. Захаров. Амбир. Росси. Исакиевский собор. Скульптура классицизма. Мартос.

В первые десятилетия XIX в. художественная культура развивается на подъеме. Много меняется в искусстве. Создаются художественные общества, издаются специальные журналы («Журнал изящных искусств»). Высокогражданские образцы архитектуры.

Гуманистические идеалы в живописи. Широкое градостроительство. Петербург: Дворцовая и Сенатская площади. После пожара 1812г. восстанавливается Москва. Утверждается гражданская героика античности.

Архитекторы: А. Н. Воронихин (1759—1814 гг.), А. Д. Захаров (1761—1811). К. И. Росси (1775—1849 гг.), О. И. Бове (1784—1834 гг.), Огюст Монферран (1818—1858 гг.).

Лекция 55. Русское искусство первой половины XIX в. Живопись. Романтизм Кипренский. Тропинин. Щедрин. Брюллов.

Ведущим направлением развития живописи первой трети XIX в. был романтизм. О. А. Кипренский (1782—1836 гг.), учился в Академии художеств (у Угрюмова), был близок к кругу свободомыслящей дворянской интеллигенции

С. Щедрин (1799—1830 гг.), пейзажист-романтик, первый открыл в России пленарную живопись: виды Италии. В. А. Тропинин (1776—1857 гг.), крепостной, освобожден в 47 лет, академик, художник бытового портрета. Начал с сентиментализма. Идет по пути придания естественности, ясности, уравновешенности несложными композициями погрудного портретного изображения (портрет Булахова, 1828 г. [36. Т, Пушкина, 1827 г.]). Создатель особого типа картины — жанрового портрета («Кружевница», «Пряха», «Гитарист»). Оказал большое влияние на московскую школу живописи (реализм). А. Г. Венецианов (1780—1847 гг.), землемер по образованию, ученик Боровиковского.

Романтизм в исторической живописи 30-х — 40-х годов. К. П. Брюллов (1799—1852 гг.). Окончил Академию с золотой медалью, уехал в Италию. Задачи пленэрной живописи. Главное произведение — «Последний день Помпеи» (1830—1833 гг.), о которой Вальтер Скотт сказал: *«это не картина, это целая поэма»*. Вера в благородство и красоту человека. Четкость пластической формы, высокий профессионализм. Дань классицизму: условность академического языка — театральные позы, жесты, мимика, освещение. Возвращение в Россию (1835 г.). Обращение к портрету («Всадница», «Автопортрет», 1848 г., «Портрет графини Ю. П. Самойловой с воспитанницей», 1839 г.).

Представителем романтической концепции исторической картины был Ф. А. Бруни (1799--1875 гг.), «Медный змий».

Лекция 56. Русское искусство середины XIX в. Реализм в русской живописи. Иванов. Федотов.

Живопись середины XIX в. начинается с А. А. Иванова (1806—1858 гг.) После окончания Академии с двумя золотыми медалями уезжает в Дрезден, затем — Вена и Рим, где живет практически до конца жизни. Влияние немецкой философии (шеллингианство, Штраус), увлечение историей религии. Создание библейских эскизов. Творческий «принцип этического романизма». Вера в нравственное

преобразование людей. Двадцать лет он работал над картиной «Явление Христа народу» (1837—1857 гг.). Н. Г. Чернышевский писал о нем: *«Иванов являлся человеком, по своим стремлениям принадлежащим к небольшому числу избранных гениев, которые решительно становятся людьми будущего»*... Главное в его картине — правдивость персонажей, достоверность их психологических характеристик. Последний монументалист в русской живописи.

Социально-критическое направление во второй половине XIX в. Графика — влияние «натуральной школы» Гоголя. Появление первых иллюстраций (с деревянной доски) к произведениям Гоголя. В 50-е годы заявляет о себе как рисовальщик Т. Г. Шевченко.

П. А. Федотов (1815—1852 гг.) в своей жанровой живописи выразил дух николаевской России 40-х годов. После выхода в отставку занимается в батальном классе в Академии художеств. Но начинает с карикатур и рисунков («русский Домье»). Главное в его творчестве — бытовая живопись. («Свежий кавалер», «Анкор, еще Анкор!», «Сватовство майора», «Завтрак аристократа»). Высокое мастерство портрета («Портрет И. П. Жданович за клавином»). Однако его творчество не было принято. Художник умер в сумасшедшем доме, но его искусство открыло начало этапа критического реализма.

Лекция 57. Русское искусство второй половины XIX в. Реализм в русской живописи. Передвижники. Исторический жанр и портрет. Крамской. Перов. Суриков. Репин.

Во второй половине XIX в. критическое отношение к действительности, гражданская и нравственная позиция утверждается в живописи.

В. Г. Перов (1834—1882) гг.), родился в Тобольске, закончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где впоследствии преподавал. *«Чтобы быть высоким художником... нужно изучать жизнь, — утверждал он, — нужно воспитывать ум и сердце...»* Его картины — это рассказы о реальной русской жизни. К рубежу 60—70-х годов относятся его лучшие портреты: Ф. М. Достоевского. А. Н. Островского, И. С. Тургенева. Его сатирические произведения: «Охотники на привале», «Птицелов».

В 70-е годы демократическая живопись завоевывает признание. В 1863 г. в Петербургской Академии художеств 14 выпускников отказываются писать на программную тему и, выйдя из Академии, создают «Петербургскую артель художников» (Ф. Журавлев, А. Корзухин, К. Маковский, А. Морозов). В Москве создается «Товарищество передвижных художественных выставок» (1870), которое просуществовало более 50 лет. Его идейной программой было — отражать жизнь со всеми ее острыми социальными проблемами. Товарищество было создано по

инициативе Мясоедова и поддержано Перовым, Ге, Крамским, Саврасовым, Шишкиным, братьями Маковскими, позднее присоединились Репин, Суриков, Васнецов, Ярошенко, Касаткин. В выставках принимали участие Серов, Левитан, Поленов.

Вождем и теоретиком передвижничества был И. Н. Крамской (1837—1887), возглавивший «бунт 14-ти» в Петербурге. Для него и его единомышленников была характерна вера в воспитательную роль искусства, призванного формировать гражданские идеалы личности и нравственно ее совершенствовать. Он обращался к библейским сюжетам («Христос в пустыне»). Создал галерею портретов деятелей русской культуры: Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Л. Толстого, Шишкина. Его тематические картины: «Неизвестная», «Неутешное горе».

