

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет гуманитарный
Кафедра менеджмента и коммуникаций

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Мотульский Р. С.

21.10.2025 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Иноземцева И. Е.

21.10.2025 г.

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальностям:*

*6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиадизайн,
6-05-0212-01 Дизайн костюма и текстиля,
6-05-0212-02 Дизайн предметно-пространственной среды*

Составитель

Караулова Р. З., старший преподаватель кафедры менеджмента и коммуникаций Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета гуманитарного факультета
протокол № 2 от 30.09.2025 г.

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра правовых и гуманитарных дисциплин учреждения образования «Институт бизнеса БГУ» (протокол № 2 от 30.09.2025 г.);

Пыко А. В., доцент кафедры бизнес-администрирования учреждения образования «Институт бизнеса БГУ», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой менеджмента и коммуникаций
(протокол № 2 от 25.09.2025 г.)

И90 Караулова, Р. З. История зарубежного изобразительного искусства : учеб.-метод. комплекс для обучающихся специальностям: 6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиадизайн, 6-05-0212-01 Дизайн костюма и текстиля, 6-05-0212-02 Дизайн предметно-пространственной среды [Электронный ресурс] / Сост. Р. З. Караулова. – Электрон. дан. (1,1 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2026. – 254 с.

Систем. требования (миним.): процессор с частотой 1 ГГц, 1 ГБ оперативной памяти, 1 ГБ свободного места на жестком диске ; персональный компьютер под управлением ОС Microsoft® Windows® 7 и выше ; macOS® Leopard® и выше или мобильное устройство под управлением Android® 4.x и выше ; iOS® 9.x и выше ; Adobe Reader для соотв. ОС (или аналогичное приложение для чтения PDF-файлов).

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «История зарубежного изобразительного искусства».

Для студентов вузов.

Введение

Учебно-методический комплекс составлен на основе образовательного стандарта ОСВО 1-21 04 01-2013 и учебного плана по специальностям: 6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиадизайн, 6-05-0212-01 Дизайн костюма и текстиля, 6-050212-02 Дизайн предметно-пространственной среды Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова».

Искусство является одной из форм общественного сознания. В основе искусства лежит образное отражение действительности. Искусство помогает познавать мир, формирует духовный облик людей, их чувства, мысли, мировоззрение; оно воспитывает человека, расширяет его кругозор, пробуждает творческие способности.

История зарубежного изобразительного искусства представляет сложную картину развития многих национальных художественных школ, стилей, течений, творческих индивидуальностей. Сущность изобразительного искусства своеобразно раскрывается в каждом из его видов. Изучение истории зарубежного изобразительного искусства способствует пониманию возможностей его использования в практической деятельности современных деятелей культуры.

Цель учебной дисциплины – получение студентами систематических знаний по истории и теории зарубежного изобразительного искусства.

Задачи учебной дисциплины:

- изучить основные памятники зарубежного изобразительного искусства с древнейших времен до конца XXI в.;
- получить представление о творчестве крупнейших мастеров зарубежного изобразительного искусства;
- познакомиться с самыми значительными художественными коллекциями;
- проанализировать главные тенденции и направления развития мировой художественной культуры (на примере зарубежного изобразительного искусства).

Требования к освоению учебной дисциплины

В результате изучения учебной дисциплины «История зарубежного изобразительного искусства» обучающийся должен

знать:

- видовую и жанровую типологию изобразительного искусства;
- историю зарубежного изобразительного искусства (эпохи, стили, направления, школы);
- основные историко-художественные факты, события, даты, персоналии деятелей искусства.

уметь:

- выявлять закономерности эволюции зарубежного изобразительного искусства в различные эпохи;
- анализировать произведения искусства;

иметь навыки:

- использования методов научно-исследовательской деятельности в области теории и истории зарубежного изобразительного искусства;
- владения категориальным аппаратом и специфического языка различных видов зарубежного изобразительного искусства;
- использования способов репрезентации произведений зарубежного изобразительного искусства в вербальной и визуальной формах.

Требования к компетенциям

В результате изучения учебной дисциплины «История зарубежного изобразительного искусства» обучающийся формирует следующие компетенции:

1. Универсальные компетенции (УК):

УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.

2. Специализированные компетенции (СК):

СК-2, 6. Понимать и анализировать динамику развития видов зарубежного изобразительного искусства, а также их взаимосвязи в историческом контексте.

Распределение аудиторных часов по видам занятий:

Изучение учебной дисциплины рассчитано на 108 часов. Очная (дневная) форма получения высшего образования: 64 аудиторных, лекции – 54 часов, семинарские занятия – 10 часов. Форма промежуточной аттестации - экзамен.

РЕПОЗИТОРИЙ ИСЗ

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Курс лекций

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Виды и жанры зарубежного изобразительного искусства

Виды изобразительного искусства – различные формы эстетической деятельности человека, художественно-образного мышления. Различают искусства изобразительные (живопись, скульптура, графика) и неизобразительные (архитектура, прикладное искусство). В свою очередь, изобразительные и неизобразительные искусства условно разделяются на роды, хотя между ними сложно провести четкую грань: станковый, монументальный, декоративный. Неизобразительные искусства более четко разделяются в соответствии с материалом (деревянное зодчество, керамика), техникой (каркасная архитектура, резьба), назначением (общественные здания, утварь). В общей системе искусств виды искусств также условно объединяются в роды: виды искусства, имеющие в своей основе пластику человеческого тела (пантомима, балет, акробатика), пластические, или пространственные (архитектура, скульптура, живопись), временные (поэзия, музыка), временно-пространственные (драматический и музыкальный театр, кино), синтетические (видеоискусство, дизайн).

Живопись – вид визуального (воспринимаемого зрением), статичного (не изменяющегося во времени), пространственного искусства, не имеющего (в отличие от архитектуры и прикладного искусства) прямого практического применения. Живопись отличается при этом от скульптуры своим плоскостным (не объемным) характером, а от графики – той первостепенной ролью, которую в живописи играет цвет. При этом формальные отличия живописи от скульптуры и графики нельзя абсолютизировать, поскольку живопись приобретает некоторый объем благодаря фактуре, пастозному красочному слою и технике коллажа:

она может быть однотонной, монохромной, а также может быть тесно связана с сооружением или предметом, зачастую выполняет разнообразные (хотя не собственно утилитарные) функции, как религиозные (в разных культовых системах), так и светские.

Основные разновидности живописи – станковая и монументальная – связаны с той материальной основой (несущей плоскостью), на которую наносится живописное произведение. В станковой картине такой основой служит достаточно прочный и плотный материал (натянутый на подрамник холст, деревянная доска, лист картона, металла и т. п., обычно покрытые специальным грунтом), позволяющий свободно перемещать произведения: развешивать на стенах, экспонировать на выставках, формировать музейные и частные коллекции. Как правило, произведения станковой живописи предназначены для показа и восприятия в интерьерах. Важным атрибутом картины является рама, придающая живописному образу завершенность и позволяющая при восприятии четко отграничить живописное иллюзорное пространство от реального окружения картины – пространства интерьера. «Носителем» монументальной живописи является неподвижная архитектурная основа (стена, свод, опора здания) или специальная конструкция. Монументальная живопись может быть предназначена для интерьеров, фасадов, открытого городского пространства, внешней среды. С этим связана необходимость выбора для монументальной живописи более прочных (чем для станковой) материалов и разработки технологии, исключающей выгорание на свету, размывание атмосферными осадками и другие изменения живописи во внешней среде (каменная, керамическая или смальтовая мозаика, витраж) из цветных стекол, фреска и другие виды росписи). Произведение монументальной живописи нельзя отделить от его основы (стены, несущей конструкции); важной задачей художника является здесь достижение синтеза искусств – гармоничного единства, логической связи, стилевого и образного единства монументальной живописи и архитектуры. Основой живописи может быть и предмет; в этом случае, как правило, в ней преобладает декоративное начало.

Особые виды живописи – иконопись, миниатюра, декорационная живопись, диорама, панорама.

Живопись обладает широким кругом выразительных средств, среди которых важнейшие – композиция, рисунок и цвет(колорит). Живопись может пользоваться как оттенками одного цветового тона, так и системой взаимосвязанных тонов (красочная гамма), неизменяемым локальным цветом или цветовыми градациями (полутона, переходы, оттенки), показывающими различия в освещении предметов, в их положении в пространстве и среде; рефлексy обнаруживают взаимодействие различно окрашенных объектов; единство живописного тона позволяет объединять предметы со средой, валёры показывают тончайшие оттенки, возникающие при взаимодействии предметов и среды. На непосредственном изучении натуры основано воспроизведение естественного солнечного света и воздушной среды (пленэр). Выразительность живописи достигается и характером мазка, обработкой красочной поверхности (фактура). Построение объема и пространства в живописи связано с линейной и воздушной перспективой, светотеневой моделировкой, использованием конструктивных качеств рисунка и пространственных свойств теплых и холодных цветов. Живопись может быть однослойной (алла прима) и многослойной, имеющей прозрачные и полупрозрачные слои (подмалевки и лессировки).

Основные технические разновидности живописи: масляная живопись (краски на растительном масле как связующем веществе), темпера (краски на естественных и искусственных эмульсиях), клеевая живопись, восковая живопись (в т. ч. энкаустика), живопись водяными красками по штукатурке сырой (фреска) и сухой (секко), эмаль, живопись керамическими, силикатными, синтетическими красками, мозаика, витраж; акварель, гуашь, пастель, тушь служат для исполнения как живописных, так и графических произведений.

По традиции основными инструментами живописи служат кисти различной ширины и мягкости, но употребляются также мастихин и специальные устройства для распыления жидкой краски (аэрографы) и для перенесения на холст изображений фотохимическим способом.

Графика – искусство рисунка. Графическое изображение, как правило, состоит из линий, штрихов, точек, пятен и т. д. По своей природе графическое изображение условнее живописного, хотя изобразительно-выразительные средства графики во многом те же, что и у живописи. В отличие от живописи цвет в графике преимущественно один (обычно черный), но существует графика, прибегающая и к помощи другого цвета.

Графику можно делить на станковую и прикладную. Станковая графика имеет самостоятельное значение. К прикладной относятся те жанры графики, которые связаны с другими видами деятельности, например, промышленная графика или иллюстрация. К жанрам графики относятся все виды графического рисунка – книжная иллюстрация, плакат, карикатура, промышленная графика и т. д. Каждый из этих жанров отличается большой глубиной проникновения в изображаемое явление. Книжная графика – это не только оформление книги (обложка и суперобложка, титул, рисунок в начале и конце текста и т. д.). Иллюстрация ставит задачей раскрыть идеи и образы произведений, внутренне соответствовать его глубинному содержанию. Однако книжная иллюстрация – не простая копия литературного текста, переведенного на язык графики, а самостоятельное художественное произведение.

Гравюрой называют отпечаток на бумаге, полученный с обработанной особым образом печатной доски. Печатной доской могут служить и деревянная дощечка, и металлическая пластинка, и линолеум, и гладкий камень. Художник собственноручно наносит изображение на эту печатную форму и соответствующим образом ее обрабатывает. В зависимости от материала и способа его обработки различают разные виды, или техники, гравюры: офорт, литография, ксилографию и т. д. Но сама по себе «доска» имеет лишь подсобное значение: целью художника является отпечаток на бумаге – оттиск, или, как его иногда называют эстамп.

Рисунок, как и картину, можно сделать только в одном экземпляре. Он по своей природе уникален. Повторить его нельзя, потому что каждая копия и репродукция всегда бывают хуже подлинника. Иначе обстоит дело с гравюрой.

Главным ее качеством является тиражность – возможность сделать с одной печатной доски много оттисков. Все эти оттиски будут художественными произведениями.

Скульптура воспроизводит явления в объемной форме. Скульптор создает задуманный им образ из твердых материалов – камня, кости, бронзы, мрамора, определенных пород дерева, керамики – с учетом пластических возможностей каждого из них. Основным объектом изображения в скульптуре всегда было лицо и тело человека.

Выразительные средства скульптуры подчинены задаче объемного воспроизведения в материале. Поэтому основными изобразительными средствами скульптуры являются объем, силуэт, пластика, ритм. Они используются таким образом, чтобы созданное художником произведение просматривалось со всех сторон, а силуэт его четко рисовался в пространстве, был органично с ним связан.

Произведения скульптуры выступают в виде портрета или бюста (погрудного изображения), торса и фигуры или статуи (изображение во весь рост). Самым распространенным видом скульптуры является объемная круглая трехмерная скульптура, которую можно рассматривать со всех сторон.

Наряду с круглой скульптурой существует еще и рельефное изображение. По высоте выступающих из плоскости объемов различают высокий – горельеф, низкий – барельеф и вогнутый – контррельеф. Они могут служить и для оформления зданий, быть деталью памятника и т. д.

В развитии художественной культуры особенно большое место занимает скульптура монументальная. К ней относятся прежде всего памятники. Монументальная скульптура связана с архитектурой или естественной средой.

Жанры изобразительного искусства

Жанр – в изобразительных искусствах это совокупность произведений, объединяемых общим кругом тем, предметов изображения (исторический жанр, бытовой, батальный, портрет, пейзаж, натюрморт, ню, интерьер, анималистический, а также авторским отношением к предмету, лицу, явлению (карикатура, шарж) либо способом их понимания и истолкования (аллегория, фантастика).

Элементы жанровых различий известны с глубокой древности: анималистические образы в пещерах палеолита, фиксация мифологических преданий в петроглифах неолита, портреты Древнего Египта и Месопотамии с III тыс. до н. э., пейзажи и натюрморты в эллинистических и римских мозаиках и фресках, иератические религиозные композиции (христианские, буддийские) средних веков. Однако формирование жанров как системы, характеризующей многообразный круг интересов, присущий мировой художественной культуре, началось в XV-XVI вв. и совершилось в основном в XVII в. в связи с общим прогрессом европейского искусства; разделение его на отдельные жанры способствовало более глубокому изучению и отражению искусством действительности и духовных ценностей общества. Становление жанров связано с накоплением и развитием средств, навыков, традиций каждого из них. Современное понятие жанра получило наибольшее развитие на почве станковой живописи. В скульптуре разделение жанров несколько иное, поскольку их классификация основана во многом на целевом назначении скульптурных произведений (памятник, надгробие, декоративный рельеф, медаль, гемма), но и здесь сохраняются устойчивые тематические жанры (портрет, бытовой, исторический, батальный). Наряду с системой европейских современных жанров есть другие системы, сложившиеся в других географических и исторических условиях. Таковы жанры классической китайской живописи (жэнь-у, шань-шуй, хуа-няо), отвечающие особенностям гуманитарной традиции Китая; своя система жанров сложилась в древнерусском искусстве; можно выделить специфические признаки жанров в искусстве Древнего Востока, Древней Америки, античного мира и т. д.

Жанр – историческая категория. Сложившиеся жанры меняются в процессе развития искусства. Некоторые жанры отмирают или приобретают новый смысл (напр., мифологический жанр), возникают новые – обычно в результате дифференциации ранее существовавших (напр., появление архитектурного пейзажа и марины как разновидностей пейзажного жанра). Возникают новые синтетические жанры (напр., сочетание бытового жанра, с пейзажем, группового портрета с историческим жанром). Слова «жанр», «жанровый» нередко означа-

ют бытовой жанр и его специфические качества. Все виды и жанры изобразительного искусства тесно взаимосвязаны.

Тема 2. Искусство Древнего Востока

Древним Востоком принято называть древнейшие классовые общества на обширных пространствах Азии и Африки, родственные в социально-экономическом отношении. Название «Восток» условно и связано с периодом римского владычества, когда в состав Римской империи входили значительные территории Передней Азии и Египет, являясь частями ее Восточных провинций. То, что рамки понятия «Древний Восток» значительно шире, установили раскопки и исследования XIX и XX веков. Кроме Египта и Двуречья, этих «ведущих» территорий древневосточных культур, кроме Палестины и Сиро-Финикии, в границы Древнего Востока входят Северная Сирия с Северным Двуречьем, районы культуры хурритов, государства Митанни, центральное плоскогорье Малой Азии – страна хеттов, горная страна Урарту, древнее Закавказье, Иранское плоскогорье с областью Элам, области по реке Инду и его притокам, а также древнейшие культуры Китая и Японии. Культура Древнего Востока является важнейшей частью общечеловеческой культуры.

Искусство Месопотамии

Древняя Месопотамия, как и Египет, своим расцветом обязана рекам – Тигру и Евфрату. Страна разделялась на две части: Ассирию на севере и Вавилонию на юге. Древняя история этого царства охватывает период примерно с 3 000 до 500 лет до н.э. С древнейших времен она была точкой соприкосновения трех континентов: Африки, Азии и Европы, и поэтому имела большое влияние на весь остальной тогдашний мир. Одновременно, благодаря финикийцам, она за тысячу лет до н.э. установила и поддерживала тесные контакты с народами Средиземноморья, прежде всего с греками. Для искусства Месопотамии характерен монументализм, независимо от того, идет ли речь о «Судебнике Хаммурапи» или о висячих садах Вавилонии. Стены вокруг Вавилонии тянулись на 18 км, а их ширина была такой, что по ним могла проехать квадрига. Чудом

называют висячие сады Вавилонии, созданные на фантастических пирамидах и террасах, сады, в которых произрастало бесчисленное множество цветов и деревьев. Нехватка строительного камня – в отличие от Египта – способствовала интенсивному развитию производства кирпича на основе битума, которого было в избытке. Кирпичи наружных дворцовых стен украшались разноцветной эмалью и фризами, заполненными изображениями фигурок и надписями, как на Воротах Иштар.

В скульптуре преобладают, в основном, сцены войны и охоты. Сам царь изображается гигантским и величественным, на коне или в боевой колеснице, смело убивающим льва или поражающим врагов, которые, как правило, убегают. Человеческая фигура изображается только в фронтальной плоскости и с головой в профиль. Наиболее характерные черты лица, такие, как глаза и нос, изображаются гораздо большими, чем есть на самом деле, в то время как второстепенные детали (лоб или подбородок) – значительно меньшими.

Тема 3. Искусство Древнего Египта

Историю Древнего Египта, как и историю культуры в целом, принято делить на следующие периоды: 1) Додинастический период (IV тыс. до н. э.); 2) Древнее царство (XXX-XXIII вв. до н. э.); 3) Среднее царство (XXI-XVIII вв. до н. э.); 4) Новое царство (XVI-XI вв. до н. э.); 5) Позднее время (XI в. – 332 г. до н.э.). Завершающим в истории Древнего Египта считается 332 г. до н.э., когда он был завоеван войсками Александра Македонского и вошел в состав эллинистического мира.

Расцвет искусства Древнего Египта начался с III тыс. до н.э., после объединения страны. Важное значение имел древний заупокойный культ. Египтяне верили, что человек наделен несколькими душами. Одной из душ они считали двойник («ка»), соединение с которым означало дальнейшую жизнь. Статуи умирающего как бы заменяли собой тело, подверженное тлению, чтобы душа могла вернуться для воссоединения с двойником. Поэтому скульптура Древнего

Египта, с самого возникновения связанная с заупокойным культом, тяготела к точному портретному изображению.

С 3 тыс. до н. э. в связи с культом фараона началось возведение первых гигантских гробниц. Они состояли из подземного помещения, куда ставили саркофаг и все предметы, которые считались необходимыми умершему, и мастабы – надземного холма, облицованного кирпичом или известняковыми плитами. Поиски наиболее совершенной формы гробницы видны в усыпальнице-пирамиде фараона Джосера в Саккара (Имхотеп, XXVIII в. до н. э.), которая достигала в высоту более 60 м и состояла из семи убывающих кверху мощных ступеней, сложенных из каменных блоков. Одним из «семи чудес света» называли пирамиды фараонов Хуфу (Хеопса), Хафра (Хефрена) и Менкаура (Микерина, XXVII в. до н. э.), высящиеся в Гизе. Они составляли часть грандиозного ансамбля, в который входили заупокойные храмы, строгие по планировке, четкие и спокойные по ритмам. Гигантская фигура сфинкса, стоящая на прямой оси, ведущей к пирамиде Хефрена, дополняет ансамбль.

Неотъемлемую часть храма и гробниц составляли статуи фараонов, знати, придворных писцов. Культовое назначение статуй определило выполнение их в рамках строжайших канонов. В большинстве случаев – это либо стоящая фигура с выдвинутой вперед левой ногой, либо фронтально сидящая фигура с руками, прижатыми к торсу. Статуя писца Каи (сер. III тыс. до н. э., Париж, Лувр), выполненная из известняка, и деревянная статуя вельможи Каапера (сер. III тыс. до н. э., Каир, Египетский музей) отличаются правдивостью и индивидуализацией. Часто в гробницах встречаются семейные портреты. Простота обобщенных форм присуща парным статуям Рахотепа и его супруги Нофрет (первая половина III тыс. до н. э., Каир, Египетский музей). По традиции, мужская статуя раскрашена красно-коричневой краской, женская – желтой, волосы – черной, одежды – белой.

Важную роль играли рельефы и росписи, размещенные на стенах гробниц и храмов и также связанные с заупокойным культом. Фараон и боги изображались выше других людей. Условность в расцветке и в построении рельефов бы-

ла связана с длительным художественным отбором образов, установившимися канонами; египетские мастера выбирали наиболее острые и характерные точки зрения на предмет, сочетая их воедино. Сами рельефы обычно плоски, они почти не выступают над поверхностью стены. Древние египтяне применяли две техники рельефа – барельеф и врезанный рельеф с углубленным контуром, сближающие их с росписями. Силуэт фигур всегда ясен и графичен. Таков деревянный рельеф, изображающий зодчего Хесиру (нач. III тыс. до н. э., Каир, Египетский музей).

Та же чистота линий, та же сдержанность и спокойная ясность ритмов и колористическая гамма, что и в рельефах, прослеживается в росписях Древнего царства, например, в росписях из гробницы зодчего Нефермаата в Медуме (XXVII в. до н. э., Каир, Египетский музей), сочных и чистых по сочетаниям цветов. В росписях стен применялась обычно золотистые, оранжево-красные, зеленые, синие и бирюзовые краски, нанесенные на сухую поверхность. Часто специальные углубления заполнялись цветными пастами, похожими на инкрустацию. Обобщенные контурные линии подчеркивали плоскость стены, монументальную целостность ансамбля.

Широкое развитие в это время получили художественное ремесло и мелкая раскрашенная пластика. Ювелирные изделия из драгоценных камней – малахита, бирюзы и сердолика, деревянная мебель, украшенная золотом, сочетали яркую красочность с гармонией и строгой простотой форм, свойственной всем изделиям Древнего царства. Великолепна голова сокола (Каир, Египетский музей), увенчанная царственной короной, выполненная из золота и черного обсидиана.

Первым из памятников, ознаменовавших поиски новых архитектурных образов в период Среднего царства, была усыпальница-храм Ментухотепа в Дейр-эль-Бахари (XXI в. до н. э.), она положила начало крупным храмовым ансамблям. Новые искания в египетской пластике проявились в повывисшемся внимании к индивидуальным чертам в изображении человека. Особенно остро они обнаружились во второй половине Среднего царства. С XII династии

скульптуры фараонов начали устанавливаться в храмах наряду с божествами. В связи с этим усилилась объемная моделировка, большее внимание уделялось возрастным особенностям, величая ясность образов Древнего царства сменилась напряженностью. Портретная голова Сенусерта III (XIX в. до н. э., Нью-Йорк, Метрополитен-музей) свидетельствует об усложнении человеческого образа. Постепенно произошли изменения и в рельефах. Их темы становились разнообразнее, охват жизни – шире.

Сравнительно с Древним царством росписи приобрели большую самостоятельность. Строгие, полные величавого покоя фризобразные композиции сменились более свободно сгруппированными сценами, краски стали нежнее и прозрачнее. Росписи исполнялись темперой по сухому грунту. Не ограничиваясь локальными тонами, мастера пользовались смешанными красками, наложенными то густо, то еле уловимо; контуры обозначались то резко, то нежно, отчего по-прежнему плоские силуэты становились легче и живописнее.

В гробнице Хнумхотепа II в Бени-Хасане (XX в. до н. э.) были созданы замечательные росписи, изображающие сцены охоты на берегах Нила. То же стремление изображать не отдельные предметы, а действие, показывать в движении целые группы, проявилось и в мелкой пластике (ушебти). Раскрашенные по грунту деревянные статуэтки повествовательны, как и живопись.

Наибольшее распространение в период Нового царства получил тип храма с четким прямоугольным планом, делением на три части: открытый двор, обнесенный колоннами, колонный зал и святилище. Фасад храма обращался к Нилу, от которого шла дорога, обрамленная по сторонам каменными сфинксами или священными овнами. Аллея сфинксов приводила к входу – каменному пилону – грандиозной, сужающейся кверху в форме трапеции стене, разделенной узким проходом посередине. Перед пилоном возвышались обелиски и колоссальные статуи фараонов. За пилоном открывался прямоугольный в плане, открытый двор, обнесенный колоннами. Каменная колоннада в центре двора (по главной оси) намечала прямую линию пути к колонным залам, молельням, кладовым и другим помещениям. Монументальные рельефы покрывали стены

храмов. Мощные колоннады, многочисленные скульптуры дополняли их торжественный облик.

В Фивах были возведены колоссальные, посвященные богу Амону храмовые комплексы Карнака и Луксора, взаимосвязанные между собой. Первым строителем Карнакского храма (XVI в. до н. э.) был зодчий Инени, Луксорского (XV в. до н. э.) – Аменхотеп Младший, который впервые ввел в архитектуру колоннаду двора. Каждый последующий правитель пристраивал к имеющимся храмам новые, украшая их статуями, отчего на протяжении веков комплексы Карнака и Луксора превратились в своеобразные каменные города с аллеями и площадями, колоннадами и храмами. Стены и стволы колонн были сплошь покрыты цветными рельефами. Колонны Карнака и Луксора имели мощные капители и уподоблялись гигантским цветам и бутонам лотоса и папируса, как бы воспроизводя природу Египта в образе фантастического каменного леса.

Новый характер приобрели гробницы царей и величественные заупокойные храмы, в которых основное место принадлежало колоннадам. Гробницы фиванских царей располагались в скалистых тайниках, а храмы возводились у подножия гор. Заупокойный храм царицы Хатшепсут (нач. XV в. до н. э.), выстроенный зодчим Сенмутом, близ Фив, в Дейр-эль-Бахари, представлял собой ансамбль, состоящий из трех колоссальных террас, восходящих ступенями друг над другом и объединенных пологими пандусами.

В живописи мастера Нового царства также вступали на путь поисков более смелого и сложного изображения окружающего мира. Быт знати, охота, пиры и выезды показаны чрезвычайно красочно. Усложнилась композиция, разнообразнее стали движения фигур, колорит обогатился сиреневыми, розовыми оттенками. Мастера отступали от канонов в раскраске фигур, вводя подчас золотисто-розовый цвет. Женские статуи и портреты частных лиц становятся более пластичными, часто изображаются обнаженные фигуры девочек-подростков, полные юной грации. Чрезвычайно нарядны скульптурные портреты, создаваемые в мелкой пластике. Таковы статуэттки певицы Амона Раннаи и верховного жреца бога Амона Аменхотепа, выполненные из эбенового дерева с инкруста-

цией серебром и золотом (нач. XIV в. до н. э., Москва, ГМИИ). С необычайной тонкостью исполнены многочисленные предметы туалета, употреблявшиеся в быту сосуды, шкатулки, туалетные ложечки («Плывущая девушка», нач. XIV в. до н. э., Москва, ГМИИ), выполненные в форме грациозных женских фигур, играющих на лютне, плывущих, держа в руках цветы, птиц.

В начале XIV в. до н. э. фараон Аменхотеп IV провел социальную и религиозную реформу, возглавив движение мелких рабовладельцев против крупной рабовладельческой знати. Реформа Аменхотепа IV, небывалая в истории Египта по своей смелости, свелась к тому, что были объявлены ложными все старые боги, закрыты их храмы, уничтожены изображения, а новым единым божеством было провозглашено вместо символа солнца – Амона-Ра само солнце – Атон. Он изменил и собственное имя, назвав себя Эхнатон – «Дух Атона». Столица из Фив была перенесена в Ахетатон («Небосклон Атона» – современная Тель-эль-Амарна, отсюда название «амарнский период»). Произведения амарнского периода, отличаются человечностью и проникновенностью. Лучшее, что было создано в этот период, – скульптурные портреты Эхнатона и его жены Нефертити (Тутмес), выполненные в рельефе и круглой пластике. Впервые в истории египетского искусства появились изображения царя в кругу семьи.

Последний расцвет древнеегипетского искусства в период объединения страны под властью саисских фараонов (VII в. до н. э.) характеризуется появлением холодного, изысканного стиля.

Тема 4. Искусство Древней Греции (гомеровский период и архаика)

Своеобразным связующим звеном между Востоком и Древней Грецией являлась эгейская культура, которая существовала на островах и побережье Эгейского моря (остров Крит), материковой Греции (города Микены и Тиринф), на западном побережье Малой Азии (город Троя). Расцвет этой культуры приходится на II тыс. до н. э.