Н. Н. Ге (1831—1894 гг.) — член Товарищества, после окончания математического факультета Петербургского университета, а затем Академии художеств с золотой медалью работал в Италии. Первое его произведение — «Тайная вечеря» (1863 г.) — в основе произведения столкновение добра и зла, света и тени (Христос и Иуда). Наиболее известная его картина на историческую тему: «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871 г.) Одна из последних его работ «Что есть истина? Христос и Пилат» (1890 г.) написана под влиянием идеи толстовства. *«Лучше в лишениях окончить, но не изменять своей веры и своих убеждений»* — считал художник.

И. Е. Репин (1844—1930 гг.) родился на Украине, начинал учиться у иконописцев. Своим учителем считал Крамского. Окончил Академию художеств. Обратил на себя внимание работой «Бурлаки на Волге» (1870—1873 гг.), которая имела успех на венской Всемирной выставке 1873 года. *«Судья теперь — мужик, а потому надо воспроизводить его интересы»*, — писал он. Ректор Академии Ф. А. Бруни назвал эту картину *«величайшей профанацией искусства»*. Картина была снята с выставки по требованию министра путей сообщения как «клевета». В 1873 году художник уезжает во Францию, где знакомится с творчеством французских художников. После возвращения из-за границы — самый блестящий период творчества. Работает во всех жанрах, но особенно в портретном («Протодьякон»), в бытовой живописи («Крестный ход в Курской губернии»). Пишет картины на историко-революционную тему («Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди», «Не ждали»). Произведения исторического жанра («Царевна Софья», «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»). В 1891 г. он завершает работу над картиной «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Написал портреты многих деятелей русской культуры. Одно из последних его произведений «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года...» (1901—1903 гг.) написано с помощью его учеников Б. М. Кустодиева и Н. С. Куликова.

Интерес к отечественной истории у демократической интеллигенции в 60—80-е годы. Развитие исторической науки и археологии. Н. И. Костомаров «Русская история в образах царей и князей». И. Е. Забелин: «Домашний быт русских царей» и «История русской жизни с древнейших времен».

Суриков В. П. (1848—1916 гг.), сибиряк из Красноярского края. *«Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства. Она же дала мне дух и силу, и здоровье»*, — писал он. После окончания Академии художеств поселяется в Москве. Ученик П. Чистякова. Создатель картин-эпопей. Это художественно воссозданная национальная история, главным героем которой впервые выступает народ. В Москве берет заказ на роспись храма Спасителя (арх. Тона). Первая его картина «Утро стрелецкой казни» (1881) — монументальное полотно, изобразившее столкновение двух разных миров — уходящей древней Руси и новой России. *«Я не понимаю отдельных исторических личностей без народа, без толпы. Мне нужно вытащить их на улицу»*, — писал художник. «Меньшиков в Березове» — картина построена на исключительном богатстве красочных сочетаний, на тончайшей нюансировке цвета с виртуозной передачей фактуры и света. «Боярыня Морозова» была написана после поездки его в Италию и Францию, где на Сурикова большое впечатление произвели венецианцы, особенно Тинторетто. «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин». Портретное творчество художника отражено в его эпических полотнах, а также в отдельных работах («Старик-огородник»).

В. М. Васнецов (1848—1926 гг.) открыл в русской живописи волшебный мир былин, сказок, преданий. («После побоища Игоря Святославовича с половцами», «Аленушка», «Витязь на распутье», «Богатыри»). В 80—90-е гг. работает над росписями и иконами Владимирского собора в Киеве, а также над фризом «Каменный век» для Исторического музея в Москве. Занимается декоративно-театральной живописью (опера «Снегурочка»). Активную роль играет в «абрамцевском кружке» (подмосковное имение мецената Саввы Мамонтова), куда входили В. Д. Поленов, И. Е. Репин, братья Коровины, М. В. Нестеров, И. И. Левитан, В. А. Серов, М. А. Врубель и другие.

Историческая живопись. В 70-80-е годы в батальном жанре работает В. В. Верещагин (1842—1904 гг.). Был близок к передвижникам. Получил военное образование (Петербургский морской кадетский корпус). Затем окончил Академию художеств, учился в Париже. Служил на Кавказе, в Средней Азии. Создал серии картин («Двери Тамерлана», «Торжествуют», «Апофеоз войны» — *«посвящается всем великим завоеваниям, прошедшим, настоящим и будущим»*, — написал он на раме). Серия архитектурных пейзажей (по Индии). «Балканская серия» (1877—

1881 гг.). Его последняя серия картин: «1812 год. Наполеон в России» (1877—1904 гг.). Погиб художник в Порт-Артуре при взрыве броненосца «Петропавловск».

Лекция 58. Русское искусство второй половины XIX в. Реализм в русской живописи. Передвижники. Бытовой жанр и пейзаж.

В пейзажной живописи утверждается национально-демократическая тема. Русская природа становится главной темой. Одним из самых популярных педагогов Московского училища был А. К. Саврасов (1830—1897 гг.). Его «Грачи прилетели» представляет лирический, камерный, интимный пейзаж, построенный на тончайших оттенках настроения и на нежнейшей нюансировке цвета. И. Левитан писал: *«С Саврасова проявилась лирика в живописи пейзажа и безграничная любовь к своей земле... Да, Саврасов создал русский пейзаж».*

Шишкин И. И. (1832—1898 гг.), окончил Академию художеств. Сохранил тяготение к монументальным размерам, к приоритету светотени и рисунка. Его природа статична, протокольно суха, но художник ищет в ней постоянное, незыблемое. («Рубка леса», «Сосновый бор». «Рожь»). Ему было присуще *«глубочайшее проникновение в душу пейзажа».* (И. Долгополов).

Ф. А. Васильев (1850—1873 гг.) продолжает лирическую традицию Саврасова («После дождя», «Оттепель», «Мокрый луг»). Передавая смену состояний в природе, художник использует тончайшие, световые отношения. Художник написал несколько картин-пейзажей Крыма. Умер и похоронен в Ялте.

А. И. Куинджи (1841—1910 гг.) использовал поразительный эффект освещения («Украинская ночь», «Березовая роща», «Ночь на Днепре»). Романический характер пейзажа, придуманная театральность. Возглавил пейзажную мастерскую в Академии художеств в 90-е годы.