В критской архитектуре преобладали обширные дворцовые комплексы. Среди них выделялся своими масштабами (площадь примерно 16 тыс. кв. м) и

свободной усложненной планировкой Кносский дворец. Его тронный зал был украшен эмблемой в виде двусторонней секиры-лабриса, священной на Крите, поэтому дворец стали называть Лабиринтом. (Впоследствии лабиринт – нарицательное название построек с запутанной планировкой.)

В решении дворцовых интерьеров существенную роль играли деревянные колонны, получившие название иррациональных. Ствол колонн утолщался кверху, где он завершается капителью в виде круглого валика и лежащей на нем квадратной плиты. Покрытые зигзагообразными узорами, колонны усиливали впечатление живописного и динамичного решения пространства.

Исполненные по сырой штукатурке росписи в виде фриз или панелей заполняли стены Кносского дворца. Здесь изображалась жизнь его обитателей, воссоздавался мир религиозных и мифологических образов: торжественные процессии, ритуальные танцы, люди, собирающие яркие цветы, кошки, охотящиеся на фазанов, рыбы, плавающие среди водорослей. «Дама в голубом» (ок. 1500 г. до н. э., Гераклион, Крит, Археологический музей, так называемая «Парижанка»). В росписях преобладали яркие, мажорные – желтая, синяя, зеленая, красная – краски. Мелкая пластика Крита, так же, как и живопись, носит изысканно декоративный, динамический характер. Это фигурки животных, коз с козлятами, особенно выразительные изображения быка, почитавшегося на Крите, статуэтки изящных женщин из цветного фаянса и слоновой кости со змеями в руках, вероятно, олицетворяющие богиню растительности, покровительницу всего живого.

Тонким художественным вкусом отличаются керамические вазы разнообразных форм и расцветок, покрытые черным лаком, по которому нанесены белой, желтой и красной краской геометрические и растительные орнаменты в виде спиралей, зигзагов, розеток, лепестков – вазы из пещеры Камарес (ок. 1800 г. до н. э., Гераклион, Крит, Археологический музей). В росписях ваз часто встречаются мотивы морской фауны: рыбы, звезды, раковины. К лучшим образцам относится ваза с осьминогом (ок. 1500 г. до н. э., Гераклион, Крит, Археологический музей). Художественная культура материковой Греции отлича-

лась от критской большей суровостью и мощью. Наиболее ярко самобытность ее проявилась в монументальной архитектуре. В возводившихся на крутых холмах дворцах и поселениях (которые впоследствии получили название «акрополь», что значит «верхний город») все было подчинено задачам обороны. Из огромных грубо отесанных камней складывались оборонительные стены, толщина которых доходила до 10 м, высота – до 18-20 м. Древним грекам казалось, что только легендарные одноглазые великаны-циклопы могли быть их строителями. Ученые называли эти стены «циклопическими». Акрополь в Тиринфе дает полное представление о планировке такого дворца. В отличие от Критского дворца-лабиринта, в Тиринфском дворце все подчинено ясному порядку, симметрии, чем достигнута большая цельность композиции. Акрополь замыкают могучие стены, вход перекрыт тремя воротами. Центр акрополя – дворец с большим двором. Особое внимание в микенской архитектуре уделялось укреплению ворот. Центральные ворота обширной многоярусной крепости Микен («Львиные врата», XIV-XIII вв. до н. э.) представляют величественное сооружение, символизирующее могущество микенских царей.

Искусство Древней Греции (гомеровский и архаический периоды)

В рамках рабовладельческого общества в Древней Греции сложились первые в истории принципы демократии, которые дали возможность сформироваться передовым идеям, утверждавшим красоту и величие человека. Искусство Древней Греции было связано с религией. Характерная черта древнегреческой мифологии – очеловечивание (антропоморфность). Поэтическая сила и гуманистическая основа мифологических образов способствовали утверждению героики и образа идеальной гармоничной личности в греческом искусстве.

История древнегреческого искусства состоит из следующих периодов:

1. Гомеровская Греция (XI-VIII вв. до н. э.)
2. Архаика (VII-VI вв. до н. э.)
3. Классика (V и IV вв. до н. э.). В этом периоде принято выделять раннюю классику (490–450-е гг. до н. э.);
высокую классику (450–410-е гг. до н. э.);

позднюю классику (конец V–IV вв. до н. э.)

4. Эллинизм (III – I вв. до н. э.)

Древнейший период развития греческого искусства носит название гомеровского, по имени легендарного автора эпических поэм «Илиада» и «Одиссея», описавшего это время. Зародившаяся в гомеровский период архитектура, сохранившаяся в развалинах, представляет собой переработку типа микенского мегарона. С развитием ремесел расцветают прикладные искусства, в частности керамика и вместе с ней вазопись. Ясное представление о самых ранних произведениях декоративного искусства Греции дают вазы, украшенные геометрическим орнаментом. Таковы имевшие культовое назначение большие по размерам дипилонские вазы (найлены близ Дипилонских ворот в Афинах).

Рост городов вызывает расширение строительства. В архаический период происходит сложение системы архитектурных ордоров, которая легла в основу всей античной архитектуры. Еще в глубокой древности был создан тип храма, посвященного богам или обожествленным героям, центр важнейших событий общественной жизни города. Храм был хранилищем общественной казны и художественных сокровищ, площадь перед ним являлась местом собраний, празднеств. Храм воплощал идею единства, величия города-государства, незыблемость его общественного уклада. Архитектурные формы греческого храма сложились не сразу и в период архаики претерпели значительные изменения. Греки считали храм жилищем божества и при его сооружении исходили из главного помещения царского дворца – мегарона. Храм возводился в центре городской площади или на акрополе, занимая подчеркнуто господствующее место среди построек города; главным фасадом он был обращен на восток. Греческий храм посвящался богу – покровителю города, но носил общественный характер.

Древнейшим типом каменного (из известняка или мрамора) архаического храма был так называемый «храм в антах». Он состоял из небольшого помещения – наоса, прямоугольного в плане, открытого на восток, имел двускатную кровлю, покрытую керамической или мраморной черепицей. На его фасаде

между антами, то есть выступами боковых стен, были помещены две колонны. (сокровищница в Дельфах).

Более совершенным типом храма был протей, на переднем фасаде которого размещены четыре колонны. В амфипростиле колоннада украшала как передний, так и задний фасад, где был вход в сокровищницу. Классическим типом греческого храма стал периптер (оперенный) – храм, имевший прямоугольную форму в плане и окруженный со всех сторон колоннадой. Его художественный строй отмечен торжественной простотой и гармонической законченностью.

В результате длительной эволюции сложилась ясная и цельная архитектурная система, которая позднее, у римлян, получила название ордера, что означает порядок, строй. Применительно к греческой архитектуре слово «ордер» подразумевает весь образный и конструктивный строй архитектуры. В более узком смысле ордер – порядок соотношения и расположения колонн и лежащего на них антаблемента (перекрытия), система, при которой различаются несущие и несомые части – колонны и антаблемент. Выразительность ордера основана на пропорциональности, строгом математическом расчете и гармоничном соотношении частей, образующих единое целое. В эпоху архаики ордер сложился в двух вариантах – дорическом и ионическом. Дорический ордер был связан с областями материковой Греции, ионический – с культурой островной и малоазийской Греции.

Дорический ордер воплощал идею мужественности, гармонию силы и строгости. Ионический ордер был легок, строен и наряден. Не случайно впоследствии иногда в дорическом ордере колонны заменялись или дополнялись мужскими фигурами (атлантами), в ионическом ордере – женскими (кариатидами). Как дорические, так и ионические храмы раскрашивались в основном красной и синей красками. Раскраска треугольного поля фронтона, фона метоп, триглифов, а также скульптуры придавала более праздничный вид храму, подчеркивая архитектуру его частей.

Вплоть до сер. VI в. до н. э. создавались статуи богов, мало расчлененные, строго фронтальные, словно застывшие в торжественном покое. Таковы статуи «Артемида» с острова Делос (ок. 650 г. до н. э., Афины, Национальный археологический музей) и «Гера» с острова Самос (ок. 560 г. до н. э., Париж, Лувр), имевшие религиозно-магическое значение и, возможно, напоминавшие ксоаны гомеровской эпохи. Высшие достижения относятся к разработке образа человека в статуях богов и богинь, героев, а также воинов – куросов. Стремление к передаче человеческого тела в движении проявляется в статуе богини победы Ники с острова Делос (Афины, Национальный археологический музей), выполненной в первой половине VI в. до н. э. (приписывалась Архерму). Однако движение богини, так называемый «коленопреклоненный бег», столь же условно, как и «архаическая улыбка». Одним из достижений архаического искусства Афин были найденные на Акрополе статуи девушек (кор) в нарядных одеждах. Подлинные произведения древнегреческой живописи до наших дней почти не дошли. Судить о них помогают сохранившиеся в большом количестве расписные керамические вазы. В период архаики наибольшее распространение получила так называемая чернофигурная вазапись. Формы орнамента заливались черным лаком и хорошо выделялись на красноватом фоне обожженной глины. Прославленным живописцем середины VI в. до н. э. был Эксекий. Его роспись на килике с изображением Диониса в ладье (после 540 г. до н. э., Мюнхен Музей античного прикладного искусства) отличается поэтичностью, тонким чувством ритма и совершенством композиции, органически связанной с назначением и формой сосуда.

Тема 5. Искусство Древней Греции (классика и эллинизм)

С первых десятилетий V в. до н. э. начинается классический период развития греческой культуры и всех видов искусства. Совершенное, исполненное возвышенного реализма искусство греческой классики явилось важным этапом в развитии всего мирового искусства.

Наибольшее распространение в архитектуре ранней классики получают храмы дорического ордера, соответствующие духу гражданственности, героике полиса. Храм Геры в Пестуме (вторая четверть V в. до н. э. ранее считавшийся храмом Посейдона), храм Зевса в Олимпии (сер. V в. до н. э.).

Разрушению условности архаического искусства способствовало появление скульптурных произведений, посвященных определенным историческим событиям. Такова группа тираноубийц Гармодия и Аристогитона (ок. 477 г. до н. э., Неаполь, Национальный музей) – Крития и Несиота. Как и большинство греческих статуй, исполненных в бронзе, она была утрачена и дошла до наших дней в мраморной римской копии. Идеал гармонично развитого прекрасного человека раскрывается в образе «Дельфийского возничего» (ок. 470 г. до н. э., Дельфы, Археологический музей), «Посейдона» (ранее считался Зевсом Громовержцем, ок. 460 г. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). Проблема движения решена в «Победительнице в беге» (вторая четверть V в. до н. э. Рим, Ватикан), в «Мальчике, вынимающем занозу», (вторая четверть V в. до н. э., Рим, Палаццо Консерватории). Мифологическая тема продолжает занимать ведущее место в искусстве, но фантастическая сторона все более отходит на второй план. Пример переосмысления мифологического сюжета – рельеф с изображением рождения Афродиты из пены морской – так называемый «Трон Людовизи» (ок. 460 г. до н. э., Рим, Национальный музей).

Поиск героических, типически обобщенных образов и новых мотивов движений характеризует творчество Мирона из Элефтер. Его «Дискобол» был исполнен в честь определенного лица, хотя и не носил портретного характера. Утверждение разумной воли, сдерживающей страсти, нашло выражение в скульптурной группе «Афина и Марсий», созданной Мироном для Афинского акрополя (сер. V в. до н. э., статуя Афины находится в музее Либигхаус во Франкфурте-на-Майне; статуя Марсия – в Национальном музее Рима).

Широкое распространение в классический период получила живопись. Высокого расцвета достигла вазопись. Сохранившиеся на вазах подписи позво-

ляют говорить о крупнейших мастерах того времени: Евфронии, Евфимиде, Дурисе, Бриге.

При Перикле создается самый замечательный ансамбль эпохи – Афинский акрополь. В течение третьей четверти V в. до н. э. были возведены мраморные здания: Парфенон, Пропилеи, храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы). Завершающее ансамбль здание Эрехтейона строилось позже, во время Пелопоннесской войны. На холме Акрополя разместились основные святилища афинян, и прежде всего Парфенон – храм Афины, богини мудрости и покровительницы Афин. Там же хранилась казна. В здании Пропилеи, служившем входом на Акрополь, в двух их пристройках-крыльях находились библиотека и картинная галерея (пинакотекa). Планировка и постройка Акрополя были выполнены под общим руководством величайшего скульптора Греции – Фидия (вторая и третья четверти V в. до н. э.).

Строителями Парфенона (447-438 гг. до н. э.) были Иктин и Калликрат. Строгой гармонии Парфенона словно противостоит изящество и свобода композиции Эрехтейона. Скульптурное убранство Парфенона создавалось под руководством и при участии Фидия. Ему принадлежала и двенадцатиметровая статуя Афины Девы (Афины Парфенос, 447-438 гг. до н.э.), находившаяся в наосе Парфенона (сохранилось несколько уменьшенных мраморных копий римского времени). Она была выполнена из золота и слоновой кости в так называемой хрисоэлефантинной технике (основа статуи – деревянная, одежда и волосы покрыты тонкими листами золота, лицо, руки, ступни ног – пластинками слоновой кости). На восточном фронте Парфенона размещалась композиция, посвященная рождению Афины из головы Зевса, на западном – спору Афины с Посейдоном за обладание аттической землей. Свободные в своих движениях, фигуры образовали группы, естественно размещенные в треугольниках фронтонов, объединенные в законченное целое. На этом же принципе построен фриз, или зофор, сплошь покрытый лентой рельефов с изображением праздничного шествия, посвященного Афине (часть фриза с изображением богов теперь хранится в Афинах, в Музее Акрополя, часть – в Лондоне, в Британском

музее, «Девушки» – в Париже, в Лувре). К началу второй половины V в. до н. э. художественная жизнь процветала не только в Афинах, но и в других городах. Из Аргоса (Пелопоннес) происходил современник Фидия Поликлет, в искусстве которого проявился особенный интерес к изображению спокойно стоящего человека. Самая прославленная статуя Поликлета – «Дорифор» («Копьеносец», сер. V в. до н. э., Неаполь, Национальный музей), совершенное воплощение доблестного гражданина-воина.

Поликлету принадлежал и теоретический трактат «Канон»: система идеальных пропорций и законов, по которым должно строиться изображение человека. В «Дорифоре» Поликлет точно следовал своей теории. Это привело к утверждению известной нормативности и несколько тяжеловесных пропорций фигуры. Под конец жизни скульптор отошел от своего «Канона». Его «Диадумен» (420-410 гг. до н.э., Афины, Национальный археологический музей) – юноша, увенчивающий себя повязкой победителя, отличается более стройными пропорциями, большей одухотворенностью и мягкостью выражения, которые предвосхищают искусство поздней классики.

К концу V в. до н. э. в искусстве высокой классики произошли значительные изменения: черты утонченного лиризма и интимности начали вытеснять монументальную героику. Эти тенденции нашли выражение в мраморных рельефах балюстрады храма Ники Аптерос на Акрополе. («Ника, развязывающая сандалии» ок. 411–407 гг. до н. э., Афины, Музей Акрополя). В эпоху высокой классики вазопись, как и ранее, развивалась в едином направлении с монументальной живописью и скульптурой. В ней появилось больше героических изображений на мифологические темы. О почти не дошедшей до нас монументальной живописи мы можем судить не только по вазописи, но по литературным источникам, по описаниям произведений живописи и, по их оценке, современниками. В древности чаще применяли технику фрески, но, вероятно, пользовались также клеевыми и восковыми (энкаустика) красками. По характеру исполнения живописные композиции, по-видимому, были схожи с росписями на вазах. Художник пользовался в основном четырьмя красками: белой, желтой, красной

и черной. Согласно описаниям, цвет в композициях Полигнота носил характер раскраски, но рисунок отличался совершенством.

Подчинение греческих полисов возникшей на Балканах мощной Македонской державе, завоевания Александра Македонского на Востоке положили конец классическому периоду греческой истории. Постройки 4 в. до н. э. следовали принципам ордерной системы. Наряду с храмами большое распространение получило строительство театров, которые обычно устраивались под открытым небом. По склону холма вырубались места для зрителей, обрамлявшие круглую или полукруглую оркестру – площадку, на которой выступали хор и артисты. Удивительна по совершенству акустика театра в Эпидавре.

Трагические противоречия эпохи нашли глубокое воплощение в творчестве крупнейшего мастера первой половины IV в. до н. э. Скопаса. Сохраняя традиции монументального искусства высокой классики, Скопас насыщал свои произведения большим драматизмом, стремился к многогранному раскрытию образов, сложных чувств и переживаний. Его «Менада» («Вакханка», ок. 350 г. до н. э., Дрезден, Скульптурное собрание), дошедшая в небольшой поврежденной античной копии, воплощает образ человека, одержимого бурным порывом страсти.

С наибольшей полнотой мастерство Праксителя раскрывается в мраморной группе «Гермес с Дионисом» (ок. 330 г. до н. э., Олимпия, Археологический музей). Афродита Книдская (до 360 г. до н. э.) дошла в римских копиях, лучшие из них хранятся в Ватиканском и Мюнхенском музеях, голова Афродиты Книдской – в собрании Кауфмана в Берлине. В мифологические образы Пракситель привносил элементы жанра – статуя «Аполлона Сауроктона» (третья четверть IV в. до н. э., Рим, Ватикан). Некоторые статуи Праксителя были искусно окрашены живописцем Никием. Самым видным представителем идеализирующего направления был Леохар, придворный мастер Александра Македонского. Его прославленная статуя – Аполлон Бельведерский (ок. 340 г. до н. э., Рим, Ватикан, характеризуется холодной торжественностью. Крупнейшим скульптором реалистического направления был Лисипп. Расцвет его творчества приходится

на 40–30-е гг. IV в. до н. э., на время правления Александра Македонского. Ему принадлежали и огромная (20 м высоты) бронзовая статуя Зевса (не дошла до наших дней), и настольная статуэтка Геракла, исполненная для Александра Македонского. Свое понимание образа человека Лисипп воплотил в статуе юноши, скребком счищающего с себя песок после состязаний, – «Апоксиомен» (325–300 гг. до н. э., Рим, Ватикан).

К концу классического периода в вазописи все большее место занимала узорчатая орнаментальность, героические мотивы уступали место жанровым, лирическим. В том же направлении эволюционировала и живопись. По образному решению с Афродитой Праксителя перекликается «Афродита Анадиомена» – картина прославленного художника конца IV в. до н. э. Апеллеса, обогатившего красочную палитру и более свободно пользовавшегося светотеневой моделировкой. О разнообразии тенденций в монументальной живописи поздней классики дают представление уникальные росписи неизвестного греческого мастера, найденные в Казанлыкской гробнице, в Болгарии, а также красочные мозаики Пелле, в Македонии.

Тема 6. Искусство Древнего Рима

Искусство Римской Республики

С угасанием эллинистических государств в конце I в. до н. э. ведущее значение в античном мире приобретает римское искусство. Оно отличалось большим разнообразием и пестротой форм, в нем были отражены черты, свойственные искусству народов, покоренных Римом. Это искусство сложилось на основе сложного взаимопроникновения самобытного искусства местных итальянских племен и могущественных этрусков. Они познакомили римлян с искусством градостроения (различные варианты сводов, тосканский ордер, инженерные сооружения, храмы и жилые дома и др.), настенной монументальной живописью, скульптурным и живописным портретом, отличающимся острым восприятием натуры и характера. Особенно большой вклад в создание римской культуры внесли греческие колонисты в Южной Италии и Сицилии, их богатые города

были центрами научной жизни и художественной культуры античности. Римляне перерабатывали типы греческой архитектуры, принципы ордерной системы и декора. Не меньшее значение в развитии римского искусства имели искусство эпохи эллинизма с его архитектурой, тяготевшей к грандиозным масштабам и крупным городским центрам, искусство варварских народов, постепенно вошедших в состав Римской империи – галлов, германцев, кельтов. Их влияние сказалось в пристрастии к конкретным деталям, к экспрессивности выражения в пластике; к концу существования империи они оказали значительное влияние на архитектуру метрополии. Искусство Древнего Рима решало задачи, поставленные последним этапом развития античного общества. Оно прошло следующие этапы:

1. Искусство Республики (V–I вв. до н.э.)

2. Искусство Империи (I–V вв. н.э.)

В республиканский период сложились основные типы римской архитектуры. Обращают внимание грандиозные сооружения – древние оборонительные стены Рима, выложенные из камня (ранняя – VI в. до н. э. и так называемая Сервиева стена – 378–352 гг. до н. э.). Римские дороги имели важное стратегическое значение, они объединяли различные части страны. Ведущая к Риму Аппиева дорога (IV–III вв. до н. э.) была первой из сети дорог, покрывших позже всю Италию. Мощные мосты и акведуки (акведук Аппия Клавдия, 311 г. до н. э., акведук Марция, 144 г. до н. э.), пробегающие десятки километров, заняли видное место в архитектуре города. К древнейшим сводчатым конструкциям относится сточный канал (клоака Максима) в Риме.

В эпоху республики, особенно в V–II вв. до н. э., храм – основной тип общественного здания. Он сложился постепенно в результате скрещивания преобладающих местных италийско-этрусских традиций с греческими, приспособленными к местным условиям. Строились круглые и четырехугольные псевдопериптеры. Таков небольшой круглый в плане храм Сибиллы в Тиволи (I в. до н. э.) близ Рима. К I в. до н. э. относится небольшой храм Фортуны Вирилис в Риме – уникальный образец раннего псевдопериптера с замкнутой фронталь-

ной осевой композицией. Своеобразие римской архитектуры сказалось в создании нового типа частного жилого дома богатых землевладельцев, торговцев, ремесленников. Лучшие образцы сохранились в Помпеях (II в. до н. э. – «Дом Пансы», 70 гг. н. э., «Дом Веттиев») и Геркулануме. Дом состоял из официальных парадных и хозяйственных помещений, окружающих атриум (заимствованный у этрусков), и открытого перистильного двора (одного или нескольких), характерного для греческого дома. Перистиль был центром жилой части дома. В середине его разбивали сад с бассейнами, фонтанами и цветниками, окруженными колоннадами. Контрастом одноэтажным домам патрициата с их роскошью и комфортом были многоэтажные доходные дома, сдававшиеся в наем, – в них обитали римские плебеи.

С перенесением акцента на интерьер и появлением парадных комнат в римских домах и виллах на основе греческой традиции разрабатывается система стеновых росписей. Помпейские росписи знакомят с основными чертами античной фрески. Римляне применяли росписи также для украшения фасадов, используя их как вывески торговых помещений или ремесленных мастерских. По характеру помпейские росписи принято делить на четыре группы, условно названные стилями. Первый стиль, инкрустационный, распространенный во II в. до н. э., имитирует облицовку стен квадратами разноцветного мрамора и яшмы («Дом Фавна» в Помпеях). Архитектурные детали (пилястры, карнизы и др.) исполнялись объемно из штукатурки и расписывались. Росписи первого стиля конструктивны, подчеркивают архитектурную основу стены, они отвечают суровому лаконизму форм, присущих республиканской архитектуре. С 80-х гг. до н. э. до 20-х гг. II в. до н. э. применялся второй стиль – архитектурно-перспективный. Стены оставались гладкими и расчленялись живописно-иллюзорно исполненными колоннами, пилястрами, карнизами, нишами и портиками. Интерьер приобретал нарядность благодаря тому, что между колоннами часто размещалась большая многофигурная композиция, реалистически воспроизводившая сюжеты на мифологические темы из произведений знаменитых греческих художников («Вилла Мистерий» близ Помпеи). Стены покрывались

также изображениями перспективно переданных улиц, площадей, домов, храмов, садов, сельских равнин и гор («Дом Ливии» на Палатине, Рим). Третий стиль, ориентализирующий (в декоративных деталях иногда встречаются египетские орнаментальные мотивы), характерен для эпохи империи (с конца I в. до н. э.). В противоположность пышности второго стиля третий стиль отличают строгость, изящество и чувство меры. Иногда выделяется центральное поле стены, где воспроизводятся картины какого-нибудь знаменитого древнего мастера. Тонкие колонки, легкие гирлянды, ювелирно выполненные цветы и орнаменты подчеркивают уют комнаты («Дом столетней годовщины»). Четвертый, декоративный, стиль распространяется с сер. I в. н. э. Пышностью и декоративностью пространственно-архитектурного решения он продолжает традицию второго стиля. Четвертый стиль дает представление об античных театральных декорациях. Помпейские росписи сыграли важную роль в дальнейшем развитии декоративного искусства Западной Европы.

В области монументальной скульптуры римляне не создали памятников столь значительных, как греческие. Но они обогатили пластику раскрытием новых сторон жизни, разработали бытовой и исторический рельеф с характерным для него документально точным повествовательным началом. В республиканский период древнейшие произведения круглой скульптуры еще часто исполнялись этрусскими мастерами из бронзы и терракоты. Поздний памятник этрусской скульптуры на римскую тему, исполненный в первые десятилетия жизни Римской республики – бронзовая «Капитолийская волчица» – символ Рима (V в. до н. э., Рим, палаццо Консерватори).

Лучшим в художественном наследии римской скульптуры был портрет. Как самостоятельное явление он прослеживается с начала I в. до н. э. Зарождение римского портрета, как и у этрусков, было связано с древним заупокойным культом предков, защитников домашнего очага. Восковые маски, снятые с лиц умерших членов рода, украшали атриумы, их выставляли на семейных торжествах, в них выступали актеры, сопровождавшие похоронные процессии. Римские мастера работали в камне, мраморе и бронзе.

Стиль римских портретов эволюционировал. Портретам республиканской эпохи при документальной точности воспроизведения свойственны упрощение форм, резкая жесткость линий. К числу немногих памятников раннеримской портретной скульптуры относится так называемый «Брут» (конец III – нач. II в. до н. э., Рим, дворец Консерватори). Большинство исследователей считает этот шедевр портретного искусства работой этрусского мастера. Гражданственные идеалы воплощены в монументальных портретах в рост – статуях Тогатуса («облаченный в тогу»), обычно изображенного стоящим прямо, в позе оратора. Знаменитая статуя «Оратор», воздвигнутая в честь Авла Метелла (начало I в. до н. э., Флоренция, Археологический музей), очевидно, изображает римского или этрусского магистра в момент обращения с речью к согражданам.

Искусство Римской Империи

В конце I в. до н. э. Римское государство из аристократической республики превратилось в империю. Официальным направлением в искусстве стал «августовский классицизм». Римские художники ориентировались на великих мастеров Греции времен Фидия, но естественность греческой классики сменилась рассудочностью, сдержанностью.

Рим приобрел совершенно новый облик, соответствующий престижу мировой столицы. Выросло количество общественных зданий, строились форумы, мосты, акведуки, обогатилось архитектурное убранство. Рядом с древним республиканским форумом были возведены предназначенные для торжественных церемоний форумы императоров (Форум Траяна и др.). Строились многоэтажные дома, до сих пор поражают своим суровым величием развалины гигантских дворцов цезарей на Палатине (I в. н. э.). Воплощением мощи и исторической значительности императорского Рима были триумфальные сооружения. Арки и колонны возводились не только в Италии, но и в провинциях во славу Рима. (Триумфальная арка Тита 81 г. н. э.). Позднее были воздвигнуты сложные трехпролетные триумфальные арки: Септимия Севера (конец II в. н. э.), Константина IV в. н. э.). В период поздней республики в Риме сложился тип амфитеатра. Если греческие театры устраивались под открытым небом, места для зрителей

располагались в выемке холма, то римские театры представляли собой самостоятельные замкнутые многоярусные здания в центре города с местами на концентрически возведенных стенах. Самое гигантское зрелищное сооружение Древнего Рима – амфитеатр Флавиев – Колизей (75–90 гг. н. э.).

По грандиозности замысла и широте пространственного решения с Колизеем соперничает храм Пантеон (ок. 118–125 гг. н. э.). Выстроенный Аполлодором Дамасским, он представляет классический образец центральнокупольного здания, самого большого и совершенного в античности. Главное в Пантеоне – интерьер с огромным цельным подкупольным пространством, торжественно-величавым и гармоничным. Пропорции Пантеона совершенны – диаметр купола (43,5 м) почти равен высоте храма (42,7 м), а поскольку высота стен равна радиусу в подкупольное пространство вписывается шар. Купол имеет форму полусферы, покоящейся на цилиндрической опоре. Круглое девятиметровое отверстие («Глаз Пантеона») в вершине купола – источник света. Аполлодором Дамасским был возведен смелый по композиции и богатству отделки архитектурный ансамбль Древнего Рима – Форум Траяна (109–113 гг. н. э.). Он состоял из прямоугольной площади, окруженной сквозной колоннадой с входом – Триумфальной аркой, а также с двумя мощными полукружиями по боковым сторонам. В центре площади возвышалась статуя Траяна из бронзы, покрытой позолотой. К правому от входа полукружию площади присоединялось пятиэтажное здание рынка, по главной оси – пятинефная базилика Ульпия, перистильный двор с колонной Траяна и двумя библиотеками. Композицию завершал двор и храм Траяна.