11. И. Левитан (1860—1900 гг.), продолжатель традиций Саврасова и Васильева. А. П. Чехов называл его лучшим русским пейзажистом. Расцвет творчества падает на 80—90-е годы («Березовая роща», «Вечерний звон», «У омута», «Март», «Золотая осень», «Владимирка»). Подошел вплотную к *импрессионизму*: вибрирующий мазок, пронизанный светом и воздухом (Коро). Его пейзаж лиричен, элегичен, чаще меланхоличен. К. Коровин писал: *«Левитан был разочарованный человек, всегда грустный. Он жил как-то не совсем на земле, всегда поглощенный тайной поэзией русской природы».* Путешествовал по Волге, был в Крыму, где познакомился с А. Чеховым.

Лекция 59. Русское искусство второй половины XIX в. Художественное объединение «Мир искусства».

Декадентство и модернизм 90-х годов. Отказ от гражданских идеалов, погружение в индивидуальный мир. Общий демократический подъем 1890—1900-х годов создал относительно благоприятную почву для развития русской художественной культуры. В то же время демократизация самой художественной жизни вызывала в свою очередь стремление «сделать быт искусством», а «искусство бытом». Так утверждается модерн и прикладные, декоративные виды художественного творчества, к которым обращаются профессиональные художники (росписи, театральные декорации и костюмы, интерьер и дизайн, гравюрная графика и т. п.).

В архитектуре возникают новые типы сооружений: вокзалы, фабрики, магазины, банки, кинотеатры. Появляется бетон и металлические конструкции. Господство модерна и неоклассицизма.

В 1894 г. была осуществлена реформа Академии художеств. В 1902 г. А. Бенуа выпустил в свет книгу «История русской живописи в XIX веке», где он обосновал художественную платформу нового объединения «*Мир искусства*», сыгравшего большую роль в популяризации русского искусства и искусства Западной Европы. Эволюция в развитии изобразительных средств во всех жанрах живописи: импрессионистские уроки *пленэрной* живописи, композиция «случайного кадрирования», широкая свободная живописная манера.

К. А. Коровин (1861—1939 гг.) первый русский *импрессионист* и лучший русский *пленэрист*. В.А.Серов (1865—1911 гг.) новатор русской живописи. Искал новые формы: под влиянием *модерна*. М.А Врубель (1856—1910 гг.) трагизм художественного мироощущения. В.Э.Борисов-Мусатов (1870—1905 гг.) — выразитель *символизма*, «мечтатель ретроспективизма».

К.Сомов (1869—1939 гг.) — ведущий художник «*Мира искусства*». А.Н.Бенуа (1870—1960 гг.) — идейный вождь «*Мира искусства*», живописец, график, театральный художник, режиссер, теоретик и историк искусства.

Л. С. Бакст (1866—1924 гг.) — театральный художник, исповедовал стиль *модерн*.

М. В. Добужинский (1875—1957 гг.) — график современного Петербурга, иллюстратор.

В 1907 г. была устроена выставка художников-последователей Борисова-Мусатова, названная «*Голубая роза*»: П. Кузнецов, М. Сарьян, Н. Сапунов, С. Судейкин, К. Петров-Водкин.

Лекция 60. Искусство начала XX в.

Искусство начала XX в. Основные течения русского художественного авангарда. Новый тип художественного творчества. «Бубновый валет». Примитивизм. Супрематизм. Малевич. Конструктивизм. Татлин. Абстракционизм. Кандинский.

В 1910 г. молодые художники П. Кончаловский, И. Машков, А. Лентулов, Р. Фальк объединились в организацию «Бубновый валет», издавшую свой сборник статей. Выступали против непереводаемости символического языка «Голубой розы» и эстетического *стилизма* «Мира искусства». Увлекались материальностью, «вещностью» мира, исповедовали четкую конструкцию картины, подчеркнутую предметность формы, интенсивность цвета.

М. Ф. Ларионов, один из основателей «Бубнового валета», порывает с ним и организует выставки «Ослиный хвост» и «Мишень». Пишет пейзажи, портреты, натюрморты, работает как театральным художником. В 1913 г. опубликовал свою книгу «Лучизм» — первый манифест *абстрактного искусства*. И. С. Гончарова, жена Ларионова, развивает те же тенденции в крестьянской теме. Увлечение примитивизмом.

М. З. Шагал (1887—1985 гг.) был близок к *экспрессионизму*, создавал фантазии (местечковый витебский мир в гротескно-символическом духе: «Прогулка», 1917}. Входил в петербургский «Союз молодежи» (1909 г.), куда входили также П. Филонов, К. Малевич, В. Татлин, Н. Альтман, Д. Бурлюк и др. «Союз» не имел своей программы, пропагандировал *символизм, кубизм, футуризм*, «беспредметность», но каждый художник имел свое творческое лицо. (П. Филонов: «Коровницы»).

К. С. Петров-Водкин (1878—1939 гг.), художник-мыслитель («Купание красного коня», 1912г.), родился в Поволжье, побывал в Италии, работал в Петербурге и Москве. Свое впечатление от предреволюционной атмосферы в России он выразил так: «*Непередаваем был этот воздух 1910 года. Думаю, не ошибусь, если скажу, что культурная, литературная, мыслящая Россия была совершенно готова... к революции, "о этот период смешалось все: апатия, уныние, упадничество... и чаяния новых катастроф... Мы не жили, мы созерцали...*».

Лекция 61. Искусство СССР XX в. Основные художественные объединения 1920-х годов. «Героический» реализм.

Искусство, которое мы привычно исчисляем с ноября 1917 г., фактически начинает формироваться задолго до октября — не по календарю, точно так же, как

культура «серебряного века» и всего петербургского периода не могла перестать существовать в один день и час. Напомним, что не только в 20-х годах еще было ощутимо это влияние, но многие представители «серебряного века» дожили до 60–80-х годов, и не только в «дальнем зарубежье», но и в мало благоприятных для них условиях советской действительности. Но и в 20-е годы это, конечно, была уже «остаточная жизнь», доживание культуры петербургской России. Наступали другие времена. Более того, многое, что стало к этому времени уже как бы историей, по сути, оказалось живо и активно воздействовало на рождающееся советское искусство. Достаточно вспомнить, что в 20-е годы XX в. ожили передвижнические традиции: художественная жизнь страны требовала искусства остросоциального и понятного самым широким не подготовленным эстетически массам. В эти же годы не только продолжает развиваться, но и переживает истинный расцвет искусство, которое мы называем «русским авангардом»: время революционных катаклизмов, революционных преобразований влечет художников к новым творческим экспериментам. Не следует забывать, что события Октября, приведшие нашу страну к трагедии и национальной катастрофе, были восприняты – особенно поначалу – большей частью интеллигенции России положительно, и многие художники со всем жаром творческих натур искренне и даже истово стали прославлять революцию и «новую эру человечества».

Советское искусство обогатили своим опытом и мастерством художники, которых в начале века связывали с «русским импрессионизмом», – А. Рылов и К. Юон; «голуборозовцы» П. Кузнецов и М. Сарьян; представители «Бубнового валета» П. Кончаловский и И. Машков с карнавальной праздничностью их декоративных по колориту и композиции полотен, А. Лентулов, заставивший образ русской средневековой архитектуры жить напряженными ритмами современного города. В 20-е годы работал Павел Филонов. Опираясь на метод, названный им «аналитическим», он создавал в эти годы свои знаменитые «формулы» («Формула петроградского пролетариата», «Формула весны» и др.) – символические образы, воплощающие его идеал вечного и постоянного.

Свой путь в беспредметничестве продолжал К. Малевич, и супрематизм, развиваемый его учениками И. Пуни, Л. Поповой, Н. Удальцовой, О. Розановой, стал распространяться в прикладном искусстве, архитектуре, дизайне, графике. Л. Попова в 1921 г. приняла участие (вместе с А. Родченко, А. Экстер, А. Весниным и В. Степановой) в выставке советского дизайна « $5 \times 5 = 25$ ». В. Татлин в своих сложных поисках форм выражения конструктивизма часто обращался к национальному средневековому искусству, используя знаменитые «контррельефы». Конструктивизму предстояло оказать огромное влияние не только на архитектуру, но и на предметы быта – мебель, одежду, ткани и пр.

На какое-то время общими задачами «борьбы за новую культуру» революция объединила, таким образом, самых разных художников. В эти годы они участвовали в праздничном оформлении городов, демонстраций, скульпторы осуществляли «ленинский план монументальной пропаганды», графики активно

работали над массовыми дешевыми изданиями классиков русской и зарубежной литературы.

С другой стороны, происходил процесс как бы противоположный: 1917 год поляризовал политические взгляды художников даже одного или близких направлений и они оказались «по разные стороны баррикад». Так, В. Кандинский в итоге окончательно покинул Россию, а, казалось бы, столь родственной ему по пониманию изобразительной формы, пластических идей К. Малевич считал себя «художником революции». Остался на родине и долгие годы с успехом работал один из основателей «Мира искусства» Е.Е. Лансере, тогда как А. Бенуа и К. Сомов уехали за рубеж. Скажем сразу, что традиции самого «Мира искусства» не исчезли в 20-е годы. Их продолжали художники общества «Жарцвет», основанного в Москве в 1923 г. В него вошли и старые мастера «Мира искусства» – М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева, К. Богаевский, М. Волошин, В. Фалилеев, и члены так называемого московского салона (М. Добров, И. Захаров, М. Харламов и др.). Общество объединило живописцев и графиков и за шесть лет своего существования (оно распалось в 1929 г.) устроило пять выставок, на которых продемонстрировало былую «миriskусническую» живописную культуру и мастерство рисунка при общем тяготении к декоративной стализации.

Традиции «Бубнового валета» в 20-е годы продолжали художники, вошедшие в объединения «Бытие» и «НОЖ» (Новое общество живописцев). Они также использовали приемы примитивизма, традиции лубка и обращали свои живописные искания преимущественно в жанр пейзажа и натюрморта, как и «валетовцы». Были близки «бубнововалетовцам» и члены Общества московских художников. Традиции и «Мира искусства», и «Голубой розы» повлияли на программу общества «Четыре искусства» (1924–1931), в которое входили помимо живописцев (П. Кузнецов, А. Кравченко, Тырса, Сорин и др.) и скульпторов (Мухина, Матвеев) архитекторы (Жолтовский, Щусев, Щуко и др.). «Четыре искусства» решительно выступали против авангардизма. За высокую духовность, философскую направленность искусства и традиционный монументализм формировал «Маковец» (1921–1926) – не только объединение, но и журнал под этим же названием. В объединение входили В. Чекрыгин, Л. Жегин, Н. Чернышев, В. Фаворский, А. Фонвизин, А. Шевченко, С. Герасимов и даже философ – отец Павел Флоренский.

От имени русского авангарда выступали «Утвердители нового искусства» – УНОВИС (1919–1920), обосновавшиеся сначала на базе художественной школы Витебска (Малевич, Шагал, Лисицкий, Лепорская, Стерлигов и др.), а затем распространившиеся в другие города. На почве УНОВИСА в 1923 г. в Петрограде был создан ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры). В Москве ИНХУК существовал еще с 1920 г. Сначала его председателем был Кандинский, за ним Родченко, затем Осип Брик. Члены УНОВИСА и ИНХУКА были резко агрессивны к традиционному искусству прошлого и проповедовали «коммунистическое коллективное творчество». Как ни странно внешне, эти

авангардистские объединения именно в отношении к традиционной национальной культуре смыкались с все набиравшим силу Пролектультом, организованным еще в 1917 г. в Петрограде усилиями Луначарского и Горького и провозглашавшим новую пролетарскую культуру на смену «никому не нужной буржуазной». Недаром первыми комиссарами отделов ИЗО Наркомпроса были все те же Малевич, Шагал, Штеренберг и др.

Разнохарактерные и противоречивые явления русской культуры начала XX в.: символизм, «мирискусничество», кубизм, конструктивизм, лучизм, супрематизм, футуризм, кубофутуризм и пр., как видим, не исчезли с началом новой эпохи на одной шестой части планеты.

Реализм пока ничем не выделялся в потоке этих направлений, ему еще предстояло завоевать свои позиции в этом новом мире. Реалистическое искусство опиралось на огромный опыт критического реализма XIX столетия, но не могло также не считаться и с находками нового искусства авангарда. Опыт авангардизма, метод воплощения и художественного претворения реальности в экспрессионизме, сюрреализме, футуризме и пр. безусловно является антиподом реализму, но именно их идейный и художественный спор, столь острый в искусстве первых лет советской власти, делает картину художественной жизни такой напряженной.

Лекция 62. Искусство СССР XX в. Советское искусство 1930-х годов. Социалистический реализм.

30-е годы — одна из интереснейших страниц в истории Советского государства. Это пора завоеваний Арктики, штурма стратосферы, пора первых пятилеток и неслыханных побед в труде, пора гигантского строительства, развернувшегося по всей стране. Тогда строили много, прочно и красиво. Очертаниям зданий передавалось деловое и мужественное настроение их строителей. На карте Союза возникали новостройки, центры старых городов окаймлялись новыми районами. Строились заводы и рабочие поселки, многочисленные реки перекрывались плотинами гидроэлектростанций.