Потребности римской городской жизни вызвали появление уже в I в. н. э. нового типа зданий: гигантских терм – общественных бань, рассчитанных на две-три тысячи человек. Это был целый комплекс сооружений, предназначенных для всестороннего гармоничного развития человека. Наиболее знаменитые термы императора Каракаллы (нач. III в. н. э.).

Завершающим памятником этого времени была базилика Максенция – Константина на Римском форуме (306–312 гг. н. э.). Сквозной каркасной кон-

струкцией она предвосхищала средневековые христианские базилики Западной Европы. В Риме базилика – это гражданское здание, обычно входящее в ансамбль Форума. Это место торговых сделок, судопроизводства и политических собраний. Базилика Максенция – одно из самых грандиозных сводчатых зданий Рима (площадь 6 тыс. кв. м).

В эпоху империи получили дальнейшее развитие рельеф и круглая пластика. На Марсовом поле был возведен монументальный мраморный Алтарь мира (13–9 гг. до н. э.) по случаю победы Августа в Испании и Галлии. Двухсотметровая лента рельефов триумфальной колонны Траяна подробно и бесстрастно повествует о походе римских войск против даков.

Ведущее место в римской скульптуре по-прежнему занимал портрет. Появились парадные придворные портреты в рост. Мраморная статуя Августа из Прима Порты (нач. I в. н. э., Рим, Ватикан) изображает императора в виде полководца в панцире и с жезлом в руке. Стремление к индивидуализации образа порою доходило в своей выразительности до гротеска, как, например, в портрете хитрого дельца из Помпеи Люция Цецилия Юкунда (вторая половина I в. н. э., Неаполь, Национальный музей).

Рождаются и новые художественные приемы. В отличие от несколько сухого графического стиля республиканской поры, классической строгости портретов эпохи Августа, художники достигали теперь большой пластической выразительности формы, усиливали ее объемность и живописность. Эти черты можно наблюдать в «Портрете римлянки» (Рим, Капитолийский музей), «Сириянке» (вторая половина II в. н. э., Санкт-Петербург, Эрмитаж). К этой эпохе относится монументальная бронзовая конная статуя Марка Аврелия (ок. 170 г. н. э.), вновь установленная в 16 в. по проекту Микеланджело на площади Капитолия в Риме. Поздний портрет отмечен внешним огрублением облика и повышенной духовной экспрессией. Филипп Аравитянин (ок. 245 г. н. э., Санкт-Петербург, Эрмитаж) – это яркое воплощение образа Рима эпохи «солдатских императоров».

Портрет получает широкое распространение и в живописи. Однако эволюцию живописного портрета нельзя проследить, поскольку примеров сохра-

нилось немного. Об их характере в известной мере дают представление фаюмские портреты I–III вв., названные по месту нахождения в некрополе оазиса Эль-Фаюм, в восточной римской провинции Египта. Особенно привлекают обаятельные женские образы. В изысканном «Портрете молодой женщины» (II в. н. э., Лондон, Национальная галерея) за внешней сдержанностью проступает волевой, яркий темперамент. В конце II–III вв. н. э. в фаюмских портретах появились элементы схематизма. Вместе с тем в них усилилось воздействие местной древнеегипетской традиции. Вновь возродились фронтальная композиция, графически плоскостная трактовка форм, локальный цвет. Энкаустика вытеснялась темперой. Формы передавались плоскостно, контур силуэта становился более четким, черты лица воспроизводились дробным орнаментальным рисунком. Во взгляде проявлялась напряженность, предвосхищавшая иконные лики Византии («Портрет юноши в венке», III в., Вена, Художественно-исторический музей; «Портрет женщины», нач. III в., Москва, ГМИИ). В римском искусстве рождался спиритуализм, характерный для возникавшего средневекового искусства. Образ человека, утратившего этический идеал в самой жизни, утратил гармонию физического и духовного начал, характерную для античного мира.

Римское искусство завершило большой период античной художественной культуры. В 395 г. Римская империя распалась на Западную и Восточную. Разрушенный, разграбленный варварами в IV–VII вв. Рим опустел, среди его руин вырастали новые селения, но традиции римского искусства продолжали жить.

Тема 7. Искусство средневековой Западной Европы (раннее и зрелое Средневековье)

В эпоху переселения народов и образования варварских государств (франков, вестготов, остготов, кельтов и др.) в Западной и Центральной Европе совершался процесс взаимопроникновения античной и варварской культур. В отличие от античной основы византийского искусства в искусстве Западной и Центральной Европы с V в. на первый план выступили «варварские» фольклор-

ные элементы. Исполненные экспрессии и острой наивной выразительности, орнаментальные мотивы «звериного стиля», птиц, зверей, различных чудовищ, демонов как бы воплощали жизненные силы молодой культуры.

Плодотворное воздействие на формирование искусства Западной Европы оказало искусство христианского Египта, народов Передней Азии. Вместе с унаследованным от поздней античности христианством, западноевропейское средневековье восприняло и многие художественные формы, и иконографию, в которой утверждался образ страдающего, но возвеличенного человека – Христа.

Средневековое искусство Западной и Центральной Европы в своем десятивековом развитии прошло три этапа: дороманский (сер. V–X вв.), романский (XI–XII вв.) и готический (конец XII–XIV вв.). В некоторых регионах готическое искусство в XV–XVI вв. («пламенеющая готика») сосуществовало с искусством Ренессанса.

Искусство дороманского периода

В дороманский период начинали складываться основные принципы средневекового искусства. С конца V по конец VIII вв. в большей части Западной Европы главную роль играли художественные традиции «варварских» народов, искусство которых характеризуется преобладанием декоративного начала над изобразительным, а также динамизмом форм и их повышенной экспрессивностью. Из дошедших до наших дней немногочисленных памятников раннесредневековой архитектуры выделяется мавзолей остготского короля Теодориха в Равенне, отличающийся лаконичной монументальностью.

Изобразительное начало в этот период мало развито, зато орнаментально-декоративные формы отличаются чрезвычайным богатством. Наиболее полно представлены изделия художественных ремесел. Особенно высоко стояла техника изготовления изделий из металлов, украшенных вставками драгоценных камней, цветного стекла или эмалей. Это произведения так называемого «полихромного стиля» (фибулы, оружие, культовые предметы).

В искусстве Каролингского Возрождения (VIII–IX вв.) наметилась стилевая общность, возродился интерес к античности, и вместе с тем отмечалось тя-

готение к религиозной одухотворенности образов. Наиболее выдающимся памятником архитектуры является придворная капелла Карла Великого в Аахене, образцом для которой стала центрическая церковь Сан Витале в Равенне. Постоянной и важной частью внутреннего убранства церквей, монастырей и дворцов были мозаичные и фресковые композиции (ц. в Жерминьи де Пре, Оксерра, Мюнстере). Каролингская книга характеризуется декоративной пышностью, которая достигалась преобладанием техники гуаши в сочетании с золотом, а нередко и сплошной окраской пергамента пурпуром.

В искусстве Оттоновской империи (X в.) утверждались торжественная застылость форм, замкнутость композиции, плоскостность и жесткая графичность решений, увлечение варварским великолепием – черты, подготовившие романский стиль.

Искусство романского периода

Романский период – время возникновения общеевропейского монументального стиля средневековой архитектуры, скульптуры и живописи в эпоху наивысшего развития феодализма, когда власть светских и духовных феодалов достигла наибольшей силы. Этот термин применяется к искусству XI–XII вв. Он условен и возник в первой половине XIX в., когда была обнаружена связь средневековой архитектуры с римской.

Романское искусство Западной Европы было преимущественно религиозным, так же, как и мировоззрение феодального общества. Романская архитектура поражает мощью, скульптура – мятущимся духом. В повышенной экспрессии чувств ощущаются традиции варварского искусства, бурный и грозный характер эпохи.

В формировании средневековой художественной культуры огромное значение имело народное творчество. Влияние его сказывалось в монументальных формах архитектуры, в интерпретации библейских и евангельских сюжетов, во влечении к фантастике. Ведущим видом романского искусства была архитектура. Она возникла еще в искусстве варварских народов. Таковы, например, гроб-

ница Теодориха в Равенне (526–530 гг.), церковные здания эпохи Каролингов – придворная капелла Карла Великого в Аахене (795–805 гг.), церковь в Гернроде.

Средоточием жизни в раннем средневековье были замки феодалов, церкви и монастыри. В стихийно возникших городах архитектура лишь зарождалась, жилые дома были глиняными или деревянными. Укрепленный замок – жилище феодала и одновременно крепость, защищавшая его владения, – выражает характер эпохи феодальных войн. Замок с подъемным мостом и укрепленным порталом был окружен рвом, монолитными каменными стенами, увенчанными зубцами, башнями и бойницами. Ядро крепости составляла массивная круглая или четырехугольная, состоявшая из нескольких этажей башня (донжон) – убежище феодала. Вокруг него – обширный двор с жилыми и служебными постройками. Опыт строительства замков был впоследствии перенесен на монастырские комплексы, представлявшие собой целые поселки и города-крепости. Значение последних возросло в жизни Европы XI–XIII вв. В их планировке, обычно асимметричной, строго соблюдались требования обороны, трезвый учет особенностей местности и т. д. Грузная башня старого донжона в Лоше (X в.), замок Гайар на Сене (XII в.), город-крепость Каркассон в Провансе (XII–XIII вв.), аббатство Мон Сен Мишель д'Эгиль больше других сохранили первоначальный облик. Композиционным центром монастыря в городе обычно был храм – самое значительное создание романской архитектуры. Он чаще всего развивает унаследованную от римлян базиликальную форму. В плане – это латинский крест. Он образуется от пересечения продольных залов, нефов (их бывает три или пять: высокий – центральный и боковые более низкие), поперечными – трансептами (иногда трехнефными). Центральный неф завершался на востоке здания алтарным полукружьем. Вход решен в виде монументального портала с врезанными в толщу стен уменьшающимися в перспективе полуциркульными арками. Для романских храмов характерны подземные сводчатые помещения – крипты. Расположенные под алтарем, они использовались для хранения реликвий и для погребения.

Особенности романской архитектуры обусловлены применением сводчатых перекрытий, которые по мере развития строительной техники заменили ранние плоские. Воздвигались простейшие полуциркульные, а также крестовые своды, известные еще римлянам. Тяжесть каменного свода (толщина его в отдельных случаях доходила до двух метров), его давление вниз на опоры и боковой распор потребовали утолщения стен, замены колонн тяжелыми массивными столбами. Зодчие стремились облегчить давление свода, поднять центральный неф над боковыми и осветить его окнами. Устойчивость конструкции при значительном размере здания достигалась с помощью более легких сводов, нагрузка которых ложилась не на длину стен, а сосредоточивалась в определенных узлах. Полуциркульный свод укреплялся равномерно расположенными подпружnymi арками, которые принимали основную нагрузку. Они опирались на столбы, сопротивление которых нагрузке усиливалось возведенными снаружи массивными контрфорсами.

С введением крестового свода, образованного пересечением двух одинаковых по диаметру частей полуцилиндрических сводов, нагрузка передавалась через диагональные ребра на четыре столба, расположенные в углах квадратного основания. Квадратные в плане, крестовые своды ритмично делили пространство центрального нефа на равные части. Перекрытие нефов крестовыми сводами приводило к тому, что направленные в противоположные стороны силы распора частично нейтрализовались. Опорой становилась не вся стена, а лишь толстые столбы, поддерживавшие арки свода.

Внутреннее пространство в романском соборе играет большую роль, чем в римской архитектуре. В одном и том же здании могли уживаться своды различных конструкций; романские колонны не имели устойчивых типов ордеров. Пропорции и формы капителей разнообразны, декор их не имеет аналогий в истории архитектуры. В ранний период капители, по форме близкие к усеченной пирамиде, обычно покрывались орнаментом со стилизованными мотивами растений и фантастических животных. В эпоху зрелости стиля часто применялась скульптурная капитель с изображением фигур святых.

Наружный вид романского собора суров, прост и ясен. Он воздействует материальностью, весомостью, конструктивной логикой и членениями объемов, четко передает внутреннюю структуру здания. Это единый, мощный замкнутый объем, имеющий с восточной стороны пирамидальную форму. Центральный неф возвышается над боковыми, стены обхода – над капеллами, над ними – главная апсида. Центр композиции образует башня средокрестия, увенчанная шпилем. Памятники романского стиля рассеяны по всей Западной Европе. Больше всего их во Франции. Примером служит церковь Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (XI-XII вв.).

Особое место в строительстве больших соборов Германии занимали в XII в. могущественные имперские города на Рейне (Шпейер, Майнц, Вормс). Воздвигнутые здесь соборы отличаются грандиозностью массивных четких кубических объемов, обилием тяжелых башен, более динамичными силуэтами. В итальянской архитектуре не было стилистического единства. Это в значительной мере обусловлено раздробленностью Италии и тяготением ее отдельных областей к культуре Византии. В архитектуре Тосканы античная традиция проявилась в законченности и гармоничной ясности форм, в праздничности облика величественного ансамбля в Пизе. В него входят пятинефный Пизанский собор (1063-1118), баптистерий (крещальня 1153 г. –XIV в.), наклонная колокольня – кампанила (начата в 1174 г., достраивалась в XIII-XIV вв.) и кладбище Кампо-Санто.

В убранстве интерьера романского храма, так же как в храмах эпохи Каролингов, большое место принадлежало фреске (цикл фресок церкви Сен-Савен сюр Гартан в Пуату (конец XI – начало XII в.). Новым явлением были витражи (вид живописи из цветных кусочков стекла, соединенных свинцовым каркасом и заключенных в бронзовые, мраморные или деревянные рамы), которые заполняли оконные проемы апсиды и капелл и получили особое развитие в эпоху готики. О светской живописи можно судить по так называемому ковру из Байе (XI в., Париж, Байе, собор), в котором прослеживается другая особенность романской живописи – реалистические тенденции. На плотном ковре (70 м в дли-

ну и 50 см в ширину) цветной шерстью вышиты эпизоды завоевания Англии норманнами в 1066 г. Шпалеры и вышитые ковры в убранстве интерьеров играли не только утилитарную, но и декоративную роль, они украшали парадные и жилые покои, в праздничные дни – стены храмов. Заменя настенные росписи, они сообщали средневековым интерьерам нарядный вид.

Разнообразна достигшая расцвета во Франции романская миниатюра, иллюстрирующая евангелия, библии, хроники. К замечательным образцам романской миниатюры линейно-плоскостного стиля относятся написанные плотным, ярким, густым цветом миниатюры «Апокалипсиса» из Сен-Севера (между 1028 и 1072 гг., Париж, Национальная библиотека).

Монументальная скульптура (особенно рельеф) получает большое распространение и около 1100 г. вступает в полосу расцвета. Остатки языческих верований варваров, обращение церкви к религиозной «проповеди в камне», необходимость устрашать отступников вызвали к жизни грандиозные монументально-декоративные комплексы романских соборов, выполненные в рельефе и часто расписанные красками. Капитель из церкви Клюни (1109–1113, Франция, Клюни, музей) решена в виде группы Адама и Евы. Фигуры с большими головами архаичны, но крепкая моделировка объемов, безыскусность жестов и мимики сообщают им своеобразную выразительность. Религиозный сюжет в романской скульптуре часто сочетается с наивным реализмом исполнения, с развитым повествовательным началом. В рельефах бронзовых дверей собора св. Михаила в Гильдесгейме (1008–1015, Германия) библейские легенды передаются как связный рассказ.

В романской пластике встречается сочетание возвышенного и повседневного, грубо-телесного и отвлеченно-умозрительного, героического и комически-гротескного. В тимпане собора Сен-Лазар в Отене (1130–1140) в сцене «Страшного суда» рядом с грозным и величественным образом Христа изображен почти гротескный эпизод взвешивания добрых и злых дел. В бургундской школе появляются и более человеческие, поэтично-прекрасные образы.

Наибольшее развитие скульптура получила во Франции и Германии. Для Франции характерна связанная с оформлением стен монументальная скульптура из камня. В Германии крупная и мелкая пластика из бронзы и дерева была сосредоточена внутри храма. Романская скульптура достигла расцвета в середине XII в. В школе ваятелей провинции Иль-де-Франс (северо-восток Франции) синтезировалось все лучшее, что было создано французскими мастерами этого периода. Единство и стройность замысла, просветленная гармоничность образов отличают скульптуру западного Королевского портала собора Нотр-Дам в Шартре (ок. 1135–1155 гг.)

Тема 8. Искусство средневековой Западной Европы (позднее Средневековье)

Готическое искусство представляет следующую после романского ступень развития средневекового искусства. Это название условно. Оно было синонимом варварства в представлении историков Возрождения, которые впервые применили этот термин. Готика – более зрелый стиль искусства средневековья, чем романский. Он поражает единством и целостностью художественных проявлений во всех видах искусства. Религиозное по форме готическое искусство более чутко, чем романское, к жизни, природе и человеку. Оно включило в свой круг всю сумму средневековых представлений и переживаний. Повышенная одухотворенность готического искусства, нарастающий интерес к человеческим чувствам, к остро индивидуальному, к красоте реального мира подготовили расцвет искусства Возрождения.

Между романским и готическим стилем трудно провести четкую хронологическую границу. XII в. – время расцвета романского стиля; вместе с тем появляются новые формы, положившие начало готике (ранняя готика). Готический стиль в Западной Европе достиг вершин (высокая готика) в XIII в. Угасание стиля приходится на XIV и XV вв. («пламенеющая готика»).

Грандиозные готические соборы резко отличались от монастырских церквей романского стиля. Они были вместительны, высоки, нарядны, зрелищно де-

корированы. Их формы поражали динамичностью, легкостью и живописностью. Готический собор, по сравнению с романским, – новая ступень в развитии базиликального типа постройки. Главное отличие готического собора – устойчивая каркасная система, в которой конструктивную роль выполняют крестово-реберные стрельчатые своды, прорезанные сетью выступающих ребер-нервюр (выложенных из камня), внутренние (колонны, столбы) и внешние (контрфорсы) опоры. Усилия зодчих были направлены к тому, чтобы выделить и укрепить основной, несущий скелет здания и до предела облегчить сводчатые перекрытия. С этой целью было изменено распределение сил тяжести и распора сводов. Главный неф делился теперь на ряд прямоугольных в плане отрезков. Каждый из них перекрывался перекрещивавшимися стрельчатыми арками. Форма стрельчатой арки уменьшала распор свода. Облегчению его веса способствовала сеть нервюр, расчленявшая свод на небольшие отрезки, заполненные более тонкими, чем прежде, оболочками свода.

Снизу нагрузку нервюрного свода принимали мощные столбы. На каждый столб приходилось несколько нервюр, сходящихся в пучок; их тяжесть принимали на себя служебные колонки, окружающие столб. Большая часть бокового распора и часть его вертикального давления переносились на вынесенные наружу контрфорсы – столбы-пилоны с помощью аркбутанов (открытых опорных полуарок). Аркбутаны перебрасывались через крыши боковых нефов к основанию сводов центрального нефа.

Все это дало возможность перекрывать широкие пролеты и различные по форме отрезки пространства, а также поднять свод на головокружительную высоту. Храм наполнился светом. Стена, освобожденная от опорных функций, прорезывалась большими стрельчатыми окнами, нишами, галереями, порталами, облегчавшими ее массу и связывавшими интерьер храма с окружающим пространством.

Характерная особенность готической архитектуры – арка стрельчатой формы, определяющая во многом внутренний и внешний облик готических зданий. Наиболее верное представление о первоначальном облике французских го-

тических храмов дает Шартрский собор. Реймский собор (заложен в 1211 г.; закончен в XV в.) – место коронования французских королей – воплотил национальный творческий гений Франции. По сравнению с собором Парижской богородицы все формы западного фасада Реймского собора стройнее; пропорции фиалов, порталов удлинены, стрельчатые арки заострены. Архитектурно-скульптурные декорации собора пронизаны единым ритмом и воспринимаются как завершенное целое, как выражение высшего порядка, как некий идеальный, поражающий многосложностью мир.

В Амьенском соборе наиболее полно выразился расцвет готической архитектуры Франции. В то время как Реймский собор впечатляет внешним обликом, в котором ведущее значение приобрела скульптура, Амьенский собор восхищает своим интерьером – легким, огромным, свободным внутренним пространством. Освещенный витражами, он был теплым и лучезарным. В Амьенском соборе появляются и черты пламенеющей готики. Классическое равновесие пропорций нарушается, утрачивается соразмерность частей.

Во второй половине XIII–XIV вв. еще продолжают достраивать начатые соборы, но типичным становится строительство небольших капелл по заказу гильдий или частных лиц. Чудесное создание развитой французской готики – двухэтажная королевская Святая капелла (Сент-Шапель, 1243–1248), выстроенная на острове Сите в Париже при Людовике IX. Она отличается безукоризненным изяществом общей композиции и совершенством всех пропорций. В ее верхней церкви стены полностью заменены высокими (15 м) окнами, заполняющими простенки между тонкими опорами сводов. Изумительный эффект создают сияющие многоцветные пурпурно-алые витражи. Западный фасад украшен прорезывающей его во всю ширину розой, исполненной в XV в. К выдающимся памятникам XIII в. относится аббатство Мон Сен-Мишель.

Готический стиль в Германии развивался на основе художественного опыта французов, ярко выраженного в синтетическом типе северных французских соборов. Однако немецкое искусство не обладало цельностью и единством французской готики. Драматизм, экспрессивность, отличавшие немецкую готи-

ку, сочетались в архитектуре с сохранявшимися романскими традициями. Планы соборов просты, большей частью в них отсутствуют обходной хор и венец капелл. Во внешнем облике здания присущая готике устремленность вверх получила предельное выражение. Часто встречался тип однобашенного собора, напоминающего гигантский кристалл. Фрейбургский собор (ок. 1200 г. – конец XV в.) с мощной башней фасада, завершающейся ажурным шатром из каменных брусев, с невысоким интерьером производит мрачное впечатление. Грандиозный пятинефный Кельнский собор (1248–1880 гг.) построен по типу Амьенского.

Развитая политическая жизнь и растущее самосознание горожан получили отражение в строительстве монументальных ратуш. Особенно богата памятниками светской архитектуры Италия. Своеобразный облик центральной площади Святого Марка в Венеции во многом определяет архитектура обширного по размерам дворца Дожей (XIV–XV вв.). Это яркий образец венецианской готики, воспринявшей не конструктивные принципы, а декоративность этого стиля. Черты крепостной романской архитектуры сохраняет грандиозное палаццо делла Синьория (палаццо Веккьо, 1298–1314 гг.) во Флоренции.

С готическим зодчеством неразрывно связано развитие пластики. Ей принадлежало первое место в изобразительном искусстве этого времени. Тысячи статуй и рельефов выполнялись в мастерских при соборах. Средоточием скульптурных композиций стали порталы, где большие по размеру статуи апостолов, пророков, святых располагались вереницами, как бы встречая посетителей. Взаимодействие архитектуры со скульптурой и живописью порождало неповторимое своеобразие, которым готика поражает до сих пор.

Расцвет скульптуры начался на рубеже XII–XIII вв. во Франции. Высшие достижения готической скульптуры связаны со строительством Шартрского, Реймского и Амьенского соборов, насчитывающих до двух тысяч скульптурных произведений, которые отличаются высоким эстетическим уровнем. Здесь вырабатывались классические приемы скульптурного декора и разрабатывался синтез всех искусств под эгидой архитектуры.

В народной среде был любим образ Мадонны с младенцем на руках. Женственное очарование и мягкость отмечают «Золоченую мадонну» южного фасада Амьенского собора (конец XIII в.). Скульптура Страсбургского собора соединила черты, свойственные французской и немецкой готике: высокий этический строй французской пластики и экспрессивность немецкой.

В мир возвышенных образов готической скульптуры часто включались бытовые мотивы, в которых давала себя знать народная струя искусства: гротескные фигуры монахов, жанровые фигуры мясников, аптекарей, косарей, сборщиков винограда, торговцев. Тонкий юмор царит в сценах «Страшного суда», утративших суровый характер. Среди уродливых грешников часто встречаются короли, монахи и богачи. Изображаются «Каменные календари» (Амьенский собор), повествующие о характерных для каждого месяца работах и занятиях крестьян.

В Германии рано появляются конные изображения. Бамбергский всадник – воплощение мужества и рыцарской энергии. Немецкая готика сыграла важную роль в развитии портретной скульптуры. В статуе маркграфа Эккехарда Наумбургского собора (сер. XIII в.) дан типичный образ властного, грубого рыцаря с чувственным надменным лицом. Хрупкость и лиричность отличают его супругу Уту.

Важную роль в декоративном оформлении интерьера готического собора играло его светоцветовое решение. Обилие позолоты во внутреннем и наружном убранстве собора (окно-роза), ажурность стен, светоносность интерьера, кристаллическая расчлененность пространства лишали материю непроницаемости и тяжеловесности. Этому способствовали и витражи, заполнявшие огромные поверхности окон, их композиции воспроизводили апокрифические сказания, исторические события, религиозные и литературные сюжеты, а также изображения сцен из жизни и труда ремесленных корпораций, крестьян, представляя своеобразную энциклопедию средневековой жизни. Лучшие подлинные готические витражи находятся в соборах Шартра («Богородица с младенцем»),

Парижа, Бурже. Великолепна «темно-пурпурная роза» Реймского собора, «огненные колеса» Шартрского.

В середине XIII в. в красочную гамму вводили сложные цвета, которые образовались путем дублирования стекол (Сент-Шапель, 1250). Контур рисунка по стеклу наносился коричневой эмалевой краской, формы имели плоскостной характер.

В готическую эпоху высокого расцвета достигло искусство книги. Их развитие было вызвано усилением светских тенденций в культуре. Даже в иллюстрации с многофигурными композициями религиозного содержания включались тонко наблюденные реалистические детали: орнаменты из растительных мотивов, изображение птиц, бабочек, зверей, бытовых сценок, поэтическое очарование которых передавал французский миниатюрист Жан Пюссель. Ведущее место в развитии французской миниатюры XIII-XIV вв. принадлежало парижской школе. В Псалтыре св. Людовика (1270, Париж, Лувр) многофигурные композиции обрамлены одним мотивом готической архитектуры, что придает им декоративность и стройность.

Эволюция готического стиля в мировом искусстве

Готическое искусство – важное звено в общем развитии культуры; произведения готики, одухотворенные и величавые, обладают неповторимым эстетическим обаянием. Готическое искусство породило новое понимание синтеза искусств. Эстетические завоевания готики подготовили переход к искусству эпохи Возрождения. В разных странах готический стиль имеет своеобразные черты. Однако это не отрицает его общности и внутреннего единства. Во Франции – на родине готики – произведения этого стиля характеризуются ясностью пропорций, чувством меры, четкостью, изяществом форм. В Англии они отличаются тяжеловесностью, перегруженностью композиционных линий, сложностью архитектурного декора. В Германии готика получила более отвлеченный, мистический, но страстный по выражению характер. В Испании готические формы обогатились элементами мусульманского искусства, привнесенного арабами. В Италию, где расцвет городов к концу XIII в. создал благоприятную почву для

возникновения культуры Проторенессанса, проникли лишь отдельные, преимущественно декоративные элементы готики, не противоречащие принципам романской архитектуры. Но в XIV в. готика распространилась в Италии повсеместно. Пламенеющая готика достигла своего высшего завершения в Миланском соборе (конец XIV-XV вв., достроен в нач. XIX в.). В последующие периоды в искусстве возникли феномены нео-и-псевдоготики.

Тема 9. Искусство Византии

Одним из важнейших центров средневекового искусства была Византия – государство, образовавшееся в 395 г. на основе Восточной Римской империи и просуществовавшее до 1453 г. Первый подъем византийского искусства приходится на VI в. Оно достигло блестящего расцвета при императоре Юстиниане I (527-565), когда закладывались основы византийской государственности и делались попытки возродить былую мощь империи. Главным художественным центром стал Константинополь с его смешанным греческим, восточным и варварским населением, с его контрастом богатства и нищеты, шумом богословских споров, массовыми восстаниями. Еще в начале V в. город с его обширными площадями, украшенными триумфальными арками, увенчанными статуями императоров, термами, акведуками, ипподромами, дворцами с обширными купольными залами, был укреплен мощными стенами с бойницами, многочисленными башнями и бастионами, величественными Золотыми воротами.

Ведущую роль приобрела архитектура монастырских ансамблей и храмов, отличавшихся разнообразием типов. Среди них особенно характерны для Византии продольно-базиликальные и центрально-купольные храмы, созданные на основе традиции античных общественных зданий. В них главную роль играло внутреннее пространство, которое решалось в соответствии с особенностями христианского культа, требовавшего присутствия всей общины в храме. Трехнефная базилика Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне (нач. VI в.).

Наиболее совершенный тип центричного храма – церковь Сан-Витале в Равенне (532-548). Восьмигранная в основании, она покрыта куполом (диаметр

15 м), покоящимся на восьми столбах, и окружена обходной галереей, принимающей распор. Цветной мрамор и богатые по колориту сюжетные мозаики покрывают стены и своды церкви.