И конечно, архитектура этих лет не могла обойтись без своих постоянных «соратниц» — скульптуры и живописи. В ансамблях станций метрополитена, канала имени Москвы, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве большую роль играли монументальная скульптура и живопись. Мозаики А. Дейнеки на плафоне станции метро «Маяковская» как бы рассказывают об одном дне страны

Многие архитектурные сооружения 30-х годов невозможно представить без скульптуры. Символом этого содружества стала знаменитая скульптурная группа В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница», которая украшала советский павильон на Всемирной выставке в Париже.

В 30-е годы возникали многочисленные скульптурные памятники, включавшиеся в ансамбли площадей и улиц разных городов. Над проектами памятников работали скульпторы В. И. Мухина и И. Д. Шадр, С. Д. Меркуров и М. Г. Манизер (1891 — 1966), Н. В. Томский (р. 1900) и С. Д. Лебедева (1892—1967). В 30-е годы началась широкая реализация того плана монументальной пропаганды, который был задуман Лениным и начал осуществляться в первые годы революции.

Развитие монументального искусства и идеи синтеза всех видов искусства оказали влияние и на станковые формы живописи, скульптуры и графики. Даже в небольших станковых произведениях художники стремились выразить большое содержание, создать обобщенный художественный образ.

В полотне С. В. Герасимова «Колхозный праздник» (Третьяковская галерея, Москва), как в фокусе, собраны характерные черты живописи тех лет. Солнце щедро посылает лучи с безоблачного неба. Природа проникнута безмятежным покоем и радостью. Прямо на лугу поставлены столы с богатым угощением. Собран, видно, отменный урожай. Герасимов рисует людей новой колхозной деревни: улыбающихся женщин, парня с велосипедом, девушку-героиню, красноармейца-отпускника. Настроению радости способствует и живописная манера Герасимова: он пишет картину светлыми красками, широким движением кисти, добываясь впечатления легкости, ощущения воздушности

А. А. Дейнека в 30-е годы пришел уже со своей сложившейся традицией. Чувство современности он передает и новыми сюжетами, и новой живописной формой. Полны здоровья, источают радость жизни его парни в картине «Обеденный перерыв в Донбассе» (Музей латышского и русского искусства, Рига). Предчувствием больших дел живут его мальчишки в «Будущих летчиках». В этих картинах живопись Дейнеки, как и прежде, скупая, лаконичная, в ней строгие и четкие ритмы, резкие цветовые контрасты.

Проникнута «дейнековскими» настроениями, но более мягка картина Ю. И. Пименова (р. 1903) «Новая Москва» (Третьяковская галерея, Москва). Женщина ведет автомобиль по омытой дождем площади Свердлова. Перед ней раскрывается центр новой Москвы. А вместе с ней и мы любимся своей столицей.

А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов и только начинавший тогда Г. Г. Нисский передавали новые чувства и впечатления жизни в жанровой картине и в пейзаже. По-своему подходил к решению новых задач уже старый в то время художник М. В. Нестеров. Он стремился создать типичный для тех лет образ человека-творца. В своих портретах он запечатлел людей, всецело увлеченных своим делом, ушедших в поиск научных и художественных истин.

В историческом жанре к широким художественным обобщениям пришел Б. В. Иогансон, создавший поистине монументальные полотна «Допрос коммунистов» и «На старом уральском заводе». Обе эти картины были восприняты

современниками как символ пройденной народом дороги борьбы. Образы, созданные Иогансоном, героичны и значительны

Сложно по сочетанию цвета, напряженности живописной гаммы полотно К. С. Петрова-Водкина «1919 год. Тревога». Рабочий всматривается сквозь окно в полуночную улицу. Неожиданным событием разбужены его близкие. Художник сознательно не договаривает сюжет. То ли белые ворвались в город, то ли совершена диверсия... Главное — в готовности его героев мужественно встретить беду, в напряженном настроении полотна (Русский музей, Ленинград;

Самобытные талантливые живописцы работали в 30-е годы в союзных республиках: Е. Ахвледиани в Тбилиси, Ш. Мангасаров в Баку, Б. Нурали в Ашхабаде.

Большой глубины понимания человеческой личности достиг в своем автопортрете скульптор А. Матвеев. Это целая автобиография, воплощенная в образе: в нем слились мудрость, воля, сила мысли и большая человеческая чистота.

Великолепные портреты создает в эти годы и мастер публицистических композиций И. Шадр. Полон динамики, гнева к мещанству и порыва к свободе, к борьбе портрет молодого Горького (Третьяковская галерея, Москва), Женские образы Шадра очень лиричны.

Тема прошлого и настоящего, так ярко представшая в скульптуре и живописи, отразилась и в графике. Большинство художников в эти годы посвящают свои рисунки и гравюры сюжетам строительства, труда. Возникает галерея портретов выдающихся современников: деятелей науки, техники, рабочих, крестьян.

Книжная графика переживает в 30-е годы время расцвета и больших перемен. Все больше растет потребность в книге. Классиков и современных писателей издают огромными тиражами. В книгу приходит целое поколение молодых мастеров. Рядом с В. А. Фаворским работают его ученики А. Д. Гончаров (р. 1903) и М. И. Пиков (р. 1903). Ряды иллюстраторов пополняются Кукрыниксами, Д. А. Шмариновым (р. 1907), Е. А. Кибриком (р. 1906), А. М. Каневским (р. 1898). Шмаринов создает цикл драматических иллюстраций к «Преступлению и наказанию» Достоевского, Кибрик — серию литографий к «Кола Брюньону» Роллана, Кукрыниксы — рисунки к «Климу Самгину» Горького, Каневский — к Салтыкову-Щедрину.

30-е годы — сложный период в жизни страны. Они имели свои исторические трудности. Надвигалась война. Эти трудности отразились и в искусстве. Но основное, чем определяется искусство предвоенного десятилетия, это то, что в нем окончательно сложился метод социалистического реализма. Искусство утвердило свои боевые традиции, оно готово было к серьезным и суровым испытаниям.

Лекция 63. Искусство СССР второй половины XX в.

Живопись. Неформальное искусство. Эрнст Неизвестный. «Суровый стиль». «Манежная живопись». Архитектура СССР в послевоенные годы.