Потребность в здании, вмещающем массы людей, породила в V-VI вв. новый тип храма – купольной базилики, наиболее приспособленной к сложному ритуалу богослужения. В центральной подкупольной части его свершалась церковная служба. Боковые и верхние галереи, отделенные от центра, предназначались для горожан и знати. Архитектура, живопись (мозаики, росписи, иконы), прикладное искусство (драгоценная утварь, богатое облачение священников), зрелищность церковного церемониала, многоголосые хоры – весь этот единый грандиозный художественный ансамбль служил церкви.

Гениальное воплощение новый тип сооружения получил в грандиозном храме св. Софии в Константинополе (532-537). Строители храма – малоазийские зодчие Анфимий из Тралл и Исидор из Милета, используя в известной мере опыт Пантеона и базилики Максенция, создали образ иного художественного строя. В замысле храма св. Софии, как одной из главных частей императорского дворца, торжествует представление людей той эпохи о необъятности мироздания, его всеобъемлющей цельности и разумной гармоничности. Смелостью строительных приемов храм св. Софии превосходил все предшествующие и современные ему постройки. Главное, что поражает в храме, цельное, легкое, свободно развивающееся внутреннее пространство, образуемое из слияния отдельных объемов. В основу храма св. Софии положен план трехнефной базилики в сочетании с развитым типом центрического здания. В декорации сводов и куполов были использованы мозаики с символическими изображениями креста. Для украшения храма св. Софии из Малой Азии, Греции и Египта были привезены малахитовые и порфиновые колонны. Гармоничный и величавый храм св. Софии стал образцом для сооружения всех православных храмов. С усилением роли церковного интерьера в византийском храме формировались новые принципы синтеза искусств, воплощенные в стенных и плафонных росписях. Развивая традиции позднеантичной живописи, византийцы впервые объединили эмо-

ционально-духовное содержание с декоративным началом. Излюбленной техникой монументальной живописи Византии стала мозаика. Живописный принцип античной мозаики, рассчитанной на слияние отдельных цветовых пятен в зрительном восприятии, получил здесь дальнейшее развитие. Владея всем богатством красочного спектра, оттенками различной светосилы и густоты, византийцы воспроизводили форму цветовым пятном. Наряду с цветными камнями мозаичисты употребляли смальту (кубики из окрашенных стеклянных сплавов), отличающуюся глубиной и звучностью тонов. Золотые фоны создают ощущение праздничности и отрешенности от реальной жизни. Высота их различна, и кубики, расположенные на вогнутой поверхности сводов, неровные, все это способствует впечатлению мерцающей среды.

В равеннских мозаиках V в. можно встретить сюжеты росписей из христианских катакомб. («Христос – Добрый пастырь», Усыпальница Галлы Платидии); в цикле из жизни Христа (верхняя часть храма Сант-Аполлинаре Нуово, нач. и сер. VI в.) уже появились характерные средневековые стилистические черты – фронтальные композиции, четкий контур, золотой фон.

Редкий образец византийской светской живописи – две большие мозаики на боковых стенах апсиды церкви Сан-Витале в Равенне (546–548). Они свидетельствуют о прямом влиянии придворного и церковного церемониала на характер образов в живописи VI в. На одной из мозаик изображен император Юстиниан со свитой, на другой – императрица Феодора с приближенными. Современное конкретное событие трактовано как тема торжественного церемониала и возвеличения императорской власти. В остроте характеристик, изображенных византийский мастер не уступает создателям фаюмских портретов.

Период иконоборчества длился с 726 до 843 г., в это время возродились светские традиции античного искусства, народного искусства Востока, абстрактной символики. С движением иконоборчества связан расцвет книжного орнамента. После разгрома феодальной реакцией народного движения вновь было восстановлено иконопочитание, народное влияние в искусстве оттеснено. Стала возрождаться сюжетная изобразительная церковная живопись. В настен-

ных росписях складывалась законченная каноническая система со строгой иерархией святых и точным порядком соподчинения главных и второстепенных мотивов, смысловой или временной последовательностью сюжетов. Месторасположение мозаик и росписей определялось новой архитектурной конструкцией храмов и тематикой религиозных композиций. Живопись заполняет стены, своды, опоры, купола, она создает с архитектурой единую эмоциональную среду. В куполе, олицетворяющем небо, изображался Христос Вседержитель (Пантакратор), по четырем сторонам от него – ангелы-хранители четырех стран света, евангелисты – в четырех парусах купола, Богоматерь – в апсиде, апостолы, мученики – на сводах, столбах и т. д.

Усложняется и обогащается характер образов, изощренное становится мастерство. Обобщающие символы и аллегории, служившие до иконоборчества выражением философских воззрений, пассивная созерцательность образов вытесняются активной моральной проповедью, выраженной через эмоциональную интерпретацию духовного мира человека, его состояния. Во второй половине XI-XII вв. при Комнинах утверждается классический торжественный византийский стиль. Фронтально стоящие, не связанные друг с другом фигуры утрачивают материальность, помещаются вне реальной среды на золотом фоне, лица приобретают аскетический характер. В живописи нарастает линейное начало. Пространственная среда схематизируется, цвет, положенный ровным слоем, становится плотным, условным. Мозаики укладываются правильными рядами кубиков с постепенным переходом близких тонов. Классическое произведение византийской живописи конца XI в. – мозаики храма Успения монастыря Дафни (близ Афин).

Основной формой станковой живописи в Византии была иконопись, значение ее возросло в послеиконоборческий период; исполнявшиеся в технике энкаустики и яичной темперы иконы, возможно, восходят к ритуальным фаюмским портретам. Однако в иконном образе человек изображался как бы в потустороннем, утратившем земную оболочку священном образе. Индивидуальные черты заменялись канонизированным ликом святого, который обуслов-

ливался иконографическими правилами. Шедевр византийской живописи XI – нач. XII в. – икона «Владимирская богоматерь» (Москва, ГТГ), иконографического типа «Умиление» (младенец прижимается щекой к щеке матери).

В XII–XIV вв., в период правления династии Палеологов, византийское искусство переживает последний расцвет. Наиболее ярко позднее византийское искусство проявилось в живописи, в мозаиках и фресках монастыря Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе (1312–1320). В XV в. искусство утратило монументальный размах и значительность. Завоевание Турцией Византии в 1453 г. изменило дальнейшую судьбу ее искусства.

В истории мировой культуры многовековое искусство Византии сыграло большую роль. Здесь были созданы новые типы монументальных общественных культовых зданий с декоративными эмоционально-повествовательными живописными циклами, с углубленными характеристиками образов, получившими распространение в средневековом искусстве Европы, южных славян, Древней Руси, Закавказья. По-новому решались проблемы синтеза пространственных искусств, созданы своеобразные художественные формы. Историческая миссия Византии заключалась в том, что она развила и передала последующим векам античную традицию и завоевания культуры эллинизированного Переднего Востока, обогатив их новыми открытиями. Многие византийские мастера работали за пределами империи. К византийскому искусству обращались итальянские, русские, болгарские, сербские, грузинские, армянские мастера.

Тема 10. Искусство Древней Руси

Искусство Древней Руси X–XIV вв.

Древнерусское искусство, охватывающее период X–XVII веков, принадлежит к лучшим созданиям мировой художественной культуры. Как и все средневековое искусство, оно связано с религиозной догмой, отсюда его каноничность, символичность образов, условность художественной формы. Принятие православия обусловило тесную творческую взаимосвязь древнерусской и византийской художественных культур.

В 996 году в Киеве была построена первая каменная церковь, названная Десятинной, так как на ее содержание князь Владимир пожаловал десятую часть своих доходов. С этого времени все русские церкви представляют собой постройки так называемого крестово-купольного типа, возникшего еще в VI веке в Византии. В плане этот храм образует квадрат, который внутри делится столпами на отдельные части, называемые нефами. Нефы вытянуты с востока на запад. На западе расположен вход в храм, на востоке в полукруглом выступе, именуемом апсидой, находится алтарь. Столпы, делящие пространство храма на нефы, создают в его плане крест, который определяет тип церкви так же, как и купол, расположенный на средокрестии. Принципы этого типа храма были в дальнейшем усовершенствованы и развиты русскими зодчими.

Десятинная церковь являлась центральным христианским храмом Киева. Она отличалась значительными размерами, была многоглавой. Стены церкви были возведены из рядов тонкого кирпича – плинфы и серого бутового камня на растворе извести с примесью толченого кирпича (для прочности). Стены не штукатурились и казались многоцветными благодаря особенностям кладки. Такая кладка называется смешанной и характерна для большинства построек Киевской Руси.

Внутри Десятинная церковь была богато декорирована. Мозаичные и майоликовые полы, цветные мраморы, облицовывавшие нижние части стен, фрески, покрывавшие своды и купола, золотые и серебряные сосуды, светильники, кресты, иконы, вывезенные князем Владимиром из крымского византийского города Корсунь, – все способствовало тому нарядно-богатому впечатлению, которое производил храм внутри.

Второй каменный храм Киева – Софийский собор. Как и Десятинная церковь, он принадлежит к типу крестово-купольных. Интерьер собора был богато оформлен. Мрамор, майолика, шиферные плиты с рельефами и особенно живопись создавали главный декоративный эффект убранства. Изображение святых, размещение персонажей и композиций в определенных местах церкви в христианском искусстве подчинены строгим правилам, составляющим иконогра-

фический канон. Почти всю апсиду заняло изображение Богоматери Оранты, представленной фронтально, с поднятыми и открытыми к зрителю ладонями. Канон определял и цвет одежд святых. Плащ Богоматери Оранты, спускающийся с ее головы на плечи и называемый мафорием, был окрашен пурпуром – царственным цветом. Синий цвет символизирует ее небесную сущность, потому платье Богоматери было синим. В западной части главного нефа прямо против алтаря на уровне хоров размещались фрески, на которых было изображено семейство Ярослава Мудрого.

Кроме церковных каменных построек того времени, нам известны и гражданские. Центральные ворота городской стены Киева назывались Золотыми не только по аналогии с константинопольскими, но и потому, что их деревянные створы были окованы позолоченной медью. В киевских храмах было много икон, как привезенных из Византии, так и созданных на Руси.

Уже в эти годы на Руси высоко ценили рукописную книгу. Первой известной рукописной книгой считается Остромирово Евангелие, написанное в Киеве в 1056-1057 гг. Прикладное искусство Киевской Руси отличается большим разнообразием, высоким техническим мастерством, совершенством художественного вкуса.

Во второй половине XII века вновь началось объединение русских земель. К северу от Киева возвысился город Владимир. Расцвет строительства Владимиро-Суздальского княжества был подготовлен всей деятельностью князя Юрия Долгорукого. В эти годы вокруг Владимира воздвигаются земляные валы. С запада в город ведут ворота, сложенные из белого камня, в память о киевских названные Золотыми. Когда-то их высота достигала 14 метров. При князе Андрее в 1158-1161 годах во Владимире строится кафедральный Успенский собор. Самая замечательная постройка времени Андрея Боголюбского – церковь Покрова на Нерли (1165).

В 1119 г. новгородский архитектор Петр строит Георгиевский собор Юрьева монастыря. В начале XII столетия в живописи Новгорода существует несколько направлений. К грекофильскому, то есть находящемуся под влиянием

Византии, принадлежит фреска «Иов на гноище» в Николо-Дворищенском соборе. К иному направлению новгородской живописи, больше связанному с западноевропейской живописью, принадлежат фрески собора Рождества Богоматери Антониева монастыря.

Во второй половине XII в. в новгородской архитектуре появляются новые черты. В это время строятся многочисленные одноглавые трехапсидные церкви. Невысокие, с маленькими редкими окнами, они удобны для отопления в условиях сурового северного климата. Это церкви Георгия в Старой Ладоге, Спаса на Нередице, Благовещения в Аркажах, Петра и Павла на Синичьей горе, Уверения Фомы на Мячине.

Иконы Новгорода XII – начала XIII в. можно отнести к двум направлениям – византизирующему, аристократическому, и местному, демократическому. К первому принадлежит икона «Ангел Златые власы» (XII в.) – небольшое оплечное изображение, когда-то входившее в композицию Деисуса, состоявшую из нескольких икон. Мужественная сила образов, яркая декоративность и орнаментальность характеризуют иконы второго направления. К местной новгородской школе принадлежит икона «Христос на троне» (XIII в., ГТГ). На иконе Русского музея изображены Иоанн, Георгий и Власий (XIII в.).

XII-XIII века – период расцвета новгородского прикладного искусства. Орнамент, напоминающий плетение из ремней, который так характерен для заставок и инициалов многочисленных рукописных книг этого времени; имеет аналогии и в украшении изделий из металла. В художественном отношении особенно примечательны два сиона (дарохранительницы) из ризницы Софийского собора.

Подобным Новгороду торговым и ремесленным центром был Псков. Одним из первых каменных храмов Пскова был Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря (1156).

Монголо-татарские нашествия внезапно прекратили блестящий расцвет искусства, который запечатлен в архитектуре, живописи, скульптуре Киевского государства и Владимиро-Суздальского княжества. Хотя северные русские зем-

ли в борьбе с врагами отстаивали свою независимость, но и здесь в период усиления угрозы набегов художественная жизнь замерла. В первой половине XIV столетия в Северо-Восточной Руси начинается объединение княжеств; спустя четверть века во главе их встает Москва. Приостановленное на время в своем развитии русское искусство медленно возрождается. Его основными центрами становятся в XIV веке Новгород и Псков, а с конца столетия – Москва.

В новгородской архитектуре этого периода ясно обозначаются новые черты. Для таких церквей второй половины XIV в., как Федора Стратилата (1360-1361) и Спаса Преображения на Ильине (1374), характерно восьмискатное, а не позакомарное, как ранее, покрытие, одна, а не три апсиды на востоке. Но главное, что характеризует эти одноглавые, вновь ставшие высокими храмы, – это их подчеркнуто нарядный декор.

Из гражданских построек этого времени особенно важны каменные стены и башни кремля, значительно перестроенные в XVII веке. К этому же времени относятся епископский дворец, а также здание, получившее в дальнейшем название Грановитой палаты. Во втором его этаже – огромный зал, предназначенный для заседаний боярского совета.

Расцвет монументальной живописи Новгорода XIV в. во многом связан с именем художника, который пришел на Русь из Византии. В 1378 г. Феофан расписал новгородскую церковь Спаса Преображения на Ильине. Среди произведений средневекового искусства, связанных в известной степени каноном, росписи Феофана Грека выделяются своим ясно выявленным индивидуальным почерком. Манера письма, резкая и смелая. Основным эмоциональным средством служит белый мазок («движки», «оживки»). Он далеко не всегда кладется художником в освещенных частях, но важен для выразительности образов.

Немногие сохранившиеся до наших дней псковские иконы, среди которых «Богоматерь Одигитрия» и «Илья Пророк» (XIII в., обе в ГТГ), «Архангел Гавриил» (XIV в., ГРМ), «Сошествие во ад» (XV в., ГТГ), отличают любовь к орнаменту, несколько тяжелые колористические сочетания с преобладанием оливково-

зеленого и киноварно-красного. Для псковских святых характерен определенный тип: продолговатые угрюмые лица, длинные с утолщением на конце носы.

Соборы Успения на Городке в Звенигороде (около 1400), Спаса Андроникова монастыря (1427), Троицкий Троице-Сергиевой лавры (1422) во многом как бы восходят к владимирской архитектуре XII в. кубическими объемами, принципами деления стены на три части лопатками, обработкой входов порталами. Но в них появился и целый ряд новых черт, среди которых нужно отметить простоту наружного декора, отсутствие рельефов, замену аркатурно-колончатого пояса тройной лентой плоского резного орнамента. Верхняя часть собора имеет сложное композиционное решение, связанное с появлением под барабаном пьедестала, завершающегося поясом кокошников. Основным строительным материалом служит известняк.

Искусство Древней Руси XV–XVII вв.

В конце XIV в. в Москву приезжают многие художники из Византии. Здесь же трудится покинувший Новгород Феофан Грек, к кругу его работ можно отнести «Донскую Богоматерь». Это двусторонняя икона. На лицевой ее стороне – «Богоматерь Умиление». По сравнению с «Владимирской Богоматерью» икона строже и лаконичнее по композиции. Колорит сдержан. В нем преобладает сочетание темно-малинового мафория Богоматери и густой охры ликов с приглушенным золотом фона. На обороте иконы – «Успение Богоматери» – центрическая строгая композиция. Плотные, напряженные краски подчеркивают драматизм события.

По свидетельству летописи, в 1405 г. Феофан Грек совместно с двумя художниками Прохором с Городца и Андреем Рублевым расписывает Благовещенский собор Московского Кремля. Вскоре после постройки собор сгорел, и его убранство не сохранилось до наших дней.

В Благовещенском соборе Кремля усилиями трех художников был выполнен один из первых известных нам русских иконостасов (состоящая из икон стена, отделяющая алтарную часть от основного пространства храма). Он был образован несколькими рядами, из которых первый, нижний, состоит из икон,

посвященных темам и святым, наиболее почитаемым в Москве и в Благовещенском соборе. Второй – деисусный, то есть включающий персонажей, объединенных композицией Деисуса – моления. Наконец, третий – праздничный ряд – посвящен событиям христианской легенды.

Под 1405 г. летопись впервые упоминает имя гениального русского художника Андрея Рублева (ок. 1360 – ок. 1430). Он назван последним среди мастеров, привлеченных для росписи Благовещенского собора, что свидетельствовало о его молодости. Здесь вместе с Прохором с Городца он выполнял иконы праздничного ряда.

Второй период в творчестве Рублева, время его зрелости наступает в 1408 г., когда он расписывает Успенский собор во Владимире. Этот ответственный заказ художник получил совместно с Даниилом Черным. Из фресок, когда-то покрывавших все стены собора, сохранилась огромная композиция Страшного суда. В Третьяковской галерее находятся три выполненные для звенигородского собора иконы: «Спас», «Архангел Михаил», «Апостол Павел». Из всех работ Рублева именно в них лучше всего сохранился красочный слой, и по ним можно представить манеру письма художника. Просветленные чистые краски, тонкая линия рисунка, строгая пропорциональность черт характерны для этих изображений.

Очевидно, для каменного Троицкого собора, построенного на месте погребения Сергия Радонежского, была создана в 1422–1427 гг. икона «Троица». Рублев был многосторонним художником. Он проявил себя не только как фрескист, иконописец, но и как мастер книжной миниатюры. Одна из миниатюр Евангелия Хитрово изображает символ евангелиста Матфея – ангела. Фигура вписана в круг – необычную для миниатюры, но излюбленную Рублевым форму. Ангел изображен идущим с Евангелием в руках. Круглая шапка волос, тонкие черты лица, голубой цвет (голубец), преобладающий в колорите миниатюры, очень близки Рублеву. В конце своей жизни Рублев, возможно, выполнил огромный многорядный иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.

Здесь он работал вместе с учениками, которые осуществляли замысел своего учителя.

Широко разворачивается строительство Москвы при Иване III. В 1475–1479 гг. строится Успенский собор Московского Кремля. Для его создания был приглашен итальянский архитектор Аристотель Фиораванти. Завершил ансамбль центральной площади Кремля Архангельский собор, построенный как усыпальница князей и царей. Он был возведен в 1505–1509 гг. итальянцем Алевизом Новым. Как и Успенский собор, он шестистолпный, пятикупольный, с пятью апсидами при трех нефах. В те же годы старые стены Кремля заменяются новыми, с башнями, имеющими как фортификационное назначение, так и выполняющими роль триумфальных въездов. Их строили итальянцы Марко Руффо и Пьетро Солари. Они же воздвигают Грановитую палату (1487–1491), получившую свое название на основании обработки ее фасада граненым камнем.

Расцвет живописи конца XV – начала XVI в. связан с творчеством Дионисия (ок. 1440 – после 1502). Для Вознесенского монастыря Московского Кремля в 1482 г. Дионисий пишет икону «Богоматерь Одигитрия» (ГТГ). Замечательны его фрески собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. К произведениям художника можно отнести две парные, одинакового размера иконы, выполненные им для Успенского собора Кремля: «Митрополит Петр» и «Митрополит Алексей». Обе они представляют собой тип так называемых житийных икон. В центре изображается святой, которому посвящена икона. Средник окружают, подобно раме, маленькие композиции с основными житийными эпизодами.

XVI век был периодом расцвета крепостного зодчества. Строятся крепостные стены Нижнего Новгорода, Серпухова, Тулы, Коломны, Зарайска, Пскова, Смоленска, а также Соловецкий, Кирилло-Белозерский, Троице-Сергиев монастыри. Возникают новые крепостные сооружения в самой Москве: Китай-город, Белый и Земляной города. В каменной архитектуре XVI в. искания нового национального стиля наиболее полно выразились в строительстве стол-

пообразных шатровых храмов. Выдающимся памятником такого типа явилась церковь Вознесения в селе Коломенском.

В иконописи конца XVI – начала XVII в. получило распространение своеобразное направление – так называемая «строгановская» школа (некоторые ее художники работали по заказу Строгановых). К этой школе принадлежали многие иконописцы, среди которых самыми известными были Прокопий Чирин, Истома Савин, его сыновья Никифор и Назарий. «Строгановские иконы», обычно небольшие по размерам, характеризуются тонкой манерой письма, почти ювелирной выписанностью деталей. Изысканная красочная гамма обильно включает золото и серебро.

Стиль русской архитектуры самого конца XVII в. условно именуется «нарышкинское барокко». Заказчиками характерных зданий этого стиля были бояре Нарышкины, а подчеркнутая декоративность этих храмов дала основание определить стиль как барочный. Самый замечательный памятник этого архитектурного направления – церковь Покрова в Филях (1690-1693). XVII век был периодом расцвета деревянной архитектуры. Исключительным по своеобразной красоте памятником русского деревянного зодчества справедливо считается церковь Преображения в Кижах (ок. 1714). В оформлении храмов особое значение приобретает деревянная скульптура. Памятников этого вида искусства от XVII века сохранилось довольно много. Скульптура всегда расписывалась, причем теми же темперными красками, которые применялись иконописцами.

Русская иконопись второй половины XVII века связана с именем художника, который в своем творчестве сочетал старые традиции с новыми исканиями – Симона Ушакова (1626-1686). Он смело вводил в изображения многочисленные бытовые подробности. В иконах последовательно применял светотеневую моделировку, придавая почти скульптурную объемность святым ликам. Русское искусство X-XVII веков создало значительные духовные ценности. Без них было бы невозможно последующее развитие русской художественной культуры.

Тема 11. Искусство Раннего и Высокого Возрождения

Предпосылки возникновения и развития искусства Возрождения

В основе культуры Возрождения лежит принцип гуманизма, утверждения достоинства и красоты человека, его разума и воли, его творческих сил. В отличие от культуры средневековья гуманистическая жизнеутверждающая культура Возрождения носила светский характер. Важное значение в становлении искусства Возрождения имело по-новому понятое античное наследие. Воздействие античности сильнее всего сказалось на формировании Возрождения в Италии, где сохранилось множество памятников древнеримского искусства. Искусство этой эпохи носило общественный характер, что сближало его с искусством классической Греции.

Расцвет переживала живопись, которая раскрывала огромные возможности в изображении человека и окружающей его среды. Развитие наук, разработка линейной, а затем и воздушной перспективы, изучение пропорций и анатомии человека – все это способствовало утверждению в живописи реалистического метода. Новые требования, стоящие перед искусством, обусловили обогащение его видов и жанров. В монументальной итальянской живописи господствовала фреска. Наряду с существовавшими ранее жанрами религиозной и мифологической живописи, наполнившимися новым смыслом, выдвинулся портрет, зародилась историческая и пейзажная живопись.

В Германии и Нидерландах, где народные движения вызывали потребность в искусстве, быстро и активно откликающемся на происходящие события, широкое распространение получила гравюра, которая часто использовалась в художественном оформлении книг.

Завершился начатый в средние века процесс обособления скульптуры: наряду с декоративной пластикой, украшающей здания, появилась самостоятельная круглая скульптура – станковая и монументальная. Декоративный рельеф приобрел характер перспективно построенной многофигурной композиции. Идеалы гуманизма выразились и в архитектуре, в ясном гармоническом облике

сооружений, в классическом языке их форм, в их пропорциях и масштабах, соотношенных с человеком.

Искусство Возрождения прошло этапы Проторенессанса (XII-XIII вв.), Раннего (XV в.), Высокого (90-е гг. XV в.- первая треть XVI в.) и Позднего Возрождения (вторая половина XVI в.). Классической страной Возрождения была Италия, где ясно выделяются все периоды.

Искусство проторенессанса

Первый подъем новой культуры в Италии относится к XII-XIII вв. Развитие итальянских городов и их культуры представляло крайне пеструю картину. С наибольшей наглядностью и раньше всего художественные идеалы Возрождения проявились в передовых итальянских республиках, в частности во Флоренции. Здесь сформировалось могучее дарование родоначальника реалистического искусства Возрождения Джотто ди Бондоне (1266/67–1337). Учился у Чимабуэ, работал во Флоренции, Риме, Падуе, Неаполе, Милане. В 1334 г. был назначен руководителем строительства флорентийского собора и его колокольни (кампанилы; к моменту его смерти был возведен первый ярус). Реформатор итальянской живописи, Джотто открыл новый этап в истории живописи всей Европы и явился предтечей искусства Возрождения. Джотто создал облик мира, адекватный реальному по своим основным свойствам – материальности и пространственной протяженности. В творческом наследии Джотто центральное место занимают росписи капеллы дель Арена в Падуе (ок. 1305-08) – однефной церкви, построенной, видимо, по его же проекту. Этот обширный фресковый цикл включает в себя роспись коробового свода, уподобленного синей небесной тверди с золотыми звездами и заключенными в медальоны изображениями Христа, Марии и пророков, композицию «Страшный суд» на западной стене, тридцать четыре сцены из жизни Марии и Христа, расположенные в три ряда на длинных боковых стенах и так называемой «триумфальной арке» алтаря.

Дальнейшую эволюцию творчества Джотто представляют пострадавшие от времени росписи небольших семейных капелл Барди и Перуцци на хорах флорентийской церкви Санта Кроче (ок. 1320–25).

Единственная дошедшая до нас станковая работа Джотто – монументальный алтарный образ «Мадонна на троне» (ок. 1310, Уффици.). К его наследию неоднократно обращались мастера итальянского Возрождения от Мазаччо до Микеланджело.

Искусство Раннего Возрождения

Решительный поворот в сторону утверждения реализма и преодоления средневековой традиции в итальянском искусстве происходит в XV в. (кватро-ченто). В это время складываются различные территориальные школы, пролагающие пути реалистическому методу. Ведущим центром гуманистической культуры и реалистического искусства остается Флоренция. Семейство Медичи собирает значительную художественную коллекцию, при дворе работают писатели, поэты, гуманисты, ученые. Возникает новый критерий оценок прекрасного, в основе которого лежит сходство с природой и чувство соразмерности. В искусстве особое внимание уделяется пластической проработке форм и рисунку. Стремление познать закономерности природы приводит к изучению пропорций человеческой фигуры, анатомии, линейной перспективы.

Родоначальником ренессансной архитектуры был Филиппе Брунеллески (1377–1446 гг. Его первой крупной работой был грандиозный восьмигранный купол (1420–1436), возведенный над построенным еще в XIV в. собором Санта-Мария дель Фьоре. Применив новые конструкции, каркасную систему, Брунеллески сумел обойтись без лесов, соорудив пустотелый купол с двумя оболочками. Если при сооружении купола Брунеллески должен был учитывать характер ранее построенных частей собора, то полностью новое понимание архитектурного образа он дал в Воспитательном доме во Флоренции (1419–1444) – первом гражданском сооружении эпохи Возрождения, отвечающем прогрессивным идеям времени. Найденные в Воспитательном доме конструктивные и декоративные приемы были развиты Брунеллески в капелле Пацци при церкви Санта-Кроче во Флоренции (начата в 1430 г.). Одной из важнейших проблем итальянской архитектуры XV в. явилась разработка основных принципов сооружения палаццо (городского дворца), послужившего прототипом общественных по-

строек позднейшего времени. В это время создается тип величественного здания, прямоугольного в плане, с единым замкнутым объемом, со множеством помещений, расположенных вокруг внутреннего двора. С именем Брунеллески связывают сооружение центральной части палаццо Питти (начато в 1440 г.) во Флоренции, выложенного из громадных, грубо отёсанных каменных блоков (кладка блоками получила название руста). Следующим этапом в развитии ренессансной архитектуры было творчество Леона Баттиста Альберти (1404–1472), энциклопедиста-теоретика, автора ряда научных трактатов об искусстве («Десять книг о зодчестве»). Античное наследие (римская архитектура) получило в его трактовке новую пластическую выразительность. Впервые в композиции фасада палаццо Ручеллаи во Флоренции (1446–1451) введены основные элементы ордерной архитектуры.