Вступление страны в период развитого социализма, воплощение в жизнь программы строительства коммунизма, ускорение хозяйственного и культурного развития определили задачи и особенности искусства 1960— начала 1980-х гг. Okрепла связь художественного творчества с жизнью народа; союз искусства и труда находит выражение в творческой работе художников на предприятиях и стройках, в колхозах и совхозах.

Характерными чертами периода стали: органическое сочетание социалистического, интернационального содержания с богатством национальных форм и традиций; небывало быстрое развитие всех национальных школ и их плодотворное взаимодействие; гармоническое сочетание всех видов и отраслей художественного творчества — станковых, монументальных и декоративных, что создало предпосылки для формирования целостной эстетической среды, охватывающей все стороны духовной и материальной жизни советских людей. Важной чертой периода стало многообразие национальных школ, творческих направлений, индивидуальностей, активная творческая деятельность всех поколений, в том числе молодых художников. В искусстве 1960-х гг. большое значение приобрели образы, выражающие деятельную энергию народа, его сплоченность, силу характеров, интенсивность психологической жизни, богатство творческих дарований; показательно обогащение и усиление выразительных средств — композиционной структуры, ритма, колорита, пластической формы, линии; произведения стали более активно связываться с окружением, средой; стали меняться привычные границы жанров и видов искусства. Героика всенародного подвига, коллективная целеустремленность и самоотверженность выражены в произведениях скульптуры, живописи, графики. В стране воздвигнуты грандиозные архитектурно-скульптурные мемориальные ансамбли, монументы, памятники в честь вождей революции, важных исторических событий, в память погибших советских воинов и жертв фашистского террора, выдающихся отечественных деятелей (скульпторы М. К. Аникушин, М. Ф. Бабурин, Е. В. Вучетич, В. В. Исаева, Л. Е. Кербель, А. П. Кибальников, О. С. Кирюхин, О. К. Комов, Н. В. Томский, В. Е. Цигаль, Ю. Л. Чернов в РСФСР, В. З. Бородай на Украине, А. О. Бембель в Белоруссии, Омар Эльдаров в Азербайджане, Элгуджа Амашукели, Мераб Бердзенишвили в Грузии, Гедиминас Йокубонис в Литве, Л. В. Буковский в Латвии, Хакимжан Наурзбаев в Казахстане, Тургунбай Садыков в Киргизии). Сила духа советских людей, стойко встречающих трудности, запечатлена и в станковой скульптуре.

В живописи выдвинулась большая плеяда мастеров, создавших полные эпической силы полотна, посвященные героике наших дней и историческим событиям, своеобразной, сильной красоте людей и природы разных областей Родины (Д. Д. Жилинский, В. И. Иванов, Г. М. Коржев, Ю. П. Кугач, Е. Е. Моисеенко, В. К. Нечитайло, А. Н. Осипов, П. П. Оссовский, В. Е. Попков, В. Ф.

Стожаров, А. П. и С. П. Ткачевы в РСФСР, В. А. Чеканюк, В. В. Шаталин на Украине, М. А. Савицкий в Белоруссии, М. Г. Греку, В. Г. Руссу-Чобану в Молдавии, Таир Салахов в Азербайджане, Саркис Мурадян, Ашот Мелконян в Армении, Гурам Геловани, Зураб Нижарадзе в Грузии, Сильвестрас Джяукштас в Литве, Индулис Заринь, Эдгар Илтнер, Джемма Скулме в Латвии, Эльмар Ките, Лейли Мууга, Энн Пылдроос в Эстонии, Сабур Мамбеев, Са-лихитдин Айтбаев в Казахстане, Рахим Ахмедов в Узбекистане, Иззат Клычев, Чары Амангельдыев в Туркмении, Белек Джумабаев в Киргизии, Хушбахт Хушвахтов в Таджикистане). Перестройка архитектуры во второй половине 1950-х гг. дала новое значение монументальному искусству и изменила его облик. Значительностью символически обобщенных образов отмечены работы живописцев Н. И. Андропова, А. В. Васнецова, В. К. Замкова, О. П. Филатчева, Ю. К. Королева, А. А. Мыльникова, в РСФСР, В. В. Мельниченко, А. Ф. Рыбачук на Украине, Н. Ю. Игнатова, Зураба Церетели в Грузии, мастеров витража Казиса Моркунаса и Альгимантаса Стошкусас в Литве; крупные работы для Всемирных выставок выполнили мастера оформительского искусства К. И. Рождественский и Р. Р. Кликке. Обновление театрального искусства определило новую выразительность пространства, цвета и света в творчестве Н. Н. Золотарева, В. Я. Левенталя, Э. Г. Стейберга, С. М. Юнович в РСФСР, грузина Иосифа Сумбаташвили. Большую идейную и драматическую насыщенность приобрела графика — получивший популярность в быту эстамп и книжная графика (Д. С. Бисти, И. В. Голицын, В. Н. Горяев, Г. Ф. Захаров, Н. В. Кузьмин, Т. А. Маврина, А. П. Мунхалов в РСФСР, Г. В. Якутович на Украине, Г. Г. Поплавский в Белоруссии, И. Т. Богдеско, Л. П. Григорашенко в Молдавии, Тенгиз Мирзашвили, Реваз Тархан-Моурави в Грузии, Е. М. Сидоркин в Казахстане, Стасис Красаускас, Альбина Макунайте в Литве, Гунар Кроллис в Латвии, Виве Толли, Харальд Ээльма в Эстонии). Успешно развивается искусство плаката (Е. А. Каждан, О. М. Савостюк, Б. А. Успенский в РСФСР, Давид Дундуа в Грузии, Юозас Галкус в Литве). 1960-е годы были ознаменованы развитием художественного конструирования промышленных изделий, интенсивными поисками новых рациональных форм бытовых предметов, разработкой новых образцов мебели, тканей, арматуры, новых форм и расцветок для керамики, стекла, выявлением эстетических возможностей материалов и процессов, развитием полузабытых или новых способов обработки материалов (в том числе чеканки по металлу).

Многограннее по тематике, жанрам, художественным приемам стало искусство 1970-х — начала 1980-х гг. Броские, декоративные черты живописи, интенсивная красочность, декларативные обобщенные образы уступили место станковым более интимным формам картины, более разработанной и богатой нюансами живописи большей психологической сложности замысла, широкой гамме чувств и размышлений. В скульптуре утверждается свобода пространственной композиции, которая порой приводит к обогащению скульптуры элементами живописных жанров — пейзажа, натюрморта, интерьера. В графике заметно усложнение философской концепции произведений, чему соответствует усложнение композиции и технических приемов (особенно в гравюре на металле).