Скульптура раньше живописи прочно встает на новый путь развития, что объясняется тем местом, которое она занимала в средневековых культовых сооружениях. В искусстве Лоренцо Гиберти (1378–1455) ясно обозначились устремления к реализму. Вся его творческая жизнь была посвящена решению единственной проблемы – созданию монументального декоративного рельефа. Его основные произведения предназначались для оформления флорентийского баптистерия. Настоящим реформатором итальянской скульптуры был Донателло (ок. 1386–1466). Торжество идеалов ренессансной скульптуры и утверждение статуарного начала знаменует первая обнаженная статуя в итальянской пластике Возрождения – «Давид» (1430–1440-е гг., Флоренция, Национальный музей). Возможно, античный памятник Марку Аврелию вдохновил Донателло на создание конной статуи кондотьера (наемного военачальника) Эразмо да Нарни, прозванного Гаттамелатой (1447–1453). Этот первый конный памятник в искусстве Возрождения.

Ту же эволюцию, что и скульптура, проходит живопись раннего Возрождения. Преодолевая готическую отвлеченность образов, развивая лучшие черты живописи Джотто, художники XV в. вступают на путь реализма. Невиданный расцвет переживает монументальная фресковая живопись. Ее реформатором,

сыгравшим ту же роль, что в развитии архитектуры Брунеллески, а в скульптуре – Донателло, был флорентинец Мазаччо (1401–1428). С наибольшей наглядностью его искания проявились во фресках капеллы Бранкаччи при церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции «Чудо со статиром» и «Изгнание из рая» (обе – между 1427-1428 гг.). Мазаччо делает решительный шаг в объединении фигуры и пейзажа, впервые вводит воздушную перспективу.

Экспериментатором в области изучения и использования перспективы был Паоло Учелло (1397–1475), первый итальянский баталист. Трижды варьировал он композиции с эпизодами битвы при Сан-Романо (сер. 1450-х гг., Лондон, Национальная галерея; Флоренция, Уффици; Париж, Лувр), увлеченно изображая разноцветных коней и всадников в самых разнообразных перспективных сокращениях и разворотах.

Среди последователей Мазаччо выделялся Андреа дель Кастаньо (ок. 1421–1457), проявивший интерес не только к пластической форме и перспективным построениям, характерным для флорентийской живописи этого времени, но и к проблеме колорита. Среди фресок церкви Санта Аполлония выделяется размахом изображения и остротой характеристик «Тайная вечеря» (1445-1450). Изысканной красотой и чистотой нежных сияющих цветовых гармоний, приобретающих особую декоративность в сочетании с золотом, пленяет полное поэзии и сказочности искусство фра Беато Анджелико (1387–1455). Мистическое по духу, связанное с наивным миром религиозных представлений, оно овеяно поэзией народной сказки. Просветленны образы «Коронования Марии» (ок. 1435 г., Париж, Лувр), фресок монастыря Сан-Марко во Флоренции. Проблемы колорита привлекали и Доменико Венециано (ок. 1410–1461), его религиозные композиции («Поклонение волхвов», ок. 1435–1440 гг., Берлин – Далем, Картинная галерея), наивно-сказочные по трактовке темы, еще несут отпечаток готической традиции. Ренессансные черты ярче проявились в созданных им портретах. Необычайной тонкости исполнения, очень сдержанных по колориту, светских по характеру произведений добивается фра Филиппо Липпи (ок. 1406–1469), типичный представитель раннего Возрождения, сменивший

монашескую рясу на профессию бродячего художника. В нежных лиричных образах – «Мадонна под вуалью» (ок. 1465 г., Флоренция, Уффици) он запечатлел трогательно-женственный облик своей возлюбленной, любующейся пухлым младенцем. В творчестве Доменико Гирландайо (1449–1494) и прежде всего в его фресках обобщены искания художников раннего Возрождения; в них он выступает как наблюдательный бытописатель флорентийского патрициата, сохранивший душевную ясность, спокойный внимательный взгляд на мир. Главное произведение Гирландайо – фрески церкви Санта-Мария Новелла (1485–1490) на сюжеты из жизни Марии и Иоанна Крестителя. Сандро Боттичелли (1445–1510) – один из самых эмоциональных и лиричных художников Возрождения. Его наиболее прославленные зрелые картины – «Весна» (ок. 1485 г.) и «Рождение Венеры» (ок. 1484 г., обе – Флоренция, Уффици) – навеяны поэзией придворного поэта Медичи А. Полициано и отмечены оригинальностью истолкования сюжетов и образов античных мифов, претворенных через глубоко личное поэтическое мироощущение. Наряду с Боттичелли одним из характерных выразителей флорентийской культуры последней трети XV в. был скульптор и живописец Андреа Верроккьо (1435/36–1488), также работавший в основном, по заказам Медичи. Созданная им бронзовая статуя «Давид» (1476, Флоренция, Национальный музей) по трактовке решительно отличается от «Давида» Донателло. Главным представителем ренессансной живописи Северной Италии был Андреа Мантенья (1431–1506), деятельность которого связана с Падуей, университетским городом, одним из центров гуманизма и научной мысли эпохи раннего Возрождения.

Искусство Высокого Возрождения

Искусство Высокого Возрождения приходится на конец XV в. и первые три десятилетия XVI в. «Золотой век» итальянского искусства хронологически был очень кратким, и только в Венеции он продлился дольше, вплоть до середины столетия. Художники Высокого Возрождения – не только люди огромной культуры, но творческие личности, свободные от рамок цехового устоя, заставляющие считаться со своими замыслами представителей правящих классов.

В центре их искусства, обобщенного по художественному языку, образ идеально прекрасного человека, совершенного физически и духовно. Важнейшими очагами нового искусства наряду с Флоренцией в начале XVI в. становятся папский Рим и патрицианская Венеция.

Зарождение и развитие принципов архитектуры Высокого Возрождения происходит в Риме, где на почве исканий предшествующего периода складывается единый общенациональный стиль. Основоположником нового стиля и крупнейшим его представителем в начале XVI в. был Донато д'Анжелло Браманте (1444–1514). Первая римская работа Браманте – маленький храм, так называемый Темпьетто, построенный в 1502 г. во дворе монастыря Сан-Пьетро. Главное создание Браманте – проект собора св. Петра в Риме (1506), воплотивший замысел идеального центрально-купольного здания с симметричной композицией. И хотя заложенный по этому проекту собор в дальнейшем был перестроен другими строителями, его идеи нашли распространение в сооружениях многих итальянских зодчих. Эволюцию палаццо завершает Антонио да Сангалло (1483–1546). К этому времени относится создание таких теоретических трудов, как «Правила пяти архитектурных ордеров» (1562) Джакомо Виньола и «Четыре книги по архитектуре» (1570) Андреа Палладио. В это время рождаются черты академизма и канонизации основ римской античной архитектуры, проявляются тенденции к декоративности и живописности, к пространственности решений, предвосхищающих архитектуру барокко.

Новые черты архитектуры находят выражение в творчестве Андреа Палладио (1508–1580), теоретика, исследователя и крупнейшего практика-строителя второй половины XVI в. В отличие от Браманте, искавшего в античном зодчестве формы для переработки, Палладио видел в античности идеал, который стремился оживить в своих сооружениях. Из загородных вилл Палладио наиболее совершенное и законченное решение получила вилла Ротонда близ Виченцы (1551–1567).

Подлинным основоположником стиля Высокого Возрождения был Леонардо да Винчи (1452–1519). Значение его всеобъемлющей деятельности, науч-

ной и художественной, стало ясно только тогда, когда были исследованы разрозненные рукописи Леонардо. В его заметках и рисунках – гениальные прозрения в самых различных областях науки и техники. Одна из ранних работ Леонардо – фигура ангела в картине Верроккьо «Крещение» (Флоренция, Уффици) – выделяется среди застывших персонажей тонкой одухотворенностью и свидетельствует о зрелости ее создателя. К числу ранних произведений Леонардо относится и хранящаяся в Эрмитаже «Мадонна с цветком» (так называемая «Мадонна Бенуа», ок. 1478 г.), решительно отличающаяся от многочисленных мадонн XV в. Увлечение наукой часто отвлекало его от занятий искусством. Недописанными остались большая алтарная композиция «Поклонение волхвов» (Флоренция, Уффици) и «Св. Иероним» (Рим, Ватиканская пинакотекa). Миланский период творчества Леонардо (1482–1499) оказался самым плодотворным. Свою деятельность он начал с исполнения скульптурного монумента – конной статуи отца герцога Лодовико Моро Франческо Сфорца. Большая модель монумента, получившая единодушную высокую оценку современников, погибла при взятии Милана французами в 1499 г. Сохранились лишь рисунки – наброски различных вариантов монумента. Она значительно превосходила по размерам памятники Гаттамелате и Коллеони, что дало повод современникам и самому Леонардо называть монумент «великим колоссом». Это произведение позволяет считать Леонардо одним из крупнейших скульпторов того времени. Не дошло до нас и ни одного осуществленного архитектурного проекта Леонардо. И все же его рисунки и проекты зданий, замыслы создания идеального города говорят о его даре выдающегося архитектора. К миланскому периоду относятся живописные произведения зрелого стиля – «Мадонна в гроте» и «Тайная вечеря». «Мадонна в гроте» (1483–1494, Париж, Лувр) – первая монументальная алтарная композиция Высокого Возрождения. Самая значительная из монументальных росписей Леонардо – «Тайная вечеря», исполненная в 1495–1497 гг. для монастыря Санта-Мария делла Грацие в Милане. Отступив от традиционного толкования евангельского эпизода, Леонардо дает новаторское решение темы, композиции, глубоко раскрывающей человеческие чувства и переживания.

Наибольшее влияние на творчество Рафаэля (1483–1520) оказало искусство Пьеро делла Франческа и Перуджино с их стремлением к совершенному воплощению идеальных представлений о гармонии мироздания. И прежде всего это сказалось в создании им нового типа изображения Мадонны с младенцем, многочисленные варианты которого заслужили ему непреходящую и всемирную славу («Прекрасная садовница», Лувр, 1507), «Сикстинская мадонна» Дрезден, Картинная галерея, 1514). Примером великой монументальной живописи Рафаэля является роспись парадных покоев папского дворца в Ватикане («Афинская школа», «Диспута», «Парнас» 1511). К римскому же периоду творчества Рафаэля относятся его лучшие портреты. Если в своих флорентийских работах мастер ещё довольно робко следует по стопам Леонардо, варьируя в основном композицию знаменитой Джоконды, то римские его портреты отличаются исключительной самобытностью («Портрет кардинала», Прадо, 1512, «Донна Велата», Флоренция, Питти, 1514, «Портрет Бенедетто Кастильоне», Лувр, 1515).

В последние годы жизни Рафаэля его деятельность достигает размаха и диапазона, трудно вообразимых для одного человека. Нельзя забывать, что Рафаэль и в архитектуре был одним из величайших зодчих своего времени наряду со своим учителем Браманте, после смерти, которого в 1514 г. он сделался руководителем постройки собора Петра.

Тема 12. Искусство Позднего Возрождения

С 30-х годов в Италии нарастает феодально-католическая реакция. Вторая половина XVI в. – сложный переходный период в искусстве, отмеченный переплетением самых различных тенденций. С усилением экономического кризиса, нарастанием феодально-католической реакции в культуре осуществляется постепенный переход от художественных идеалов Высокого Возрождения к позднему Возрождению. Восприятие мира становится более сложным, сильнее осознается зависимость человека от окружающей среды, развиваются представле-

ния об изменчивости жизни, утрачиваются идеалы гармонии и целостности мироздания.

Творчество Микеланджело, прожившего долгую жизнь, захватившего и Высокое, и Позднее Возрождение, дает возможность провести сравнительный анализ искусства этих периодов. Микеланджело был универсален – скульптор, живописец, архитектор и поэт, он учился в мастерской Д. Гирландайо, однако определяющее значение для его творческого развития имело знакомство с работами Джотто, Донателло, Мазаччо, Якопо делла Кверча, изучение памятников античной пластики. Уже в юношеских произведениях (рельефы «Мадонна у лестницы», «Битва кентавров», около 1490-1492, Каса Буонарроти, Флоренция) определились главные черты творчества скульптора – монументальность и пластическая мощь, внутренняя напряженность и драматизм образов, благоговение перед человеческой красотой. Работая в конце 1490-х годов в Риме, Микеланджело отдал дань увлечению античной скульптурой в статуе «Вакх» (1496-1497, Национальный музей, Флоренция); новое гуманистическое содержание, яркую убедительность образов он внес в каноническую схему группы «Оплакивание Христа» (ок. 1498, собор Св. Петра, Рим). В 1501 г. Микеланджело возвратился во Флоренцию, где создал колоссальную статую «Давид» (1501–1504 гг., Галерея Академии, Флоренция), воплотившую героический порыв и гражданскую доблесть флорентийцев.

В 1505 папа Юлий II пригласил Микеланджело в Рим и поручил ему создание собственной гробницы. Для гробницы Юлия II, завершенной только в 1545 г. (церковь Сан-Пьетро ин Винколи в Риме), Микеланджело создал ряд статуй, в том числе наделенного могучей волей, титанической силой и темпераментом «Моисея» (1515-1516), исполненных трагизма «Умирающего раба» и «Восставшего раба» (1516, Лувр), а также 4 неоконченные фигуры рабов (1532-1534), в которых хорошо виден процесс работы скульптора, смело углубляющегося в каменный блок в одних местах и оставляющего другие места почти необработанными. В живописном цикле, выполненном Микеланджело на своде Сикстинской капеллы в Ватикане, художник создал грандиозную компо-

зицию, воспринимаемую как гимн физической и духовной красоте, как утверждение безграничных творческих возможностей Бога и созданного по его подобию человека. В 1516–1534 годах Микеланджело работал во Флоренции над проектом фасада церкви Сан-Лоренцо и архитектурно-скульптурным ансамблем усыпальницы рода Медичи, а также над скульптурами для гробницы папы Юлия II. Мироощущение Микеланджело в 1520-е годы приобретает трагический характер. В 1534 Микеланджело снова переехал в Рим, где прошли последние 30 лет его жизни. Поздние живописные произведения мастера поражают трагической силой образов (фреска «Страшный Суд» на алтарной стене Сикстинской капеллы в Ватикане, 1536–1541), пронизаны горькими размышлениями о тщете человеческой жизни, о мучительной безнадежности поисков истины (отчасти предвосхищающие живопись барокко росписи капеллы Паолина в Ватикане, 1542–1550). К последним скульптурным работам Микеланджело относятся отмеченные трагической экспрессией художественного языка «Пьета» для флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре (до 1550–1555, разбита Микеланджело и восстановлена его учеником М. Кальканьи; ныне в Галерее Академии, Флоренция) и скульптурная группа «Пьета Ронданини» (1555–1564 гг., Музей старинного искусства, Милан), предназначенная им для собственного надгробия и не законченная. Для позднего творчества Микеланджело характерны постепенный отход от живописи и скульптуры и обращение к архитектуре и поэзии. С 1546 г. Микеланджело руководил в Риме возведением собора Св. Петра и строительством ансамбля площади Капитолия (обе работы были завершены после его смерти). Творчество Микеланджело, ставшее блестящим заключительным этапом итальянского Возрождения, сыграло огромную роль в развитии европейского искусства, во многом подготовило становление маньеризма, оказало большое влияние на сложение принципов барокко.

В связи с изменениями, происшедшими в Италии в 1520-1530-е гг., в искусстве распространяются явления, чуждые культуре Возрождения, получившие впоследствии название «маньеризм». Внутренний разлад и чувство бессилия перед неразрешимыми противоречиями, которые переживали многие ху-

дожники, приводили к отказу от идеалов гармонической личности, к пессимистическому надлому, осознанию одиночества. Они насыщали свои произведения настроениями тревоги и беспокойства, религиозной экзальтации, а иногда чувственности. Созданные ими образы в большинстве своем отличаются внутренней хрупкостью, опустошенностью и холодностью. Деформация, крайне удлинённые пропорции фигур, причудливо извивающиеся линии, беспокойные ритмы характерны для произведений мастеров этого направления: Понтормо (1494–1557 гг.), Пармиджанино (1503–1540 гг.), Бронзино (1503–1572).

Искусство Возрождения в Венеции

В силу специфических причин исторического развития культура Возрождения в Венеции сформировалась лишь во второй половине XV в., значительно позже, чем в других областях и городах Италии. Богатая торговая аристократическая республика, тесно связанная с Византией, а также с государствами Западной Европы, восприняла и красочную декоративность Востока и традиции европейского готического искусства. В сложении собственно ренессансного искусства, и прежде всего живописи Венеции, особое место заняли художники семьи Беллини. Самым талантливым из них был Джованни Беллини (ок. 1430–1516), который усовершенствовал технику масляной живописи и добился сочности и глубины тонов, их мягких переходов. Освобождаясь от детализации и мелочности, он сосредоточивает внимание на раскрытии значительности нравственного мира человека. Он связывает образ человека с природой, способствующей передаче настроения изображаемого. Его алтарный образ «Мадонна со святыми» (1480–1490, Венеция, галерея Академии) привлекает уравновешенной композицией, колористическим богатством, величественностью и ясной просветленностью характеров героев, погруженных в задумчивость. Беллини был учителем великих венецианских живописцев Джорджоне и Тициана.

Этап Высокого Возрождения в Венеции открывает искусство Джорджоне (ок. 1477–1510), сыгравшего для венецианской живописи ту же роль, что Леонардо для среднеитальянской. По сравнению с ясной рациональностью искусства Леонардо живопись Джорджоне пронизана глубоким лиризмом и созерца-

тельностью. Раскрытию поэтичности и гармонии его совершенных образов способствует пейзаж, занимающий видное место в его творчестве. Гармоническая связь человека с природой – важная особенность творчества Джорджоне.

Среди ранних его произведений привлекает нежной мечтательностью, тонким лиризмом «Юдифь» (ок. 1502 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж). В картинах «Гроза» (ок. 1505 г., Венеция, галерея Академии) и «Сельский концерт» (ок. 1508–1510 гг., Париж, Лувр), сюжеты которых остались неустановленными. Сочетание идеального гармоничного с конкретно-индивидуальным в характеристике человека отличает написанные Джорджоне портреты. Привлекает глубиной мысли, благородством характера, мечтательностью и одухотворенностью Антонио Брокардо (ок. 1508–1510, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Образ совершенной возвышенной красоты и поэтичности получает свое идеальное воплощение в «Спящей Венере» (ок. 1508–1510, Дрезден, Картинная галерея). Джорджоне умер в расцвете творческих сил от чумы, так и не завершив свою самую совершенную картину. Пейзаж в «Спящей Венере» дописывал Тициан (1485/90–1576), исполнивший и ряд других заказов, порученных Джорджоне. Ранние произведения Тициана отмечены поэтичностью мировосприятия. Но в отличие от мечтательно-лиричных героев своего предшественника Тициан создает образы более полнокровные, активные, жизнерадостные. В картине «Любовь земная и небесная» (1510-е гг., Рим, галерея Боргезе) на фоне прекрасного идиллического пейзажа представлены две женщины. Сюжет этой аллегии, так же, как и ряда картин Джорджоне, не имеет единого толкования. На противопоставлении двух характеров строит Тициан композицию «Динарий кесаря» (1515-1520, Дрезден, Картинная галерея): благородство и возвышенная красота Христа подчеркиваются хищным выражением лица и уродливостью стяжателя-фарисея.

К периоду творческой зрелости Тициана относится ряд алтарных образов, портретов и мифологических композиций. В его произведениях 1518–1530 гг. грандиозный размах и пафос сочетаются с динамикой построения композиции, торжественным величием, с передачей полноты бытия, богатством и красотой

насыщенных цветовых гармоний. Таково «Вознесение Марии» («Ассунта», 1518, Венеция, церковь Санта-Мария деи Фрари). В картине «Венера Урбинская» (ок. 1538, Флоренция, Уффици) образ чувственной обнаженной красавицы низводится с поэтических высот введением на втором плане фигур слуг, что-то достающих из сундука. В самой жизни он находит идеал полной зрелой красоты, воплощенной в мифологические образы, – «Венера перед зеркалом» (ок. 1555 г., Вашингтон, Национальная галерея искусства), «Даная» (ок. 1554 г., Мадрид, Прадо). Уже в раннем портрете «Юноши с перчаткой» (1515–1520, Париж, Лувр) образ приобретает индивидуальную конкретность, и вместе с тем в нем выражены типические черты человека Возрождения. Поразителен по раскрытию утонченного духовного мира портрет Ипполито Риминальди (конец 1540-х гг., Флоренция, галерея Питти). Как своеобразный документ эпохи воспринимается групповой портрет в рост папы Павла III с племянниками, кардиналами Алессандро и Оттавио Фарнезе (1545-1546, Неаполь, Музей Каподимонте), обнажающий эгоизм и лицемерие, жестокость и алчность, властность и подлость, дряхлость и цепкость – все то, что связывает этих людей.

В то время как в Средней и Южной Италии кратковременный «золотой век» Высокого Возрождения был завершен в первые три десятилетия XVI в., а в последующие годы наряду с величайшей его вершиной – творчеством Микеланджело – развивалось упадочное маньеристическое направление, на севере Италии, в Венеции давало свои полновесные плоды гуманистическое искусство Высокого и позднего Возрождения. Особого расцвета достигла венецианская живопись, отличавшаяся богатством и насыщенностью колорита. Языческое преклонение перед красотой физической сочеталось здесь с интересом к духовной жизни человека. Чувственное восприятие мира было более непосредственным, чем у флорентийцев, и вызвало развитие пейзажа.

Усиление феодально-католической реакции и глубокий кризис, переживаемый Венецианской республикой, вызывают обострение трагедийного начала в поздних произведениях художника. В них преобладают сюжеты мученичества и

страданий, непримиримого разлада с жизнью, стоического мужества. «Кающаяся Магдалина» (1560-е гг., Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Коронование терновым венцом» (ок. 1570 г., Мюнхен, Пинакотека), «Св. Себастьян» (ок. 1570 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Пьета» (1573–1576, Венеция, галерея Академии). И в поздних, даже самых трагических по своему звучанию произведениях Тициан не утратил веры в гуманистический идеал. Полным сознания собственного достоинства, веры в торжество разума, умудренным жизненным опытом предстает он перед нами в «Автопортрете» (ок. 1560, Мадрид, Прадо).

Вторая половина XVI в. – сложный переходный период в искусстве Венеции, отмеченный переплетением самых различных тенденций. С усилением экономического кризиса в Венеции, нарастанием феодально-католической реакции во всей Италии в венецианской культуре осуществляется постепенный переход от художественных идеалов Высокого Возрождения к позднему Возрождению. Восприятие мира становится более сложным, сильнее осознается зависимость человека от окружающей среды, развиваются представления об изменчивости жизни, утрачиваются идеалы гармонии и целостности мироздания.

Наряду с образами отдельных героев все чаще в произведениях выдающихся живописцев этого времени возникает образ толпы. Идеалы гуманизма, однако, продолжали жить и в искусстве позднего венецианского Возрождения. Младший современник Тициана Веронезе (1528-1588), автор блестящих по колориту, грандиозных по размаху алтарных картин и декоративных росписей. Он обращается к более непосредственному отображению современной ему жизни. На фоне венецианских палаццо разворачивается пиршество, запечатленное в композиции Веронезе «Брак в Кане» (1563, Париж, Лувр), включающей около ста тридцати фигур. Среди пирующих, наряду с портретами европейских правителей, Веронезе изобразил в облике музыкантов крупнейших венецианских живописцев – Тициана, Тинторетто и самого себя.

Усиливающийся кризис ренессансных идеалов остро дает о себе знать в творчестве последнего великого художника эпохи Возрождения – Тинторетто (1518-1594). Созданные им произведения по глубине, значительности, мастер-

ству не уступают самым крупным явлениям эпохи Возрождения. Его бунтарское искусство, полное страстности, титанической мощи, пронизано необузданной фантазией, одухотворенностью, динамикой, выражающей эмоциональные порывы.

Тема 13. Искусство Северного Возрождения

Искусство Возрождения в Нидерландах

В Италии открытие нового отношения к миру происходило через отрицание средневековых представлений и возрождение идеалов античности, а в других европейских странах культура этого периода еще многими корнями связана со средневековьем. В отличие от итальянского искусства, которое стремилось к идеальному, искусство стран, расположенных севернее Италии, более остро откликается на вопросы современности. Недаром именно на Севере большое распространение получила гравюра как один из самых доступных видов искусства. В отличие от итальянского Ренессанса, где искусство развивалось в содружестве всех видов – архитектуры, скульптуры, живописи, на севере новые веяния получили воплощение в живописи и графике. Стиль архитектуры и скульптуры, за немногими исключениями, оставался готическим. Художники Северного Возрождения, в отличие от итальянских, впитали в себя такое качество готического искусства, как интерес к реальному миру, окружающему человека. Искусство Нидерландов, Германии было более демократичным. Оно самобытно, характеризуется глубокой связью с фольклором, широким использованием фантастики. Особо выделяет северное Возрождение наличие гротеска и сатиры, что свидетельствует о высоком социальном звучании этого искусства. Своеобразие искусства Северного Возрождения в том, что оно более явно, чем в Италии, связано с традициями поздней готики. Искусству северных стран не свойственен пафос итальянской живописи, прославляющий могущество человека-титана. Здесь поэтизируется мир будничной жизни и простых вещей. В искусстве Северного Возрождения человек – не вершина творения, а лишь одно из свидетельств могущества Творца. Северное Возрождение не дало нам такого реше-

тельного переворота в культуре, как итальянское, но тем не менее интерес к реальному миру и человеку и здесь изменил формы художественного творчества.

Искусство Северного Ренессанса зародилось в Нидерландах и обрело свою совершенную форму в творчестве Яна Ван Эйка (ок. 1390–1441). С этим именем связано появление неизвестной для искусства Севера формы живописи – станковой картины, а также новой техники масляной живописи.

Одной из наиболее известных картин Ван Эйка является, «Мадонна канцлера Роллена» (ок. 1435), изображающая Марию с младенцем и поклоняющегося ей заказчика – канцлера Роллена в небольшой капелле, через аркады которой открывается бескрайний пейзаж с рекой. Другая его знаменитая картина – свадебный портрет итальянского купца Джованни Арнольфини и его жены. Хотя в первой картине изображено поклонение Богородице, а во второй таинство брачной клятвы, они близки друг другу. Персонажи замирают в удивлении перед неисчерпаемой красотой реального мира.

Для человека XV в. действительность в общем и каждая деталь в отдельности были носителями большой духовной ценности. Каждый предмет, изображенный Ван Эйком, помимо привычного содержания несет в себе другое, тайное. Картина предстает как стройная система символов.

Самое знаменитое произведение Яна Ван Эйка – Гентский алтарь (г. Гент; церковь св. Бавона). Работу над ним он начал вместе со своим старшим братом Губертом, а после его смерти трудился еще над шедевром в течение шести лет. Гентский алтарь представляет собой двухъярусный складень с 10 сценами. На его наружных стенках изображены картины повседневной, будничной жизни, а на внутренних – жизни праздничной, ликующей (створки открывались только по праздничным дням).

По-иному относился к действительности Рогир ван дер Вейден (ок. 1400–1464). Ему окружающий мир представлялся не целостным и гармоничным, а полным тревоги и беспокойства. В картине «Святой Лука, рисующий Мадонну» (1435–1440) художник обращает наше внимание на главных персонажей – ма-

донну с младенцем и евангелиста. Особо выделен образ Святого Луки, в нем читаются светлая духовность, проникновенный ум.

Во второй половине XV в. из нидерландского искусства исчезает вера в гармоническое совершенство мира, в единство человека и природы. Самый крупный мастер этого времени – Гуго ван дер Гус (ок. 1435–1482), выполнивший алтарь Портинари. Центральная створка изображает сцену поклонения младенцу Христу.

В эту эпоху возникает искусство Иеронима Босха, (ок. 1450/60–1516). Его загадочное творчество, полное иносказаний и точных жизненных наблюдений, уходит своими корнями в народную культуру и в готическое средневековое искусство. Один из наиболее ярких мастеров раннего Северного Возрождения, Босх в многофигурных композициях, картинах на темы народных поговорок, пословиц и притч («Искушение Св. Антония», Национальный музей старинного искусства, Лиссабон; триптихи «Воз сена», «Сад наслаждений», «Поклонение волхвов» – все в Прадо, Мадрид; «Корабль дураков», Лувр) сочетал изощренную средневековую фантастику с фольклорно-сатирическими и нравоучительными тенденциями, с необычными для искусства его эпохи реалистическими новшествами. Поэтические пейзажные фоны, смелые жизненные наблюдения, метко схваченные художником народные типы и бытовые сцены, подготовили почву для формирования нидерландского бытового жанра и пейзажа; тяга к иронии и иносказанию, к воплощению в гротескно-сатирической форме широкой картины народной жизни способствовали становлению творческой манеры П. Брейгеля Старшего. В дальнейшем мир причудливых образов Босха питали фантастически-романтические искания многих художников XIX–XX веков. Стил Босха уникален и не имеет аналогий в нидерландской живописной традиции.