Общей чертой является резкая индивидуализация образов и художественных приемов. Растет интерес, с одной стороны, к большим социальным проблемам, к исторической перспективе, с другой — к миру интимного, домашнего бытия. Большое значение для воспитания творческой смены сыграло постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (1976). Молодые художники принесли в искусство широкий интерес к тому, что совершается в мире, пристальное внимание к лучшим традициям мирового и отечественного художественного наследия.

Лекция 64. Искусство СССР второй половины XX в.

Живопись 1970-90-х гг. Неформальное искусство. Неофункционализм. Модернизированный неоклассицизм.

В художественной жизни 60-80-х годов молодежные выставки стали одним из главных моментов притяжения зрительского интереса. Не раз вокруг них поднималась целая буря страстей. Эти выставки увлекали и вызывали негодование. Порой они казались открытием новых путей в искусстве, а многим они виделись чуть не концом искусства. С годами менялись направленность, строй таких выставок. Но почти неизменной оставалась их будоражающая роль в культурной жизни страны. Вновь пройтись по молодежным выставкам шестидесятых — восьмидесятых годов, вспомнить, какие и чьи работы на них представлялись, вспомнить начало творческого пути многих мастеров советского изобразительного искусства, пользующихся сегодня широкой известностью,— такова цель этого реферата.

Думается, правомерно говорить о феномене молодого искусства, как бы его ни оценивать. Мудрые люди предостерегают: нет искусства «молодого» и «старого», есть искусство и нечто совсем другое. Критерии художественности едины для всех. Возможно, дело обстоит именно так. Однако лишь при условии, что в систему критериев включается обаяние жизни, которая не прерывается: энергия живого развития, качество свежести видения и выражения. По логике вещей, оно и должно быть в наибольшей мере свойственно молодости. Как же иначе, ведь в работу включается новая сила, свежая кровь

Впрочем, в жизни культуры бывают периоды (по сути своей глубоко драматические), когда приток новой крови задерживается. Молодые силы в первые годы после войны не проявлялись столь ярко. Тому было много причин. Историкам советского искусства еще предстоит заняться этим особо. Как известно, рубеж середины пятидесятых, XX съезд партии обозначили перелом в духовной жизни советского общества. Изменился и творческий тонус искусства. Историческая объективность требует признать за творческой молодежью той эпохи по крайней мере одну заслугу. Она есть динамический фактор художественного развития шестидесятых—восьмидесятых годов. Но, конечно, появление подобного фактора обусловлено не только сдвигами в политической, идеологической области.

Творчество живописцев 60-80-х годов XX века.

Через год после памятного всем XX съезда КПСС, осудившего культ Сталина, состоялся первый Всесоюзный съезд советских художников, собравший делегатов от более чем 7000 художников и искусствоведов страны. Знаменательно, что именно во второй половине — конце 50-х годов усилилось сближение искусств братских республик, о чем свидетельствовала Всесоюзная художественная выставка 1957 г., экспозиция которой была построена по республикам. В ней приняли участие как художники старшего поколения, так и молодежь. Тогда впервые зрители познакомились с работами Г. Коржева, Т. Салахова, братьев А. и С. Ткачевых, Г. Йокубониса, И. Голицына и многих других. Появились новые журналы по искусству — «Творчество», «Декоративное искусство СССР», «Художник», и новое издательство — «Художник РСФСР». Возник обмен выставками с братскими социалистическими странами. В декабре 1958 г. в Москве была устроена большая выставка работ художников социалистических стран. Советское искусство стало широко пропагандироваться в Западной Европе, США, в Индии, Сирии, Египте и др. В 1958 г. на Всемирной выставке в Брюсселе многие советские художники получили высокие награды. Активизировалась художественная жизнь в целом, и что особенно важно — с выставок стали постепенно исчезать ложнопатетические, повествовательно-натуралистические произведения. Высокогражданственное звучание в картинах и скульптурах стало достигаться без декламации и наигранного пафоса.

60—70-е годы — это время наиболее плодотворной творческой работы тех художников, которых сегодня относят к старшему поколению. В своей широкой экспрессивной манере **Е. Моисеенко** создает овеянные революционной романтикой полотна о гражданской и Великой Отечественной войнах (цикл «Годы боевые», 1961; «Красные пришли», 1963—1964, и др.). **Б. С. Угаров** пишет картину о блокадном городе на Неве—«Ленинградка. В сорок первом» (1961).

Идут поиски новых выразительных средств в каждом из видов изобразительного искусства, поиски динамичности, лаконизма, простоты фабулы, обобщенности при яркой эмоциональности и остроте самого характерного. Художники разрабатывают новый, так называемый «суровый стиль» (этот термин принадлежит советскому искусствоведу А. Каменскому). Ибо именно в это время выявилось стремление художественно воссоздать действительность без обычной в 40-50-е годы парадности, сглаживания всех трудностей, без поверхностной фиксации бесконфликтных малозначительных сюжетов, укоренившейся манеры изображать борьбу «хорошего с лучшим» а также без иллюстративности, «литературщины», ставших почти нормой,— т. е. без всего того, что лишает произведение глубины и выразительности, пагубно влияя на образное содержание и художественное мастерство. Художники П. Никонов, Н. Андронов, В. Попков, Т. Салахов, Д. Жилинский, В. Иванов, М. Савицкий, братья А. и П. Смолины, П. Оссовский, А. Васнецов, Т. Нариманбеков, М. Аветисян и другие в поисках «правды жизни» обратились к сдержанной, условной, обобщенной форме,

отвергнув всякую описательность. Композиция, как правило, лапидарна, рисунок жесток и лаконичен, цвет условен, не отвечает натурным соотношениям.

Героическое начало в произведениях этого стиля рождается из правдивости в передаче суровых трудовых будней (отсюда и название стиля). Оно раскрывается не прямым действием героев, а самым эмоциональным строем картины, не описанием, а авторской позицией, высказанной в произведении (Н. Андронов.- «Плотогоны», 1959—1961; П. Никонов.- «Наши будни», 1960; В. Попков.- «Строители Братской ГЭС», 1961; бр. Смолины.- «Полярники», 1961; «Стачка», 1964; Т. Салахов. «Ремонтники», 1963). . Но это не означает, конечно, что все художники указанного направления похожи один на другого. Никонова не спутаешь с Андроновым, а Попкова — с Коржеввым, как не спутаешь Эдуарда Мане с Эдгаром Дега, а Клода Моне с Огюстом Ренуаром, хотя все они объединены в истории искусства под именем импрессионистов. Художников «сурового стиля» связывает воедино время и его герой, которого они изображают. Недаром все они много занимаются жанром портрета. Это понятно, ибо искусство - прежде всего исследователь человеческой души. Отличительной чертой портрета является, пожалуй, некоторая подвижность его границ. Портрет часто вбирает в себя свойства других жанров или сам вторгается в них. Это особенно заметно в автопортретах; как правило, они широко представлены на выставках. В них поражает острый самоанализ, иногда беспощадная ирония, безжалостность приговора самому себе. Все это, однако, не исключает многоликости современного портрета, и философски осмысляющего жизнь, и сурово анализирующего ее, и выражающего лирическое, поэтическое чувство радости бытия.