Нидерландская живопись XV в. знала много славных имен. Бок о бок с великими творили и другие талантливые мастера: Петрус Крестус, Дирк Боутс, Ганс Мемлинг. Лишь спустя три поколения появился гениальный Питер Брейгель Старший, прозванный «Мужицким» (1525/1530–1569). Питер Брейгель

Старший или «Мужицкий» (около 1525/30-1569), нидерландский живописец и рисовальщик. В 1552-1553 посетил Италию, работал в Антверпене, с 1563 г. – в Брюсселе. Глава демократического направления в нидерландском искусстве XVI века, Брейгель с громадной силой и полнотой воссоздавал в своем творчестве жизнь, настроения и мироощущение народа в канун Нидерландской буржуазной революции. От сатирических нравоучительных рисунков, изобилующих фантастическими причудливыми персонажами в духе И. Босха, от drobных по композиции, колористически пестрых полотен («Битва Масленицы и Поста», 1559, Музей истории искусств, Вена) с середины 1560-х годов Брейгель перешел к созданию несколько более сдержанных по цвету, отмеченных цельностью и монументальностью композиций, обобщенных картин крестьянской жизни. Изображая постоянно движущуюся народную массу, художник раскрывает заключенные в народе мощные жизненные силы, его достоинство и неиссякаемое жизнелюбие («Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец», – обе в Музее истории искусств, Вена). Во многих произведениях Брейгеля иносказательно запечатлены бедствия нидерландцев, страдавших под испанским игом («Избиение младенцев», Хэмптон-корт, Лондон; «Перепись в Вифлееме», 1566, Музей старинного искусства, Брюссель). Испанский террор в Нидерландах породил в некоторых картинах Брейгеля настроения отчаяния и скорби, выразившиеся в горьких иносказаниях («Сорока на виселице», 1568. Музей земли Гессен, Дармштадт), в фантастических и символических образах, полных глубокого трагизма («Безумная Грета», 1562, Музей Майер ван дер Берг, Антверпен; «Слепые», 1568, Национальные музей и галерея Каподимонте, Неаполь). Обилие фигур и деталей, острота контурного рисунка, яркая выразительность образов, звучность локальных цветовых пятен (в изображении фигур) сочетаются в творчестве Брейгеля с пространственной широтой композиции, с тончайшим ощущением тонального единства. Брейгель заложил основы развития национального нидерландского пейзажа.

Творчески переработав уроки итальянской живописи эпохи Высокого Возрождения и одновременно черпая многие свои темы из народных пословиц

и притч, лубочных гравюр и листовок, он создавал глубоко народное искусство, опирающееся на местные традиции и фольклор. В его творчестве органично сплелись грубоватый народный юмор и сложное иносказание, лиризм и трагичность, острая наблюдательность и фантастический гротеск, интерес к бытовым деталям, подробной повествовательности и стремление к широкому обобщению, к созданию гармоничной картины мира. В исполненные строгой гармонии, выдержанные в землистых, серо-зеленых, желтовато-коричневых оттенках ландшафтные виды с бескрайними просторами равнин, речных долин, с холмами и перелесками гибко и естественно вписаны обобщенные силуэтные фигуры населяющих их людей («Сумрачный день», «Возвращение стад», «Охотники на снегу» – все 1565, Музей истории искусств, Вена). Отмеченное исключительной широтой и глубиной понимания жизненных явлений, мощное и темпераментное творчество Брейгеля оказало громадное влияние на современное ему нидерландское искусство и заложило основы развития искусства Голландии и Фландрии в XVII веке.

Это художник-философ, пересмотревший ренессансные взгляды на устройство мироздания. Возникает представление о мире наизнанку, получившее выражение, например, в картине «Фламандские пословицы», где множество мелких фигурок разыгрывают народные пословицы, высмеивающие нелепости жизни человека. Прекрасна его пейзажная серия «Месяцы» (1565). В последние годы Брейгель чаще обращался к многофигурным композициям, при этом он никогда не выделял какого-либо героя или отдельную судьбу. В картине «Крестьянский танец» (1566) дана конкретная сцена, которую ему часто приходилось наблюдать в жизни. Картины «Слепые» (1568), «Обезьяны на окне» воспринимаются как иносказание. Искусство Брейгеля представляет собой вершину нидерландского Ренессанса и его трагический финал. Брейгель как человек эпохи Возрождения составил собственное представление о мире, которое охватывает все стороны действительности, проникнутое философским и социальным содержанием; создал художественный мир, тесно связанный со стихией народного творчества, возродив многие приемы Иеронима Босха.

Искусство Северного Возрождения в Германии.

Сложность исторической обстановки в Германии в конце XV - начале XVI вв. Напряженная социальная и идеологическая борьба. Реформация. Великая крестьянская война. Альбрехт Дюрер - великий мастер немецкого Возрождения. Роль гравюры. Творчество М. Грюневальда, Л. Кранаха, Г. Гольбейна Младшего.

Изобразительное искусство Германии XV в. тесно связано с готической традицией. С конца столетия начинается бурный расцвет. Немецкое возрождение дало немало замечательных художников, над которыми поднимается фигура Альбрехта Дюрера (1471–1528). Он велик тем, что отразил в своем творчестве, как никто из современников, эпоху с ее противоречиями. Он много путешествовал по родной стране, два раза посетил Италию. Дюрер был близок немецким гуманистам и страстно поддерживал передовые идеи времени, был теоретиком искусства. Однако в душе Дюрера таилась глубокая привязанность к образам немецкого средневековья. В 1498 г. Он создает одно из самых замечательных творений – серию гравюр «Апокалипсис». Если творчество Дюрера сложно и противоречиво, то искусство Грюневальда (ок. 1475–1528) обладает удивительной художественной цельностью. Оно прочно связано с родной почвой. Одним из величайших его творений является алтарь, созданный для монастырской церкви св. Антония в Изенгейме (1512–1505). Его сюжет навеян популярными в то время писаниями св. Бригитты, жившей в XIV в. Один из самых талантливых немецких художников, посвятивший свое творчество изображению природы, – Альбрехт Альтдорфер (ок. 1480–1538). В рисунке «Зармингштейн на Дунае», воспроизводя дунайский ландшафт, он передает свое видение природы, ее поэтичность и целостность. Большое место занимало изображение природы и в творчестве Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553), придворного художника саксонских курфюрстов. Он прожил долгую жизнь, и его искусство претерпело значительную эволюцию. Ранние его произведения полны особенной сказочности, пронизаны ощущением лирической взаимосвязи человека и природы. В поздних – образ человека решается с особым, «пронзительным» реализмом.

Творчество Ганса Гольбейна Младшего (1498-1543) отличается гармоничностью и уравновешенностью. Это разносторонний художник: гравер, живописец, иллюстратор книг, декоратор. Гольбейн был дружен с Эразмом Роттердамским и несколько раз его изображал. Эти произведения демонстрируют виртуозность, изящество и точность рисовальной манеры Г. Гольбейна. Он – последний из великих немецких художников эпохи Возрождения. Во второй половине XVI в. немецкое искусство уступает первенство искусству соседних стран и долго после этого не будет оказывать влияния на развитие европейской культуры.

Искусство Северного Возрождения во Франции

Особенности развития культуры Ренессанса во Франции. Роль итальянского искусства. «Французский период» в творчестве Леонардо да Винчи. Замки долины Луары. Школа Фонтенбло. Творчество Ж. Фуке, Ж. и Ф. Клуэ, Ж. Гужона.

В XV в. происходят решительные сдвиги в области французской культуры, обусловленные освобождением от английской оккупации, усилением королевской власти при Карле VII (1422–1461) и особенно Людовике XI (1461–1483), одержавшем победу над феодальной знатью. Политическое объединение страны, развитие социокультурных связей, рост экономической мощи буржуазии способствовали кризису средневекового мировоззрения и зарождения нового отношения к реальному миру.

В XV в. готика вступает в последнюю фазу развития, получившую название «пламенеющей готики». Строительство новых соборов прекращается, и главное внимание уделяется расширению и украшению старых зданий, к которым пристраивают колокольни и башни, а также пышные порталы и паперти. Широко развивается гражданское зодчество (ратуши в Аррасе, Сен-Кантене). Возникает новый тип богатого городского особняка (отель), приходящего на смену укрепленному городскому жилищу феодала.

Изоляция Парижа от остальной Франции привела к утрате им руководящего значения в художественной жизни. Новые черты в искусстве этого времени всецело связаны с деятельностью провинциальных художественных мастерских.

До последней трети XV в. в скульптуре господствуют консервативные готические традиции, лишь медленно уступая новому. Видная роль в это время принадлежит бургундской школе Клауса Слютера, особенно в области надгробной скульптуры. В гробнице Филиппа По (1400 г., Лувр) саркофаг заменен катафалком, поддерживаемом восемью большими фигурами плакальчиков. Статуарная пластика постепенно теряет связь с архитектурой.

Тесные художественные связи Франции и Фландрии, сложившиеся во второй половине XIV в., продолжались и в XV в. Однако теперь уже не Франции, а Нидерландам принадлежала ведущая роль. Далеко не так активно сказывалось влияние Италии, которое станет преобладающим в следующем столетии. Французская живопись тем не менее сохранила свою самостоятельность, отличалась той строгостью стиля, которая и в дальнейшем будет одной из характерных черт французского искусства.

Ведущими художественными центрами были: область реки Луары с городами Тур и Бурж, куда переместился из Парижа королевский двор; Мулен – резиденция Бурбонов; на юге – Авиньон и Экс.

Главой Турской школы был крупнейший мастер XV в. Жан Фуке (ок. 1420–1490). Его произведения отличаются условностью, статуарностью, декоративностью, правдиво передают характерные черты моделей (п-ты Карла VII, Жювеналя дез Юрсена, «Мадонна с младенцем»). Замечательны миниатюры Фуке («Часослов Этьена Шевалье», «Иудейские древности» Иосифа Флавия).

Крупнейшим художником Франции конца XV в. стал так называемый Мастер из Мулена, работавший при дворе герцогов Бурбонских, а также в Бургундии и Париже. Его точный, твердый рисунок отличается изяществом и элегантностью («Муленский триптих», «Портрет неизвестного со святым Мавриkiem»).

В XVI в. происходит дальнейшее укрепление королевской власти, создаются условия для формирования абсолютной монархии. С начала века развивается культура гуманизма. Искусство испытывает сильное влияние Италии. Необходимо учитывать, что французский Ренессанс складывается под влиянием не только Высокого Возрождения, но и обозначившегося в 30-х годах кризиса

гуманизма и зарождения искусства маньеризма. Характерной чертой культуры французского Возрождения было наличие в нем значительно большей, чем в Италии, Германии и Нидерландах, роли дворянских воззрений и вкусов, прививших искусству Франции этого времени, придворные, аристократические черты.

В развитии французской архитектуры XVI в. можно выделить два основных этапа. Первый, называемый периодом раннего французского Возрождения, охватывает время с начала столетия до начала 1540-х годов; второй – середину и вторую половину века. Архитектура первого периода формировалась под значительным воздействием приемов итальянской архитектуры и даже частично при непосредственном участии ее мастеров (Леонардо да Винчи, Виньола, Серлио). Наиболее значительным сооружением является замок Шамбор (1519-1540), который представляет новый тип загородного дворца, предназначенного для временного пребывания во время охоты и увеселений.

В 1540-х годах начинается деятельность крупных зодчих П. Леско, Ж. Гужона (Лувр), Ф. Делорма (дворец в Анэ, гробница Франциска I), которая свидетельствовала о полном преодолении готических традиций во французской архитектуре.

В изобразительном искусстве XVI в. переплетаются готические и ренессансные тенденции (Мишель Коломб. «Гробница Франциска II», Жан Бурдишон «Часослов Анны Бретанской»). Главным памятником нового искусства и его рассадником был замок Фонтенбло, для декоративного убранства которого были приглашены в 1530 г. Россо (1494–1540 гг.) и Приматиччо (1504–1570). Эти мастера, под руководством которых работали многочисленные сотрудники и помощники, принесли во Францию новые представления о красоте, приобщили французов к художественным идеалам Высокого Возрождения, ввели в искусство Франции целый арсенал новых художественных форм, противопоставив «новую манеру» «варварскому вкусу готики». Однако сами эти художники были типичными представителями маньеризма, холодными и изощренными виртуозами.

Станковая живопись занимает во французском искусстве XVI в. значительно меньшее место, чем в искусстве других стран этого времени. В отличие от скульптуры, она развивалась вне сферы влияния школы Фонтенбло. Широкого развития достигло только искусство портрета. (Ж. Клуэ. «П-т Франциска I, Ф. Клуэ. «П-т Елизаветы Австрийской», карандашные портреты братьев Ж. И Д. Дюмустье).

Большое влияние на французское искусство оказало пребывание в стране Б. Челлини (золотая солонка Франциска I, рельеф «Нимфа Фонтенбло»). Крупнейшими скульпторами были Жан Гужон (1510–1568), работавший вместе с П. Леско в Лувре («Фонтан нимф») и Ж. Пилон (1537–1590), создавший ряд гробниц (Генриха II, Валентины Бальбиани, Бирага). Светский, жизнерадостный характер ренессансной культуры. Новые архитектурные формы. Строительство замков, Лувра. Скульптура Жана Гужона. Реалистические тенденции в живописи. Портреты Ф. и Ж. Клуэ. Школа Фонтенбло. Реализм и маньеризм второй половины XVI в.

Во второй половине XVI в. в Западной Европе наступает кризис духовной культуры, объявляется поход против гуманизма во всех его проявлениях. Однако гуманизм был слишком могучим и жизненным явлением, чтобы угаснуть без героической борьбы за свои высокие идеалы. В этих условиях позднего, завершающего этапа Возрождения, возникает «трагический гуманизм», раскрывающий более глубоко противоречия между человеческой личностью и окружающим ее обществом, осознается жестокий разрыв между ренессансными идеалами и враждебными антигуманистическими силами, начинающими побеждать в обществе. Стадию позднего Возрождения проходят, кроме Италии, Нидерланды, Франция и Англия.

Тема 14. Искусство Италии XVII-XVIII вв.

В обстановке политического и экономического упадка, утраты самостоятельности рядом разрозненных итальянских государств, обострившихся классовых противоречий характер искусства изменяется. С усилением католической

и феодальной реакции связано формирование стиля барокко, одним из главных центров которого становится Рим. Церковь и светские правители стремились использовать искусство в своих целях. Отсюда тяготение мастеров барокко к грандиозным размерам, сложным формам, монументальной приподнятости, пафосу, идеализация образных решений, драматизация сюжетов, повышенная эмоциональность, гиперболичность, преувеличение натуралистических эффектов, обилие и богатство аксессуаров и деталей, использование сложных ракурсов, световых и цветовых контрастов, призванных создавать обманчивое впечатление «живых картин».

В барочном синтезе искусств скульптура и живопись подчиняются архитектуре, находясь с ней в постоянном взаимодействии. Красочные росписи украшают купола, плафоны и стены, создают иллюзию необъятного пространства. Полная динамики скульптура живописна и неотделима от архитектуры. Создатели обширных, архитектурных и декоративных ансамблей включают в их состав и природу, преобразованную рукой человека.

Одним из создателей стиля барокко был Л. Бернини. Его крупнейшая архитектурная работа – окончание многолетнего строительства собора Св. Петра в Риме и оформление площади перед ним (1656–1667). Сооруженные по его проекту два могучих крыла монументальной колоннады замкнули обширное пространство площади. Декоративную скульптуру Бернини уподобляет своеобразной картине, располагая ее то в глубоких нишах, то перед стеной, используя цветовые эффекты, достигнутые сочетанием различных материалов: бронзы, позолоты, разноцветных мраморов.

Наряду с барочной декоративной пластикой Бернини создает ряд статуй и портретов, подчас перерастающих рамки барочного искусства. Характер его исканий ощутим в патетической статуе «Давид» (1623, Рим, галерея Боргезе). В противовес завершенному действию в статуях Донателло и Верроккьо, спокойно-уравновешенным гармоничным героям эпохи Возрождения, Бернини, словно развивая идею Микеланджело, изображает Давида в момент схватки в неистовом порыве ярости, полным драматического пафоса. Тонкость жизненно-

го наблюдения пронизывает позднее произведение Бернини – алтарную группу «Экстаз св. Терезы» (1645–1652, Рим, церковь Санта-Мария делла Виттория), послужившую образцом для многих барочных ваятелей не только в Италии, но и в других странах.

М. Караваджо (1573-1610) – основоположник реалистического направления в европейской живописи XVII в. Творчество Караваджо, не принадлежавшего к какой-либо определённой художественной школе, возникло как оппозиция господствующим направлениям в итальянском искусстве конца XVI – начала XVII вв. (маньеризму и академизму). Зрелые произведения Караваджо (1599–1606) – это монументальные полотна, обладающие исключительной драматической силой («Апостольская серия»). Подчёркнутая простонародность типажа, решительность утверждения демократических художественных идеалов в картинах Караваджо вызвали неприятие сторонников официального искусства. Дальнейшее развитие реалистических тенденций, расширение сферы охвата жизненных явлений сопровождаются углублением трагизма мироощущения Караваджо.

На рубеже XVI–XVII вв. в связи с общими культурными изменениями и как реакция на маньеризм складывается академическое направление в живописи. Его принципы были заложены в одной из первых художественных школ Италии, в так называемой Болонской академии. Основателями ее были братья Карраччи, которые стремились к широкому использованию ренессансного наследия, призывая наряду с этим к изучению натуры. Однако натура, с их точки зрения, должна была перерабатываться; и облагораживаться в соответствии с идеалами и канонами красоты, которые они видели в искусстве Высокого Возрождения. Их «Академия направленных на истинный путь» была открыта в 1585 г. и явилась прообразом других художественных академий. Наиболее талантливым из братьев Карраччи был Аннибале (1560–1609), автор ряда алтарных образов и картин на мифологические сюжеты. Совместно с братьями он расписал палаццо Фарнезе в Риме (1597–1604). Академия братьев Карраччи нашла большое число приверженцев и последователей, в числе которых были

Гвидо Рени (1575–1642), возглавивший после Карраччи болонскую школу, и Гверчино, испытавший сильное воздействие Караваджо. Принципы Академии распространились далеко за пределами Болоньи и Рима.

Тема 15. Искусство Фландрии XVII в.

Семнадцатый век был временем создания национальной художественной школы Фландрии. Как и в Италии, господствующим направлением здесь стало барокко. Однако фламандское барокко во многом отличается от итальянского, в нем получают развитие реалистические черты. Период расцвета национальной культуры и искусства Фландрии охватывает первую половину XVII в., он обусловлен особенностями ранней буржуазной революции конца XVI в. В начале XVII в. во фламандском искусстве были окончательно преодолены средневековые художественные формы. Распространялись светские сюжеты и жанры: исторический и аллегорический, мифологический, портретный и бытовой жанры, пейзаж. Вслед за маньеризмом из Италии проникли академизм болонской школы и караваджизм. На основе скрещивания реалистической традиции старонидерландской живописи и караваджизма развивалось реалистическое направление, достиг расцвета монументальный стиль барокко. Крупнейшим художественным центром Фландрии со второй половины XVI в. стал Антверпен. Крупнейшим художником фламандской национальной школы был П.-П. Рубенс.

Эволюция творчества Антониса Ван Дейка (1599–1641) предвосхитила и определила путь развития фламандской школы второй половины XVII в. в направлении аристократизации и светскости. Художник тяготел к драматическому решению тем и сосредоточивал внимание на психологических аспектах жизни отдельных героев. Это определило обращение Ван Дейка к портретной живописи. В ней он создал тип блестящего аристократического портрета, образ утонченного, интеллектуального, благородного человека. («Семейный портрет», между 1618 и 1626 гг., Санкт-Петербург, Эрмитаж). Последние десять лет жизни Ван Дейк провел в Англии при дворе Карла I. Разработанные им типы порт-

рета оказали влияние на дальнейшее развитие английской и европейской портретной живописи.

Изысканности искусства Ван Дейка противостояло жизнерадостное, искусство Якоба Иорданса (1593–1678), создавшего галерею характерных народных типов. Как и у Рубенса, его искусство пронизано мощным ощущением жизни природы и ее чувственной стихии. Иордане писал алтарные образы, картины на мифологические темы, однако трактовал их в жанровом плане. К числу наиболее характерных относится «Праздник бобового короля» (ок. 1638 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж).

В XVII в. натюрморт утвердился как самостоятельный жанр. В нем отразился интерес к материальному миру, зародившийся еще в нидерландской «живописи вещей» начала XV в. Фламандские «лавки живности» – это полотна, крупные по размерам, яркие по колориту, они служили украшением стен просторных дворцов фламандской знати, прославляя красоту и богатство земного бытия. Крупным мастером монументального декоративного натюрморта и «охотничьих сцен» был Франс Снайдерс (1579–1657). Преувеличенные в масштабах предметы кажутся наделенными необычайной жизненной силой, беспокойные линии, их очерчивающие, порождают динамичный бурный ритм. (Серия «лавок» для загородного охотничьего дворца архиепископа Триста в городе Брюгге (1620-е гг., Санкт-Петербург, Эрмитаж). Демократическую линию фламандской живописи XVII в. представляло творчество Адриана Браувера (1605/06–1638), ученика Франса Хальса. Браувер писал небольшие картины, продолжая в них гротескно-юмористическую традицию жанровой живописи Питера Брейгеля. В отличие от Брейгеля – создателя широких панорам народной жизни, Браувер обратился к конкретным бытовым ситуациям и островыразительным характерам. Он склонен к фиксации психологических конфликтов, изображению сцен попойек, игр в карты и кости, часто переходивших в драки. («В кабачке», 1630-е гг., Мюнхен, Старая пинакотeka).

Во второй половине XVII в. содержание фламандской живописи мельчает. Проявляются тенденции идеализации и внешней занимательности. Эти черты

характеризуют творчество одного из видных живописцев середины XVII в. Давида Тенирса Младшего (1610–1690). В больших по размерам, но мелкофигурных композициях, красивых по цвету и декоративному решению, он любил изображать веселые трапезы с танцами под открытым небом, крестьянские свадьбы («Деревенский праздник», 1646, Санкт-Петербург, Эрмитаж), создавая в них идиллические картины радостной, беззаботной, исполненной удовольствия жизни.

Творчество П. П. Рубенса

Главой фламандской школы живописи был Питер Пауль Рубенс (1577–1640). В его творчестве ярко выражены и мощный реализм, и национальный вариант барокко. Прирожденный живописец-монументалист и станковист, график, архитектор-декоратор, оформитель театральных зрелищ, талантливый дипломат, владевший несколькими языками, ученый-гуманист, он пользовался почетом при княжеских и королевских дворах. Рубенс – создатель барочных патетических композиций, то запечатлевающих апофеоз героя, то исполненных трагизма. Сила пластического воображения, динамичность форм и ритмов, торжество декоративного начала составляют основу его творчества.

Ранние (антверпенский период) произведения Рубенса (до 1611–1613 гг.) говорят о влиянии венецианцев и Караваджо. Рубенс был мастером картин на мифологические и аллегорические темы. В «Вакханалии» (1615–1620, Москва, ГМИИ), изображающей празднество в честь бога вина Вакха, мифологические образы – носители природного стихийного начала, плодородия, неиссякаемого жизнелюбия. Со второго десятилетия XVII в. усиливается драматическая динамика композиций Рубенса. В «Похищении дочерей Левкиппа» (1619–1620, Мюнхен, Старая пинакотекa) драматизм страстей, захватывающих героев, достигает апогея. Живописное дарование Рубенса достигло расцвета в 1620-е гг. Цвет стал основным выразителем эмоций, организующим началом композиций. Рубенс отказался от локального цвета, перешел к тональной многослойной живописи по белому или красному грунту, сочетал тщательность моделировки с легкой эскизностью. К этому времени относится создание двадцати больших

композиций на тему «Жизнь Марии Медичи» (1622–1625, Париж, Лувр), предназначенных для украшения Люксембургского дворца. В «Автопортрете» (ок. 1638 г., Вена, Историко-художественный музей) – все способствует раскрытию идеала человека, одаренного, умного, уверенного в своих силах. С 1630-х гг. начался поздний период художественной деятельности Рубенса. Пресыщенный славой и почестями, он ушел от дипломатической деятельности, отказался от официальных заказов и проводил большую часть жизни в загородном замке Стэн. Его восприятие мира стало глубже, спокойнее. Композиции приобрели сдержанный и уравновешенный характер. Художник сосредоточил внимание на их живописном совершенстве: колорит утратил многоцветность, стал обобщенным. Эти последние десятилетия творчества Рубенса представляют вершину его художественного развития. Рубенс обратился к изображению народной жизни, писал пейзажи, портреты своих близких, жену, детей, себя в их окружении, особенно удаются ему образы детей: «Портрет Елены Фоурмен с детьми», «Шубка», (1638-1639, Вена, Историко-художественный музей). (1636, Лувр, Париж). Народная основа творчества Рубенса ярко проявляется в «Крестьянском танце» (между 1636 и 1640 гг., Мадрид, Прадо).

Тема 16. Искусство Голландии XVII в.

В XVII в. в Голландии после победы над Испанией католичество было запрещено, протестантизм не стремился к декоративному оформлению в храмах. Церковь, прежде являвшаяся крупнейшим заказчиком живописи, теряет эту роль, а на первый план выступает крупная и средняя буржуазия, состоятельные горожане. Отличительной чертой развития голландского искусства было значительное преобладание среди всех его видов живописи. Картины, предназначенные для украшения бюргерских домов, должны были соответствовать новым задачам. Меняются размеры, появляются новые сюжеты, происходит разделение на жанры. Профессия художника не являлась редкостной, живописцев было очень много, и они жестко конкурировали между собой. Мало кто из них мог прокормить себя живописью, многие брались за самые разные работы: Стен был трактирщиком, Хоб-

бема – акцизным чиновником, Якоб ван Рейсдадь – врачом. Избавившись от непосредственного заказчика – католической церкви или влиятельного мецената-феодала, – художник всецело оказывался в зависимости от запросов рынка. Обращение к самым различным сторонам жизни приводило к укреплению реалистических тенденций в живописи, ведущее место в которой заняли бытовой жанр и портрет, пейзаж и натюрморт. В каждом жанре существовали свои ответвления. Так, например, среди пейзажистов были маринисты (изображавшие море), живописцы, предпочитавшие виды равнинных мест или лесные чащи, были мастера, специализировавшиеся на зимних пейзажах и на пейзажах с лунным светом: среди жанристов выделялись художники, изображавшие крестьян, бюргеров, сцены пиршеств и домашнего быта, сцены охоты и рынков; были мастера церковных интерьеров и различных видов натюрмортов – «завтраков», «десертов», «лавок» и т. п. Сосредоточение каждого из художников на определенном жанре способствовало отточенности мастерства живописца. Только самые крупные из голландских художников работали в различных жанрах.

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

На раннем этапе становления голландской живописи, охватывающем 1609-1640 гг., реалистические тенденции ярче проявлялись в портрете и бытовом жанре. Основоположником голландского реалистического портрета был Франс Хальс (ок. 1580–1666), который разрушил сложившиеся до него каноны сословного (дворянского) портрета XVI в. В портретах Хальса представлены все слои общества: бюргеры, стрелки, ремесленники, представители низов общества. Демократизм его искусства обусловлен связями с традициями эпохи нидерландской революции. Он расширил рамки портрета введением сюжетных элементов, запечатлевая портретируемых в действии, в конкретной жизненной ситуации, акцентируя мимику, жест, позу. Он не только реформировал единич-

ный заказной и групповой портреты, но явился создателем портрета, граничащего с бытовым жанром.

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

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

Творчество Рембрандта

Рембрандт, Харменс ван Рейн (1606–1669) – величайший живописец, рисовальщик, офортист. Тяга к рисованию, проявившаяся еще с детских лет, привела его в мастерскую к местному живописцу Якобу ван Сваненбургу, который научил Рембрандта основам рисования и живописи, познакомил с историей искусств. Проучившись у него три года, Рембрандт в 1623 г. переезжает в Амстердам и продолжает обучение у известного живописца Питера Ластмана (1583–1633 гг.). Рембрандт учится у художников прошлого и своих современников,

овладевает техникой живописи и гравюры. Он изучает искусство Италии по следам, гравюрам, копиям и воспринимает гуманистическое начало итальянского искусства. Большое влияние на его творчество оказало барокко, но изысканность, пышность, подчеркнутая театральность этого стиля были далеки от исканий Рембрандта. Он был поклонником творчества Караваджо.