Пойдут ли общее творческое развитие, искания молодых тем или иным путем, предполагать трудно. Особенно в исторической ситуации множества сдвигов на разных уровнях нашего социального организма, культуры начала XXI века в целом. Однако в любой ситуации сохраняет значение выбор, совершаемый человеком. И, разумеется, такой выбор во многом зависит от наших ценностных представлений, идеалов, стремлений. А здесь немалую роль играет отношение к прошлому опыту. Вот почему, оглядываясь на нашу художественную жизнь последних тридцати лет, кажется важным не упустить из виду неких ее уроков.

Сейчас много спорят о традициях отечественного искусства. Есть духовная традиция, которую искусство советское, искусство новейшее унаследовало от больших художников дореволюционной России. Это ум, сердце, творческое воображение, открытые насущным тревогам сограждан, человеческим борениям современности. Это потребность создавать искусство, соразмерное жизни — широко, общественно понятой, ее всеохватным запросам. Здесь дело больше во внутреннем пафосе творчества, нежели в индивидуальных или национальных творческих предпочтениях. Органически ощущаемый социальный масштаб художественных задач. Вот то, что, пожалуй, ярче всего выделяет достижения мастеров советского изобразительного искусства в любой международной экспозиции. Именно эта естественная, глубоко личная и потому индивидуально

окрашенная творческая причастность общим вопросам жизни, Она налицо и в лучших произведениях наших молодых живописцев. Чувство гуманистической сопричастности определило, как представляется, развитие нескольких поколений, о которых у нас шла речь. Определило — при всех противоречиях, «завихрениях», которые свойственны нашему молодому и не молодому искусству. Живое, воплощенное в его образах гуманистическое начало и видится ценностью, способной позитивно влиять на завтрашний выбор художника.

Лекция 65. Искусство родного края. Исторические корни и современность. Творчество луганских мастеров.

История художественного отделения колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского.

В далеком 1927 году решением донецкого областного управления профессионального образования на базе изостудии луганского паровозостроительного завода было создано первое после революции художественное училище Украины. В те годы страна залечивала последствия гражданской войны и разрухи, строила новую экономику, науку, культуру, испытывая при этом огромный дефицит квалифицированных кадров в разных сферах народного хозяйства и культуры. Примечательно, что созданное в промышленном крае, не имевшим глубоких культурных традиций, новое учебное заведение сумело занять достойное место среди других художественных школ Украины.

Уже с первых дней существования училище становится центром художественной жизни Донбасса. Известные художники и педагоги, пришедшие в учебное заведение: Н. А. Яблонский, И. И. Ковалев, П. Л. Тищенко, Н. К. Левченко, В. Х. Федченко, В. И. Мухин и др. Закладывали основы луганской художественной школы, сохраняя верность русскому и украинскому реалистическому искусству. Студийные занятия были лишь частью творческого процесса подготовки юных художников. Время требовало их присутствия в гуще событий – на шахтах, заводах, новостройках, в колхозах, чтобы кистью и карандашом создавать документальную летопись своей героической эпохи.

существование училища неразрывно связано с историческими событиями в жизни страны. Не обошла стороной коллектив педагогов и студентов война, оставив неизгладимый след в судьбах людей, в произведениях скульптуры, живописи, графики. Послевоенные годы со своими требованиями и перегибами в области искусства не раз вторгались в жизнь училища, требуя кардинальных перемен, поворотов и т.п. Но каждое поколение студентов свято оберегало и приумножало славные традиции родного училища, в стенах которого они учились с трепетом ощущать жизнь, воспринимать ее как великое чудо, созданное для красоты и счастья.

со словами безграничной благодарности и уважения вспоминают выпускники разных лет своих замечательных педагогов, которые учили не только азам искусства, но и в традициях старшего поколения преподавателей много внимания уделяли становлению творческой индивидуальности будущего художника в процессе обучения и дальнейшего творческого пути. Много лет отдали педагогической работе А. А. Фильберт, М.Л. Вольштейн, М.М. Шевченко, Т.Н. Капканец, В. М. Вайнреб, К.П. Михайлов, Г.Х. Дидура, Н.А. Иванцова, Э. М. Можяева, В.Г. Тараненко, Н.А. Пещанский, А.Н.Левченко, И. А. Пресникова, Н.И. Цема, Д. Г. Фулиди, Л. М. Беспружная, С. Ф. Иванникова, А. И. Коденко, И. А. Сержантова, Г. С. Мустакимов, А. В. Лукавецкая-Радченко, Н. В. Романовский, И. С. Могилевская, Е. В. Володарская, Е. П. Галимзянова и др.

со временем луганское художественное училище стало одним из признанных в советском союзе. Лучшие работы Луганчан появлялись на всесоюзных выставках, экспонировались за рубежом. В республике отмечалось как одно из ведущих учебных заведений данного профиля, работы студентов награждались дипломами, медалями, грамотами министерства культуры и искусства, премиями.

выпускников училища сегодня можно встретить в разных уголках страны и мира. Многие из них стали членами национальных союзов художников, активно занимаются выставочной деятельностью, составляют большую часть луганского и донецкого отделений национального союза художников Украины, преподают в высших и средних художественных учебных заведениях Украины, России и других стран СНГ, получили звание народных художников, заслуженных художников, заслуженных деятелей искусств.

Выставки работ студентов и преподавателей художественного отделения ЛГАКИ (бывшего художественного училища) свидетельствуют о высокой профессиональной подготовке молодых специалистов. Современный коллектив педагогов решает сложные задачи сохранения традиций и их модернизации с учетом реалий сегодняшних дней.

Поддерживая профессиональный интерес, проводятся конкурсы академического рисунка, конкурсы пленера, отчетные выставки творческих работ студентов, персональные выставки преподавателей и т.п.