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

В конце 1631 г. Рембрандт, известный портретист и автор исторических полотен, переезжает в Амстердам. Одной из первых картин, написанных здесь, была картина «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632, Гаага, Маурицхейс). Во многих картинах он изображает любимую жену Саскию («Портрет улыбающейся Саскии», 1633, Дрезден, Картинная галерея; «Флора», 1634, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Свадьба Самсона», 1638, Дрезден, Государственная картинная галерея). Особенно выделяется знаменитый «Автопортрет с Саскией на коленях» (1635, Дрезден, Государственная картинная галерея). Картина наполнена жизненной силой, энергией и пронизана любовью. К этому же периоду относятся известные картины на библейскую тематику («Пир Валтасара», 1634, Лондон, Национальная галерея; «Жертвоприношение Авраама», 1635, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), пейзажи («Пейзаж с прудом и арочным мостом», 1638, Берлин – Далем; «Пейзаж с бурей», 1639, Брауншвейг, Государственный музей герцога Антона Ульриха), парадные портреты, офорты. Изучая традиционные методы письма и подходы к раскрытию тем, он в своем творчестве все более отходит от этих традиций. Вместо гладких, лессировочных мазков, которые наносятся тонкими слоями прозрачных и полу-

прозрачных красок поверх плотного слоя красок и создающих единую живописную поверхность холста, он пишет картины резкими, пастозными мазками, постепенно отказываясь от подробно прописанных деталей. Одна из наиболее известных картин Рембрандта этого периода – «Даная» (1636–1646, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). В начале 40-х годов создается знаменитый «Ночной дозор» (1642 г., Амстердам, Рейксмузеум).

1650–1660-е годы ознаменованы созданием выдающихся произведений, а также углублением конфликта с обществом. Рембрандт почти полностью лишается заказов. В это время он пишет картины на библейские и мифологические темы: «Иосиф, обвиняемый женой Пентефрия» (1655 г., Вашингтон, Национальная галерея), «Христос в Эммаусе» (1648 г., Париж, Лувр). В центре творчества Рембрандта – человек, его внутренний мир, переживания и радости. «Портрет старушки» (1654 г., Москва, ГМИИ), «Портрет старика в красном» (1654 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Титус за чтением» (ок. 1657 г., Вена, Музей истории искусства), «Портрет Яна Сикса» (1654 г., Амстердам, Собрание Сикс). К этому же типу портретов относятся и поздние автопортреты художника, поражающие многоплановостью психологических характеристик: «Автопортрет» (ок. 1652 г., Вена, Музей истории искусства), «Автопортрет» (1660 г., Париж, Лувр). Рембрандтом был создан знаменитый групповой портрет «Синдики» (1662 г., Амстердам, Рейксмузеум). Но вершиной всего творчества Рембрандта явилась картина «Возвращение блудного сына» (1668-1669 гг., Санкт-Петербург, Эрмитаж). Неоднократно художник обращался к этой теме (наброски и эскизы встречаются уже в 30-е годы). Это картина о страдании и великой любви.

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

Тема 17. Искусство Испании XV– XVII вв.

Конец XVI – первая половина XVII в. – период блестящего расцвета испанской культуры. В Испании подъем искусства наступает позднее, чем в передовых для того времени странах Европы – Италии и Нидерландах. Католическая религия, игравшая большую роль в жизни Испании, оказывала сильное влияние на изобразительное искусство, на его тематику. Только в Испании могло существовать искусство, «от которого пахло землей», и наряду с этим изысканно утонченное, болезненно хрупкое искусство для «посвященных». На протяжении столетий (VIII–XV вв.), проходивших под знаком национально-освободительной борьбы (реконкисты) испанского народа с завоевателями-маврами, в Испании сложились формы государственности, общественные отношения и ярко выраженные черты национального характера. Реконкиста сформировала народную основу культуры, так как ее движущей силой были народные массы города, крестьянство, рано освободившееся от крепостной зависимости и осознавшее свои гражданские права. Большое влияние на развитие испанского искусства оказали арабская культура и искусство, отличавшиеся живописностью, декоративностью, динамичностью.

В конце XV – начале XVI в. города Валенсия, Севилья, Толедо стали центрами новой, ренессансной культуры, свободолюбивые идеалы которой также оказали огромное воздействие на формирование сознания испанского народа. Испания, втянутая при Карле V и Филиппе II в мировую политику, завоевав Америку, вышла из многовековой изоляции, соприкоснулась с передовой Европой. Испанское искусство второй половины XVI в. несет печать мрачного величия и трагизма. В Испании распространялось проникшее из Италии течение маньеризма, сохранялись пережитки готики. Подъем национального реалистического искусства начался с конца XVI в. Особое место в испанской живописи второй половины XVI – начала XVII в. занимает Эль Греко (Доменико Теотокопули, 1541–1614), художник философского мышления и мятежных порывов. Трагизм образов Эль Греко, их повышенная выразительность отразили дух современной ему жизни – острый кризис гуманистических идеалов, начавшийся в

Европе во второй половине XVI в. Самое значительное произведение Эль Греко периода расцвета – «Погребение графа Оргаса» (1586–1588, Толедо, церковь Сан-Томе) – раскрывает основные черты искусства художника, его размышления о неизбежности смерти, о моральных подвигах, вознаграждаемых в потустороннем мире. Свое понимание человеческих характеров Эль Греко выразил в образах апостолов Петра и Павла (1614 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж). Творчество Эль Греко подготовило новый этап в развитии психологических проблем испанской живописи, открыло новый путь решения живописных задач.

Расцвет испанской реалистической школы, развивавшейся в основном в рамках религиозной живописи в борьбе с идеализирующим придворным направлением, наступил в первой половине XVII в. Главными очагами реализма стали Севилья и Валенсия, в их художественной жизни ярко проявились передовые веяния. Одним из первых представителей реалистической школы Валенсии был Хусепе Рибера (ок. 1591–1652 гг.), живописец и график. В однофигурных композициях Рибера шел от этюдов с натуры: изображал рыбаков, уличных бродяг. Темпераментная лепка пастозным мазком придает пластическую силу суровым фигурам его героев в рубищах и нищенских лохмотьях.

К ранним работам Рибера относится картина «Святой Иероним, внимающий звуку небесной трубы», (1626 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж). С середины 1630-х гг. живописная манера Рибера стала легче, свободнее, воздушнее, образы его героев стали более одухотворенными, его привлекали не внешние драматические коллизии, а внутренние переживания («Св. Онуфрий», 1637 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж). В «Св. Инессе» (1641 г., Дрезден, Картинная галерея) лицо девушки-мученицы написано широко и свободно. Рибера часто изображал людей из народа, используя композиционные приемы парадного портрета. В «Хромоножке» (1642 г., Париж, Лувр) он сочетает элементы парадного портрета и жанра.

Художественные идеалы Испании XVII в. по-другому воплотились в творчестве Франсиско Сурбарана (1598 – ок. 1664). Он писал сцены из монашеской жизни, мучеников, святых, но в рамках религиозных сюжетов убедительно

рассказывал о современной жизни Испании, передавал обыденные сцены в строгих размеренных ритмах и композициях, в монументальных формах (цикл картин из жизни святого Бонавентуры, 1629 г.). В Испании уже в начале XVII в. распространился обычай писать фрукты, цветы и предметы кухонного обихода. Наиболее характерное из того, что было создано в этом жанре, принадлежит Сурбарану. «Натюрморт с четырьмя сосудами» (1632-1634 гг., Мадрид, Прадо); «Натюрморт с апельсинами и лимонами» (1633 г., Флоренция, собрание Контини-Бонакossi). В конце жизни Сурбарана характер его искусства изменился. В образах появились мягкость, теплота, нежность; в «Отрочестве Марии» (ок. 1660 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж) запечатлена скромная девочка – воплощение кротости и душевной чистоты.

Творчество Веласкеса

Испанская живопись достигает вершины в творчестве Диего Родригес да Сильва Веласкеса (1599–1660), одного из величайших реалистов европейского искусства. Через долгие годы придворной службы он пронес идеи гуманизма, верность демократической традиции испанской культуры, любовь к простым людям. Веласкес – один из первых мастеров валерной живописи. Виртуозный мазок разнообразен. Валеры не только обогащают цвета, которыми пользовался Веласкес, но и моделируют формы, окутывают их мерцающей световоздушной средой. В ранний период творчества (1617–1621) он был близок к караваджизму, обратился к распространенной в Испании жанровой живописи – «бодегонес», изображая незатейливые сцены жизни простых людей в повседневной обстановке бедных темных харчевен, в кухнях.

В 1623 г. Веласкес переехал в Мадрид, где жил около 40 лет; он получил место придворного живописца. В портрете короля Филиппа IV (Мадрид, Прадо) он воплотил распространенный в испанском обществе идеал достойной личности, исполненной самообладания и чувства чести. В картине «Вакх» («Пьяницы», 1628-1629, Мадрид, Прадо) обратился к мифологической теме, но интерпретировал ее в бытовом аспекте.

Для формирования Веласкеса-живописца большое значение имела поездка в Италию (1629–1631), знакомство с произведениями великих мастеров Возрождения. Он написал большую картину на современную историческую тему – «Сдача Бреды» (1634-1635, Мадрид, Прадо). В поколенном парадном портрете Филиппа IV (1644, Нью-Йорк, Музей Фрик) он утверждает новые принципы реалистического портрета. С блеском воспроизведенный великолепный костюм лишь обостряет впечатление заурядности, душевной инертности и безволия короля. Во время второй поездки в Италию Веласкес написал портрет папы Иннокентия X (1650, Рим, галерея Дориа-Памфили). По беспощадности и многогранности характеристики, по блеску живописного воплощения это один из лучших реалистических портретов в мировом искусстве. Портрет Иннокентия X открывает поздний этап творчества Веласкеса, когда он написал ряд великолепных произведений. («Инфанта Маргарита», ок. 1660 г., Мадрид, Прадо; Киев, Музей западного и восточного искусства, портрет ученика и слуги мавра Хуана Парехи, 1649, Солсбери, собрание Раднор, серия портретов шутов и карликов, «Венера с зеркалом», 1657, Лондон, Национальная галерея, «Менины» или «Фрейлины», 1656, Мадрид, Прадо, «Пряхи» 1657 г., Мадрид, Прадо). Открытия Веласкеса в области цвета и света, его могучий реализм оказали влияние на живопись XVIII-XIX вв.

С середины XVII в. испанское искусство утратило непосредственную связь с жизнью. В нем усилились черты идеализации, внешней эффектности, обнаружились мистические тенденции. Последним крупным живописцем севильской школы, где живопись дольше сохраняла верность реализму, был Бартоломео-Эстебан Мурильо (1617–1682). Экономический и политический упадок Испании тяжело отразился на всех областях жизни. К концу XVII-началу XVIII в. в испанском искусстве утвердился стиль барокко со свойственными ему пышной декоративностью и театральностью.

Творчество Ф. Гойи

Франсиско Гойя (1746-1828) – испанский живописец, гравер, рисовальщик. С 1773 г. художник работал в Мадриде, в 1776–1791 гг. выполнил для ко-

ролевской мануфактуры свыше 60 гобеленов с насыщенными по цвету и простыми по композиции сценами повседневной жизни и народных развлечений («Зонтик», 1777 г., «Игра в pelota», 1779 г., «Игра в жмурки», 1791 г., все – Прадо, Мадрид). С начала 1780-х годов Гойя получил известность и как автор выполненных в тонкой цветовой гамме портретов, фигуры и предметы в которых как бы растворяются в тонкой дымке («Семья герцога Осуна», 1787 г., Прадо, Мадрид; портрет маркизы А. Понтехос, около 1787 г., Национальная галерея искусства, Вашингтон). В 1780 г. Гойя был избран в мадридскую Академию художеств, в 1799 г. – «первый живописец короля». Одновременно в творчестве Гойи нарастают черты трагизма, неприязнь к феодально-клерикальной Испании «старого порядка». Уродство ее моральных, духовных и политических основ он раскрывает в гротескно-трагической форме, питающейся фольклорными истоками, в большой серии офортов «Капричос» (80 листов с комментариями художника, 1797-1798 гг.). В 1790-х – начале 1800-х годов исключительного расцвета достигло портретное творчество Гойи, в котором звучат тревожное чувство одиночества (портрет сеньоры Бермудес, Музей изобразительных искусств, Будапешт), мужественное противостояние и вызов окружающему (портрет Ф. Гиймарде, 1798 г., Лувр, Париж), аромат тайны и скрытой чувственности («Маха одетая» и «Маха обнаженная», обе – Прадо, Мадрид). С удивительной силой обличения запечатлел художник надменность, физическое и духовное убожество королевской семьи в групповом портрете «Семья Карла IV» (1800 г., Прадо, Мадрид). Глубоким историзмом, страстным протестом проникнуты большие картины Гойи, посвященные борьбе против французской интервенции («Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде», «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», обе – около 1814 г., Прадо, Мадрид), философски осмысляющая судьбы народа серия офортов «Бедствия войны» (82 листа, 1810-1820 гг.). В загородном доме «Кинто дель Сордо» («Дом глухого»), стены он расписал маслом. В созданных здесь сценах (ныне в Прадо, Мадрид), включающих невиданно смелые для своего времени устрашающие символично-мифологические образы, он воплощал идеи противостояния прошлого и будущего, бесконечно-

ненасытного дряхлого времени («Сатурн») и освободительной энергии юности («Юдифь»). Еще сложнее система мрачных гротескных образов в серии офортов «Диспаратес» (22 листа, 1820–1823 гг.). Но и в самых мрачных видениях Гойи жестокая тьма не может подавить присущее художнику ощущение вечного движения, вечного обновления жизни, ставшее лейтмотивом в картине «Похороны сардинки» (около 1814 г., Прадо, Мадрид), в серии офортов «Тавромахия» (1815 г.). С 1824 г. Гойя жил во Франции, где писал портреты друзей, осваивал технику литографии. Искусство Гойи повлияло на формирование многих художественных явлений XIX века. Его воздействие ощущается в творчестве Жерико, Делакруа, Домье, Эдуард Мане. Влияние его творчества на живопись и графику имело общеевропейский характер и сказывается до сих пор.

Тема 18. Искусство Франции XVII в.

XVII век – время формирования единого французского государства, французской нации. Во второй половине столетия Франция – самая могущественная абсолютистская держава Западной Европе. Это и время сложения французской национальной художественной школы. Ситуация в изобразительном искусстве была сложнее чем, например, в литературе или в зодчестве, так как здесь переплелись влияние маньеризма, итальянского и фламандского барокко. На французскую живопись первой половины века имели влияние и караваджизм, и реалистическое искусство Голландии. При дворе утверждалось официальное направление – искусство барокко. Его главой стал Симон Вуэ (1590–1649), на творчество которого повлияло искусство Италии, прежде всего болонской школы. Его картины на библейские, мифологические сюжеты отличались идеализацией типажа, нарядностью и пышностью форм, богатством аксессуаров.

В борьбе с придворным барокко формировались классицизм и реализм. Самым крупным явлением художественной жизни Франции был классицизм, в котором нашли отражение общенациональные художественные идеалы, сложившиеся к 30-м гг. XVII в. Классицизм XVII в., заключал в себе не только уто-

пические идеалы, но и жизненные наблюдения, изучение душевных движений, психологии, поступков человека. Художники классицизма, выявляя общие типические особенности в характере, вместе с тем лишали образ индивидуального своеобразия. Они считали, что закономерности природы – ее тяготение к гармонии и равновесию целого – находят свое отражение в универсальных законах искусства, разработанных на основе традиций античности и итальянского Возрождения. Основоположником классицизма во французской живописи был Никола Пуссен (1593-1665 гг.). Его сюжеты ограничивались античной мифологией и историей, Библией. Наиболее известные картины: «Похищение Сабинянок», «Сбор манны», «Парнас», «Царство Флоры». Клод Лоррен (1600–1682), – замечательный мастер классицистического пейзажа.

Ж. Калло (1592–1635 гг.), офортист и рисовальщик, был представителем реалистической струи во французской школе. Его рисунки полны своеобразной национальной жизни. Например, «История блудного сына» (1635 г.), «Цыганские кочевники» (1625-1628 гг.), маленькие и большие «Тягости войны» (1632-1633 гг.). По стопам итальянских реалистов шел и Валантен де Булонь (1591–1634 гг.), и «живописцы реальности», создатели французской жанровой живописи, реалистического портрета и пейзажа. Ярким выразителем этих тенденций был Жорж де Латур (1593–1652 гг.) – художник сурового эпического склада. Он обращался к бытовым сценам («Игра в карты», Нант, Музей), но основное место в его творчестве занимали религиозные темы. Драматические сцены обычно даются при контрастном ночном освещении. Напряженный свет не только подчеркивает энергичную пластику форм, чистоту силуэтов, но рождает ощущение загадочности, таящейся в реальной жизни. («Новорожденный», Ренн, Музей). В развитии реалистического направления живописи Франции первой половины XVII в. важная роль принадлежала братьям Ленен, изображавших крестьян без сельской экзотики и умиления. («Крестьянская трапеза», «Посещение бабушки»).

После разгрома Фронды (1653 г.) во Франции были ликвидированы остатки феодальной раздробленности. Наступил период расцвета абсолютизма и относительного равновесия общественных сил. Изменились и задачи искус-

ства. В центре внимания художников – апофеоз абсолютистского государства. Средоточием художественной жизни стал двор Людовика XIV с его театрализованным бытом, строжайшим этикетом, тягой к блеску и великолепию. Приобрела руководящую роль Королевская Академия живописи и скульптуры. Возникнув в 1648 г. как частная организация в борьбе с цехами, она превратилась в государственное учреждение. В 1671 г. была основана Академия архитектуры. Одновременно возросла роль дворянских салонов, ставших основными очагами культурной жизни дворянского общества. Во второй половине XVII в. классицизм утратил глубину и независимость мысли и чувств, приобрел официальный, верноподданнический характер. Утверждался «большой стиль», охвативший все виды искусства. Внимание живописцев сосредоточивалось на выработке норм прекрасного, на строгом размежевании жанров «высоких» и «низких». Дух рационализма, строгой регламентации, дисциплины, незыблемость авторитета становились руководящими принципами классицистической эстетики.

Если в искусстве первой половины XVII в. первенствующую роль играла живопись – она была носителем высших этических идеалов, воплощенных в образе человека, – то с 60-х гг. живопись, как и скульптура, приобрела преимущественно декоративный характер и подчинилась архитектуре. Исполнение помпезных полотен и скульптурного декора протекало с участием и под руководством первого художника короля, живописца-декоратора Шарля Лебрена (1619–1690 гг.).

Идея триумфа централизованного государства находит выражение в монументальных образах архитектуры, которая впервые в невиданном масштабе решает проблему архитектурного ансамбля. На смену стихийно возникшему средневековому городу, дворцу Ренессанса, изолированной дворянской усадьбе первой половины XVII в. приходит новый тип дворца и регулярного централизованного города. Новые художественные особенности французской архитектуры проявляются в применении ордерной системы, в целостном построении объемов и композиций зданий, в утверждении строгой закономерности, порядка и симметрии, сочетающихся с тягой к огромным пространственным решениям,

включающим парадные парковые ансамбли. Первым крупным ансамблем такого типа был дворец Во ле Виконт (1655–1661 гг.), создателями которого были Луи Лево (1612–1670 гг.) и Андре Ленотр (1613–1700 гг.).

Ансамбль Версаля

Новые тенденции были воплощены в грандиозном ансамбле Версаля (1668–1689 гг.), расположенного в 17 км к юго-западу от Парижа. В его строительстве и украшении принимали участие многочисленные архитекторы, скульпторы, художники, мастера прикладного и садово-паркового искусства. Выстроенный еще в 1620-х гг. архитектором Лемерсье как небольшой охотничий замок Людовика XIII, Версаль неоднократно достраивался и изменялся. Идея Версаля как централизованного ансамбля, состоящего из правильно распланированного города, дворца и регулярного парка, соединенных дорогами со всей страной, по всей вероятности, принадлежала Лево и Ленотру. Строительство было завершено Жюлем Ардуэ-ном-Мансаром (1646–1708) – он придал дворцу строгий импозантный характер. План Версаля отличается ясностью, симметрией и стройностью. Со стороны города дворец сохраняет черты архитектуры начала XVII в. Стремление к пышности сочеталось в Версале с чувством меры, началами порядка. Наряду с сооружением Версаля уделялось внимание перестройке старых городов, и прежде всего Парижа. Его украсили парадная площадь Людовика Святого (ныне Вандомская), обрамленная дворцами, круглая площадь Побед, ставшая средоточием сети улиц города, а также площадь Вогезов. В создании общественного центра Парижа большую роль сыграл так называемый Дом инвалидов с собором и обширной площадью. Возведенный Ардуэ-ном-Мансаром в подражание собору св. Петра в Риме, собор Дома инвалидов с его величественным куполом легче и строже в своих пропорциях. Большой стиль эпохи ярко представлен в восточном фасаде Лувра (1667–1678), выстроенном Клодом Перро (1613–1688) в дополнение к основным частям здания, возведенным в XVI в. архитекторами Леско и Лемерсье. Украшенный колоннадой коринфского ордера, он растянут на 173 м и рассчитан на восприятие с расстояния. По вертикали фасад Лувра делится на три части: цокольный этаж, колон-

наду и антаблемент. Колоннада охватывает по высоте два этажа здания (большой ордер). Колоннада Лувра воспринимается как выражение незыблемого закона и порядка. Постановка ордера на высоком цокольном этаже отгораживает здание от площади и вносит отпечаток холодного величия. Произведение зрелого французского классицизма, Лувр послужил образцом для многих резиденций правителей и государственных учреждений Европы.

Во второй половине XVII в. французская скульптура достигла значительного расцвета, но в ней превалировали декоративные формы, связанные с архитектурой и садово-парковым искусством. Черты холодного рассудочного классицизма сочетались с элементами барочного пафоса. Среди скульпторов, работавших в Версале, наиболее известны Франсуа Жирардон (1628–1715 гг.), автор мифологических и аллегорических скульптурных групп («Купающиеся нимфы») и конных монументов Людовика XIV (сохранились копии в Лувре и Эрмитаже), и Антуан Кузевокс (1640–1720 гг.), автор парадных и реалистических портретов, аллегорических фигур рек в Версале, надгробий.

Строгая регламентация вкусов при французском дворе не могла полностью исключить проявлений творческой жизни. Реалистические устремления в искусстве второй половины XVII в. нашли выражение в творчестве Пьера Пюже (1620–1694 гг.), произведения которого резко выделялись на фоне господствующего декоративного барочно-классицистического направления французской скульптуры («Атланты», 1656 г., «Милон Кротонский» (1682 г., Париж, Лувр).

Войны, безудержное расточительство Версаля, государственные долги и все более возрастающий налоговый гнет обескровили Францию. Деспотический характер внутренней политики Людовика XIV вызвал волну народных восстаний. В искусстве шел процесс разложения классицизма, усиливался интерес к фольклору, к жизни различных слоев общества. Развитие реалистических тенденций сопровождалось появлением новых жанров и зарождением интереса к частным, интимным сторонам жизни человека, все это предвосхищает искусство XVIII в.

Тема 19. Искусство Франции XVIII в.

Искусство Франции XVIII в.

Переходный характер эпохи определил сложность французской художественной культуры XVIII в., тяготение к контрастам и разнообразию. Ее развитие протекало под знаком борьбы и взаимодействия реалистических, предромантических, классицистических, барочных, рокайльных форм. Рококо – стиль в искусстве, зародившийся во Франции в начале XVIII века и распространившийся по всей Европе. Отличался грациозностью, легкостью, интимно-кокетливым характером. Придя на смену тяжеловесному барокко, рококо явился одновременно и логическим результатом его развития, и его художественным антиподом. Тёмные цвета и пышная позолота барочного декора сменяются светлыми тонами – розовыми, голубыми, зелёными, с большим количеством белых деталей. Рококо имеет в основном орнаментальную направленность; само название происходит от сочетания двух слов: «барокко» и «рокайль» (мотив орнамента, затейливая декоративная отделка камешками и ракушками гротов и фонтанов). Для живописи, скульптуры и графики характерны эротические, эротико-мифологические и пасторальные (пастораль) сюжеты.

Типичный образец архитектуры рококо – интерьер отеля Субиз, созданный архитектором Жерменом Боффраном (1667–1754 гг.). Его овальный зал (1730-е гг.) отмечен грацией форм, непринужденным изяществом. В создании целостного пространства большую роль играет овальная форма плана. В середине 1750-х гг. стиль рококо подвергался критике за манерность, чувственность и усложненность композиции живописных и декоративных элементов. Воздействие рационалистических просветительских идей раньше всего сказалось в архитектуре. К переходной поре в развитии классицизма относится творчество Жака-Анжа Габриэля (1699–1782 гг.) – выразителя просветительских идеалов. Переосмысливая традиции архитектуры XVII в. в соответствии с завоеваниями XVIII в., Габриэль стремился приблизить ее к человеку, сделать более интимной; он уделял внимание деликатно прорисованным тонким декоративным деталям, используя античный ордер и орнаментику. В середине XVIII в. Габриэль

проектировал в Париже площадь Людовика XVI (теперь – площадь Согласия); ее создание положило начало формированию центрального ансамбля. По-новому решил Габриэль тему загородного дворца. Его Малый Трианон (1762–1768 гг.) в Версальском парке – одна из первых построек в стиле классицизма второй половины XVIII в. Крупнейшая постройка этого времени – Пантеон в Париже, выстроенный Жаком-Жерменом Суфло (1713–1780 гг.). В том же направлении, что и архитектура, эволюционировала французская живопись: традиция парадного строго академического стиля постепенно утрачивала значение. В Академию проникали новые течения. С конца XVII в. распространялась чисто декоративная нарядная живопись, возник интерес к колориту, в нем заметно влияние венецианцев, Рубенса, а также голландских мастеров. Живопись рококо, тесно связанная с интерьером, получила развитие в декоративных и станковых формах. В росписях плафонов, стен, наддверных панно (десю-депорт), в гобеленах преобладали пейзажи, мифологические и современные галантные темы, рисовавшие интимный быт аристократии, пасторальный жанр (пастушеские сцены), идеализированный портрет, изображающий модель в образе мифологического героя. Образ человека утрачивал самостоятельное значение, фигура превращалась в деталь орнаментального убранства интерьера. Художникам рококо были присущи тонкая культура цвета, умение строить композицию слитными декоративными пятнами, достижение общей легкости, подчеркнутой светлой палитрой, предпочтение блеклых, серебристо-голубоватых, золотистых и розовых оттенков.

Крупнейшим мастером рококо был Антуан Ватто (1684–1721 гг.) – создатель галантного жанра, от его творчества тянутся нити не только к реализму Перронно, Шардена, Фрагонара, но и к живописи рококо – Кийяру, Патеру, Ланкре, Буше. Развивая жанровую линию Калло, Луи Ленена, фламандцев – Тенирса, Рубенса, Ватто проявил свое понимание темы войны в картинах «Бивуак» (ок. 1710 г., Москва, ГМИИ), «Тягости войны» (ок. 1716 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж). В «Савояре» (ок. 1709 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж) лиричность образа оттенена чертами простодушного юмора. Творческая зрелость Ватто

наступила в 1710–1717 гг. В масках итальянской комедии (Пьеро, Арлекин и др.) Ватто дал яркие портретные образы («Актеры итальянской комедии», ок. 1712 г., «Любовь на французской сцене» (ок. 1717-1718 гг.), обе – Берлин, Государственные музеи). С театральными темами соприкасаются самые поэтические произведения Ватто – «Галантные празднества», современные сюжеты которых могли быть навеяны романами того времени, а также живыми наблюдениями. («Паломничество на остров Киферу» (1717 г., Париж, Лувр). Ватто часто обращался к образу одинокого героя, то сочувствуя ему, то иронизируя над ним. Таковы «Жиль» (1720 г., Париж, Лувр), «Капризница» (ок. 1718 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Мецетен» (ок. 1719 г., Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Последнее крупное произведение Ватто – «Вывеска для антикварной лавки Жерсена» (ок. 1721 г., Берлин, замок Шарлоттенбург) – это своеобразная хроника Парижа XVIII в.

Ярким представителем рококо был и Франсуа Буше (1703–1770 гг.). Талантливый декоратор, создатель искусства бездумно-праздничного, основанного не столько на наблюдении жизни, сколько на импровизации. «Первый художник» короля Людовика XV, любимец аристократии, директор Академии, Буше оформлял книги, исполнял декоративные панно для интерьеров, картины для шпалер, возглавлял ткацкие мануфактуры, создавал декорации и костюмы для Парижской оперы и т. д. В своих живописных работах Буше обращался к мифологии, аллегии и пасторали, в трактовке которых подчас проявлялись черты сентиментальности, слащавости.

Ко времени расцвета творчества Буше относится «Туалет Венеры» (Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Пастушеская сцена» (Санкт-Петербург, Эрмитаж) дает представление о пасторальных работах Буше, занимательных и игривых, исполненных иронии. Лирические черты дарования Буше проявились в его декоративных пейзажах с мотивом сельской природы.

Реалистическое направление, развивавшееся параллельно с искусством рококо, в основном выражало идеалы третьего сословия. Центральная тема Жана-Батиста Симеона Шардена (1699–1779 гг.) – натюрморт. Отталкиваясь от

голландцев, Шарден обрел в этом жанре полную творческую самостоятельность. 1740-е гг. – время расцвета жанровой живописи Шардена («Карточный домик», 1735 г., Флоренция, Уффици). В 1770-х гг. Шарден обратился к портрету, он заложил основу нового его понимания; «Автопортрет с зеленым козырьком» (1775 г., Париж, Лувр) – шедевр пастельной техники, в которой предпочитал работать Шарден к концу жизни.

Третьему сословию, его семейным добродетелям посвятил свое творчество Жан Батист Грёз (1725-1805 гг.). Созерцательность Шардена уступает место в его искусстве сентиментальному мелодраматизму, заостренной морализации. («Деревенская невеста» (1761 г., Париж, Лувр), «Паралитик» (1763 г., Санкт-Петербург), Эрмитаж). В последней – преувеличенная аффектация чувств, слащавая мимика, нарочитая трогательность поз, искусственность мизансцены лишают произведение убедительности и подлинной художественности.

Блестящим мастером рисунка и тонким колористом второй половины XVIII в. был Жан Оноре Фрагонар (1732–1806 гг.). Ученик Буше и Шардена, Тьеполо, он сочетал богатство фантазии, декоративное изящество исполнения с поэтическим восприятием мира, с наблюдательностью реалиста. Связь с рококо проявляется в пикантных и вместе с тем иронических ситуациях («Качели», 1767 г., Лондон, собрание Уоллес, «Поцелуй украдкой», 1780-е гг., Санкт-Петербург, Эрмитаж). Он мастер мимолетного наброска с натуры. Вместе с Гюбером Робером Фрагонар написал ряд этюдов на вилле Д'Эсте и участвовал в издании, посвященном Неаполю и Сицилии, исполняя рисунки для гравюр.

С начала века скульптура развивалась в зависимости от принципов убранства интерьера рококо, она часто утрачивала монументальность, приобретая более камерный и декоративный характер. Пластическое начало в ней уступило место живописному. Но с середины XVIII в. появилось тяготение к простоте, строгости и лаконизму. Высокие достижения французской монументальной пластики второй половины XVIII в. принадлежат в первую очередь Этьену-Морису Фальконе (1716–1791 гг.). Мастер лирико-идиллического жанра во Франции, он прославил себя созданием монументальной бронзовой статуи Пет-

ра I в Петербурге – знаменитым «Медным всадником» (1766–1782 гг.), в котором он создал образ идеальной личности. С революционной эпохой связано публицистическое творчество Жана-Антуана Гудона (1741–1828 гг.), создателя французского гражданского портрета. Многогранность характеристик отличают созданные им скульптурные портреты выдающихся людей (портреты Руссо (1778 г., Орлеан, Городской музей); Дидро (1771 г., Париж, Лувр); Мирабо (1790-е гг., Версаль). Шедевр Гудона – мраморная статуя Вольтера (1781 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж).

Тема 20. Искусство России XVIII в.

Русское искусство первой половины XVIII в.

XVIII век был временем широкого и всестороннего расцвета русской художественной культуры, обусловленного коренными социально-экономическими и политическими преобразованиями, которые осуществлялись Петром I. В отличие от средневековой эпохи, когда искусство носило культовый характер, в XVIII веке стали интенсивно развиваться его светские формы. Строительство новой столицы России – Санкт-Петербурга – и других городов, повлекло за собой развитие декоративной пластики и живописи, круглой скульптуры и рельефа, которые придавали неповторимую красоту архитектурным ансамблям, способствуя формированию искусства первой половины и середины XVIII века. Оно складывалось на основе национальных традиций, но впитывало в себя творчески претворенные черты европейских художественных стилей – классицизма XVII века, а в дальнейшем – барокко.

Петр I приглашал иностранцев в Россию, но вместе с тем заботился о воспитании русских художников. В первой четверти XVIII века широко практиковалось «пенсионерство» – посылка за границу для обучения и совершенствования в профессии. Именно так было с И. Н. Никитиным, А. М. Матвеевым, И. К. Коробовым и другими художниками, и архитекторами. Приглашая иностранцев в Россию, их обязывали не только исполнять работы по договору, но и обучать русских.

Русское искусство первой половины XVIII века принято разделять на три временных этапа: Петровская эпоха (первая четверть XVIII века), конец 1720-х - начало 1740-х и 1740-е - 1750-е годы. Первый этап характеризуется, развитием светских форм изобразительного искусства, созданием новой системы художественного образования, решением градостроительных задач. Второй этап – время, когда петровские реформы приносят ощутимые плоды в области архитектуры и изобразительного искусства, когда возвращаются из-за границы и начинают работать многие петровские пенсионеры, закладываются основы развития искусства середины XVIII столетия. Третий этап представляет собой период дальнейшего подъема национальной художественной культуры, определенный возврат к традициям искусства Древней Руси, расцвет архитектуры барокко.

Крупным архитектором петровской эпохи был Доменико Трезини (ок. 1670–1734), соорудивший Петропавловский собор (1712–1733 гг.) и Петровские ворота в Петропавловской крепости, спроектировавший здание Двенадцати коллегий (1722–1742 гг.), главного административного учреждения страны, и Гостиный двор (1723–1735 гг., находился недалеко от здания Двенадцати коллегий, не сохранился). Здания, построенные Трезини, способствовали формированию приемов русского барокко. Они отличались рациональностью планов и конструкций, а также умеренным пластическим убранством фасадов. С именем И.К. Коробова (1700–1747 гг.) связаны большие работы в Адмиралтействе, проводившиеся в 1730-х годах. П.М. Еропкин (ок. 1698–1740 гг.) был выдающимся градостроителем. Общая направленность строительства середины XVIII века принципиально другая, чем в начале столетия. В эти годы подъема дворянской культуры определяющими были дворцовые и церковные сооружения. Крупнейшим архитектором того времени был Франческо-Бартоломео Растрелли (1700–1771 гг.), сына известного скульптора. Самыми характерными его постройками стали три больших комплекса – Екатерининский дворец (1752–1756 гг.) в Царском Селе, Зимний дворец (1754–1762 гг.) и Смольный монастырь (1748–1764 гг.) в Петербурге, представляющие собой как бы три типа дворцов: загородного, городского и дворца-монастыря.

В Древней Руси скульптура, в отличие от живописи, находила небольшое применение, в основном как украшение архитектурных сооружений. В первой половине XVIII в. постепенно осваиваются все жанры станковой и монументальной скульптуры. Прежде всего начинает развиваться монументально-декоративная пластика, тесно связанная с архитектурой. Под руководством архитектора И.П. Зарудного создавался резной декор Петропавловского собора в Санкт-Петербурге, церкви Архангела Гавриила в Москве (Меншикова башня). Б.-К. Растрелли (1675–1744 гг.) явился первым мастером скульптуры в России. Большой известностью пользуется его бронзовый бюст Петра I (1723–1730 гг.), бюст А.Д. Меншикова. Самое значительное произведение Растрелли – конный памятник Петру I.

Живопись первой половины XVIII столетия представлена новыми для русского искусства жанрами – историческим, батальным, портретом, натюрмортом, миниатюрой. Широкое распространение получает монументально-декоративная живопись. В станковой живописи основными материалами становятся холст и масляные краски. В ранних произведениях, создававшихся на рубеже столетий, еще сохраняются элементы средневековой портретной живописи – парсуны, с характерной для нее передачей социального положения модели, статичностью поз, плоскостностью трактовки форм, интересом к орнаменту или «узорочью».

И.Н. Никитин и А.М. Матвеев быстрее других преодолели иконописные влияния и создали произведения нового времени. Середина XVIII в. – время подъема и возрождения национальных традиций – в области живописи представлена именами И.Я. Вишнякова, А.П. Антропова, И.П. Аргунова. Легкость и свобода в построении композиции, в движении кисти и мазке петровских пенсионеров сменяется у мастеров середины столетия большей традиционностью письма, нарочитостью. Локальность цветовых пятен в полотнах Антропова, архаизм композиции Вишнякова, статика Аргунова связывают их произведения с искусством конца XVII века.

В эпоху петровских реформ гравюре придавалось большое значение, ибо она отражала успехи политического и культурного строительства русского государства. Она существовала в форме книжной иллюстрации, а также самостоятельных станковых произведений, исполненных в жанре батальи, городского пейзажа, портрета и т. д. Мастером гравюры начала XVIII в. был Алексей Федорович Зубов (1682 – после 1750). В середине XVIII века обширную серию видов Петербурга создал М.И. Махаев. При помощи камеры-обскуры он фиксировал контуры изображений, а затем сочинял свои композиции – панорамы Невы с кораблями, виды отдельных зданий вдоль этой реки и каналов. Вместе с совершенствованием «ученой» гравюры в русском искусстве XVIII столетия получает развитие народная картинка – лубок, резавшийся вначале на дереве, позднее – на меди. Именно в ней, сохранявшей традиционные сюжеты и в то же время, затрагивавшей злободневные вопросы, отчетливее всего проявилась сатирическая тенденция в изобразительном искусстве всего XVIII века.

Искусство России второй половины XVIII в.

В искусстве этого периода барочные формы сменились системой приемов, свойственных классицизму, опиравшемуся на традиции античного наследия. Кроме того, для конца столетия характерно проявление черт сентиментализма и романтических тенденций. Важнейшим событием в художественной жизни России стало открытие в 1757 г. «Академии трех знатнейших художеств». Она явилась не только первым высшим художественным заведением в России, но и центром теоретической мысли той поры. В отличие от многих европейских Академий, она с самого момента создания была учреждением государственным. Через Академию осуществлялись контакты с художественной культурой европейских стран, с нею была связана творческая деятельность всех ведущих мастеров русского искусства второй половины XVIII столетия, выполнение крупнейших художественных заказов.

Рост промышленности, торговли, увеличение городов, а также крупные успехи русской науки обусловили изменения в строительстве. Передовые архитекторы этого времени разрабатывали вопросы, связанные с планировкой горо-

дов, создавали новые типы общественных зданий. Архитектурные приемы, разработанные на основании творческого обращения к античности, получили в дальнейшем наименование русского классицизма. А. Ф. Кокориновым и Ж. Б. М. Валлен-Деламотом возведено здание Академии художеств. То, что намечалось в работах 1760-х годов, получило в дальнейшем особо яркое и последовательное раскрытие в творчестве ведущих зодчих этого времени – В. И. Баженова, М. Ф. Казакова, И. Е. Старова, Д. Кваренги. Вливаясь в общее русло европейского классицизма, русская пластика приобретает национальное своеобразие. Развиваются все ее виды и жанры: монументальная скульптура, портретная и садово-парковая пластика, медальерное искусство. Создаются украшения многочисленных архитектурных сооружений. Замечателен памятник Петру I Э.-М. Фальконе (1716-1791 гг.), так называемый «Медный всадник». Обширная серия портретов, поражающая глубиной содержания профессиональным мастерством, была выполнена Ф. И. Шубиным (1740- 1805 гг.).

Ф. Г. Гордеев (1744-1810 гг.), соученик и младший сверстник Шубина, всю жизнь был тесно связан с Академией художеств. Первая самостоятельная работа Ф. Г. Гордеева, завершившая период ученичества, – «Прометей» (1769 г.) – представляет собой пример разработки античного сюжета современными художественными средствами, с использованием натурной работы.

Ф. Ф. Щедрин (1751–1825 гг.). Из его ранних произведений широкую известность получили «Марсий» (1776 г.) и «Спящий Эндимион» (1779 г.). Крупнейшими работами, исполненными после возвращения из-за границы, были статуи «Венера» (1792 г.) и «Диана» (не позднее 1798 г.). В XVIII в. главным считался исторический жанр, так как только он, по понятиям того времени, был способен запечатлеть героические образы прошлого, великие события мировой и русской истории. Под исторической живописью тогда понимали произведения, выполненные на собственно исторические, античные, мифологические и библейские темы. Глубины воплощения русской истории достиг М. В. Ломоносов в мозаике «Полтавская баталия», намечавшая новый путь отечественной монументальной живописи. Крупнейшим историческим живописцем был А.П. Лосенко (1737–1773 гг.).

Полнее всего дарование художника раскрылось в его двух последних произведениях – «Владимир и Рогнеда» (1770 г.) и «Прощание Гектора с Андромахой» (1773 г.). Лосенко был не только талантливым историческим живописцем, но и незаурядным портретистом. До нашего времени дошли некоторые его полотна этого жанра, в том числе выразительный портрет первого русского актера Ф. Г. Волкова. После Лосенко самым известным историческим живописцем XVIII в. был Г. И. Угрюмов. В 1797 г. он исполнил программу на звание академика – картину «Испытание силы Яна Усмаря».

Наибольших успехов русская живопись второй половины XVIII в. достигла не в исторической картине, а в других жанрах – прежде всего в портрете. В это время творят крупнейшие живописцы Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий и В. Л. Боровиковский, создавшие галерею портретов современников. Ф.С. Рокотов (1736–1808 гг.) писал преимущественно камерные портреты. Лучшие из них – портреты супругов Струйских, Майкова, соединяющих реалистические и рокайльные черты. В 1770 г. на выставке в Академии художеств выступил с рядом портретов Д. Г. Левицкий (1735–1822 гг.), представ сразу зрелым и крупным мастером. За один из них – архитектора А. Ф. Кокоринова (1769 г.) – он был удостоен звания академика. Художник опирается здесь на традиции барочного репрезентативного портрета. Наиболее полно и целостно Левицкий выразил свое понимание трактовки образа в парадном портрете в серии портретов смолянок – воспитанниц Смольного института (1773–1776 гг.). Третьим выдающимся мастером портретного жанра конца XVIII в. был В.Л. Боровиковский (1757–1825 гг.). Портреты Е.Н. Арсеньевой, М.И. Лопухиной – это утверждение высокого гуманистического идеала, который присущ русскому искусству всего XVIII в. Портреты, выполненные художником в период сближения с сентиментализмом и позднее, отражают характерные черты классицизма.

В Академии художеств был создан ландшафтный класс, который окончила большая группа пейзажистов. Особое место в пейзажной живописи XVIII века заняли изображения Петербурга и его пригородов. Мастером паркового пейзажа был С.Ф. Щедрин (1745–1804 гг.). Он наиболее полно воплотил классици-

стические принципы в пейзажах Гатчины, Павловска, Петергофа. Большое распространение в XVIII веке получил городской пейзаж. Наиболее характерным его представителем был Ф. Я. Алексеев (1753/54-1824 гг.), прославившийся как художник видов Москвы, Воронежа, Херсона, но прежде всего перспектив Петербурга.

Некоторое развитие получил бытовой жанр. В Академии художеств существовал специальный «класс домашних упражнений». Согласно эстетике классицизма, с ее строгой нормативностью, Академия сводила бытовую живопись к изображению незначительных, хотя и не лишенных «приятности» предметов. Ранним произведением жанровой живописи считается картина И. Фирсова «Юный живописец» (втор. пол. 1760-х гг.). Подлинным зачинателем бытового крестьянского жанра в русской живописи стал М. Шибанов.

С открытием Академии художеств, где рисунку в процессе обучения уделялось большое внимание, русская графика поднимается на новую ступень развития. Об этом свидетельствуют, в частности, рисунки натурщиков, созданные А. П. Лосенко, и его наброски для исторических картин. Высокая графическая культура была присуща в конце XVIII века всем выдающимся мастерам русского искусства. Примером могут служить рисунки учеников Лосенко, в частности П. И. Соколова, композиционные эскизы Г. И. Угрюмова, академические «штудии» обнаженной натуры М. И. Козловского, архитектурные проекты В. И. Баженова, пейзажные рисунки и акварели С. Ф. Щедрина и М. М. Иванова. Гравюра последней трети XVIII в. отличается разнообразием техник. Особенно большое применение в это время находил офорт. К этой технике прибегали и собственно граверы и часто архитекторы. Портрет и пейзаж – основные жанры графики того времени.

Тема 21. Искусство первой половины XIX в.

На протяжении столетия, от Великой буржуазной революции 1789 г. до конца XIX в., французское искусство занимало ведущее место в мировом искусстве. Это было закономерно и обусловлено передовой ролью Франции в политической и общественной жизни Европы.

Эволюция классицизма

В годы революции широкое распространение получила графика, отображающая ход исторических событий, а также сатирический народный лубок (раскрашенные гравюры), часто обращающийся к языку символов. Революция выдвинула новый вид массового искусства – декоративное оформление революционных празднеств, являвших собой синтез различных искусств. Создаются музеи искусства Франции. Новое, революционное искусство развивалось в упорной борьбе с Королевской Академией, которая в 1793 г. была упразднена по постановлению Конвента.

Громадное воздействие на развитие французского искусства оказал Жак Луи Давид (1748-1825 гг.) – основоположник революционного классицизма. Картина «Клятва Горациев» (1784 г., Париж, Лувр) ярче всего воплощает его принципы. Она раскрывает трагические противоречия между гражданским долгом и личными чувствами людей. Главные средства художественной выразительности при создании образов: ясный и лаконичный жест, строгий подчеркнуто-энергичный рисунок, четкая светотеневая моделировка, цвет, дополняющий характеристики, сообщают удивительную цельность общему решению.

Одно из крупных начинаний Давида – многофигурная композиция «Клятва в зале для игры в мяч» (картина осталась незавершенной, судить о ней можно по эскизу, выставленному в Салоне 1791 г. и хранящемся в Лувре). Она посвящена событию исторической важности – собранию депутатов 20 июня 1789 г., выдвинувшему требование новой конституции, и вместе с тем словно воплощает символ единства нации, устремленной к свободе, равенству, братству. Композиция полна пафоса и революционного подъема, включает ряд ярких портретов современников. Героический реализм Давида достигает высшего выражения в картине «Смерть Марата» (1791 г., Брюссель, Музей современного искусства). Разочарованный поражением революции, утратив веру в борьбу за справедливость, художник уходит в мир идеальной красоты. Эти настроения нашли выражение в картине «Сабинянки останавливают битву между римлянами и сабинянами» (1799 г., Париж, Лувр) – образце мастерского, но холодного,

классицистического искусства начала XIX в. Давид вынужден был писать Наполеона в огромных театральнo-декоративных композициях. Основы нового классицистического направления ярко выразил в своем творчестве Клод Никола Леду (1736–1806 гг.). Широта его планировочных замыслов, суровая простота форм сооружений отвечали духу 1790-х гг. Леду шел от классики, но в то же время смело ломал ее каноны, отказывался от декоративных деталей и украшений. Основное значение в его архитектуре имели суровые геометрические объемы, подчеркнутые контрастными сопоставлениями и мощной каменной кладкой. Леду создал проект промышленного города Шо при соляных рудниках и частично его осуществил. В основу планировки он положил принцип комплекса изолированных домов с радиальными улицами и центральной площадью. Каждое здание должно было выражать определенную идею, воспитывать человека. В ансамбль входили Дом дружбы, Дом братства, Дом воспитания. Перед революцией Леду выстроил заставы Парижа, превратив их в своеобразные пропилеи на подступах к столице. Одна из самых монументальных – застава Ла Виллет.

В живописи господствующим официальным направлением все еще остается классицизм, вырождающийся в реакционный, догматический академизм. Неумолимо клонящийся к упадку, он неожиданно находит новые силы в лице Энгра, ученика Давида. Одна из центральных фигур искусства XIX в. – Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867 гг.) – становится убежденным вождем классицизма. Сложное и противоречивое творчество Энгра включает в себе две основные тенденции. Первая – его постоянные поиски идеала и обращение к античности и Высокому Возрождению в тематических классицистических картинах. Вторая, обусловленная необычайной остротой глаза художника, подмечающего самые характерные черты в окружающих его людях, приводит его к созданию подлинных шедевров реалистического искусства – замечательных портретов как в живописи, так и в рисунке.

В подражание итальянским мастерам написана сложная многофигурная композиция «Апофеоз Гомера» (1827 г., Париж, Лувр), уводящая зрителя в идеальный мир. Художник стремился воплотить в ней тему преемственности клас-

сического искусства от Гомера к Пуссену. Однако нарочитая уравновешенность композиции, сухость и холодное аналитическое внимание ко всем ее частям подчеркивают искусственность и некоторую надуманность.

Безупречный рисунок, красота силуэтов определяют стиль портретов Энгра. Таков портрет знаменитого скрипача Паганини (1819 г., Париж, Лувр). Сам Энгр не считал портретный жанр достойным настоящего художника, хотя именно в области портрета создал самые значительные свои произведения. С тщательным наблюдением натуры и восхищением ею связаны удаchi художника при создании ряда поэтических женских образов в картинах «Большая одалиска» (1814 г., Париж, Лувр), «Источник» (1820–1856 гг., Париж, Лувр); в последней воплощен идеал «вечной красоты».

Искусство романтизма

В 1820-е гг. прогрессивный романтизм завоевывает передовые позиции, воплощая устремления наиболее революционной части французского общества. В условиях усугубляющихся классовых противоречий прогрессивные романтики проявляют интерес к национальной истории, народному творчеству, ко всему необычному, яркому. Борьбу против догматики классицизма, за искусство, овеянное бурями страстей, возглавил Теодор Жерико (1791–1824 гг.) – основоположник революционного романтизма. Сам термин «романтизм» был впервые употреблен применительно к его искусству, пронизанному драматизмом, духом протеста против монархии Бурбонов и буржуазной действительности. Отказавшись от античной тематики и сковывающих творческую волю канонов классицизма, Жерико черпает вдохновение в образах окружающего мира. Первая самостоятельная картина Жерико «Офицер императорских конных егерей во время атаки» (1812, Париж, Лувр). Она была написана в то время, когда французская армия начинала свой поход в Россию. Отсюда пафос, властная энергия, героика образа. Иной, более драматичный характер носит картина «Раненый кирасир» (1814 г., Париж, Лувр), задуманная как парная к предыдущей, где вместо устремленного к победе героя изображен офицер, покидающий поле сражения. В героико-монументальном плане исполнена и самая значительная из картин

Жерико «Плот «Медузы» (1818-1819 гг., Париж, Лувр). В работах, созданных в Англии, сильнее проявляются реалистические тенденции. К острому выражению конкретных жизненных наблюдений стремится он картине «Скачки в Эпсоме» (1821 г., Париж, Лувр). В сдержанной манере изображает художник в сериях литографий сцены жизни английской бедноты – композиция «Старый нищий, умирающий у дверей булочной» (1821 г.). Он героизирует образы людей труда (акварели «Пахота в Англии», «Фургон угольщика», 1821 г.). Интерес к внутреннему миру человека проявляет художник в портретах душевнобольных парижского госпиталя. Жерико был полон творческих планов, осуществить которые помешала ранняя смерть. Главой прогрессивных романтиков стал на долгие годы Э. Делакруа. (1798–1863 гг.). Он был не только автором множества картин и графических произведений, но и создателем монументально-декоративных росписей. Это был великий колорист, который особое внимание уделял проблеме цвета и научного ее обоснования. Его литературное наследие, в частности «Дневник», который он вел на протяжении почти всей жизни, включает мысли об искусстве, о задачах и законах его развития. «Резня на Хиосе» (1824 г., Париж, Лувр), явилась откликом художника на актуальные события того времени – героическую борьбу греческого народа против турецких завоевателей, продолжила начинания Жерико в области работы над общественно-значительными темами современности.

Вершиной его творчества стала картина «Свобода, ведущая народ» («28 июля 1830 года», 1830 г., Париж, Лувр), которая целиком связала Делакруа с революционным движением 1830 г. Это наиболее значительное произведение европейского искусства XIX в., посвященное вооруженному выступлению народа. Яркая эмоциональность, отказ от канонов, расширение круга тем и, в частности, обращение к исторической теме характерны и для скульпторов-романтиков. Со «Свободой» Делакруа перекликается монументальный рельеф Франсуа Рюда (1784–1855 гг.) «Выступление добровольцев в 1792 году» («Марсельеза», 1833–1836 гг.), украшающий Триумфальную арку на площади Звезды в Париже.

Тема 22. Искусство середины XIX в.

Реалистические тенденции во французском искусстве XIX в.

С революцией было связано творчество Оноре Домье (1808-1879 гг.), художника цельного, последовательного в своих убеждениях, непримиримого борца с буржуазными порядками. Его искусство оказало громадное воздействие на развитие критического реализма, и прежде всего сатирической графики и карикатуры. В журнале «Карикатюр» он помещает рисунки, высмеивающие власть. На использовании уничтожающе разоблачающих портретов строит художник одну из самых прославленных литографий – «Законодательное чрево» (1834 г.). Отбрасывая все второстепенное, акцентируя основное, Домье создает монументальный стиль в литографиях, раскрывающих эпизоды классовой борьбы рабочих. «Улица Транснонен» (1834 г.), поразительный по силе обличающий документ, который призывает к отпущению. Ни штрафы, ни тюрьма не сломили художника, который продолжал отстаивать республиканские идеи.

Одновременно с Домье выступает группа художников, работавших в области национального пейзажа. Их живопись сыграла важную роль в утверждении реализма в мировом искусстве. Эти художники начали изображать природу своей страны, воспевая красоту и поэтичность окружающего мира, в котором живет и трудится простой человек. В этом огромное значение творчества художников-пейзажистов, получивших название барбизонцев. Их лидером был Теодор Руссо (1812–1867), утверждавший обыденное как значительное, монументальное. Его привлекало в природе все устойчивое, могучее, материальное; он подчеркивал конкретную осязаемость предметов. Ближе других к Руссо был Жюль Дюпре (1811–1889 гг.), отличавшийся от своего друга приверженностью к драматически-взволнованным состояниям природы. Более насыщенную, декоративную палитру предпочитал Нарсис Диаз (1807–1876 гг.). Особое место в пейзажной живописи Франции занимал Камиль Коро (1796–1875 гг.), чье творчество имело лирико-поэтическую направленность.

В непосредственной близости к барбизонцам проходила деятельность одного из самых замечательных художников-реалистов Франции – Франсуа Мил-

ле (1814-1875 гг.). Он не только обратился к родной природе, но главной темой своего творчества избрал жизнь и труд крестьян, которых изображал с необычайной теплотой, проникновенностью и правдивостью. «Я крестьянин и ничего больше, кроме как крестьянин», – скромно говорил он о себе. «Сеятель» (1849–1850 гг., один из вариантов – Бостон, Музей изящных искусств; другой – Нью-Йорк, Метрополитен-музей), поэтизируют и возвышают крестьянский труд. Центральное место в творчестве Милле занимает картина «Сборщицы колосьев» (1857 г., Париж, Лувр), отличающаяся эпичностью. Патриархальные воззрения художника нашли выражение в картине «Вечерний звон» («Анжелюс», 1858-1859 гг., Париж, Лувр).

С именем Гюстава Курбе (1819–1877 гг.) связывают создание новой реалистической эстетики, а также программное утверждение критического реализма во французской живописи. Он начинает изображать своих современников в величину натуры, усиливая материальность, весомость форм. Подлинным откровением была картина «Похороны в Орнани», где в крупных масштабах исторической композиции предстали во весь рост люди Франции, современники художника. Расширив круг тем, Курбе стремился изображать все то, что он видел своими глазами: людей всех классов и сословий. В картине «Мастерская художника» (1855 г., Париж, Лувр), этой своеобразной «реальной аллегии», он представил свои модели и тех, с кем работал и дружил и самого себя, сидящего за мольбертом. Совсем иной характер носит портрет мецената Брюйя, изображенного на прогулке в момент встречи с художником в картине «Здравствуйте, господин Курбе» (1854 г., Монпелье, Музей Фабр), – это, по существу, жанровая сцена. Тенденция приобретения портретом черт жанровой живописи в дальнейшем будет развита импрессионистами. Значителен вклад Курбе в развитие натюрморта, подчас объединенного с пейзажем.

Тема 23. Искусство второй половины XIX в.

Искусство Франции второй половины XIX в.

Искусство Эдуарда Мане (1832–1883 гг.) во многом связано с переосмыслением традиций реалистической сюжетной картины. В картине «Завтрак на траве» (1863 г., Париж, Лувр) Мане демонстрировал приверженность реалистической традиции прошлого. Не прикрытая мифологическим сюжетом, свободная от слащаво-идеализированной трактовки, нагота модели вызвала негодование буржуазной публики. Еще больший скандал сопровождал картину Мане «Олимпия» (1863 г., Париж, Лувр) с ее сложной и неясной структурой художественных ассоциаций, намеков. Острая наблюдательность художника подмечает характерные особенности юной позирующей модели: угловатость хрупкой фигуры, полную независимости позу, прямой, бесстрастный и чуть рассеянный взгляд. На протяжении 1860-х и начала 1870-х гг. Мане обращается к созданию произведений на темы событий современной ему истории. Он пишет картину «Расстрел императора Максимилиана» (1867 г., Манхейм, Кунстхалле). Две литографии «Гражданская война» и «Расстрел коммунаров», исполненные под непосредственным впечатлением от происходящих событий, подтверждают независимость суждений художника.

В дальнейшем (с 1870-х гг.) главными в творчестве Мане становятся сцены обыденной жизни. В этих произведениях проявляются все новшества пленэрной живописи (живописи на открытом воздухе), разработанные его друзьями-импрессионистами.

Как и Э. Мане, реалистические традиции развивал Эдгар Дега (1834–1917 гг.) – художник острого динамичного видения мира, «изобретатель социальной светотени», как называли его товарищи. Превосходный рисовальщик, он создал множество зарисовок жизни города. Часто он обращался к изображению актрис, балерин, музыкантов, показывал гладильщиц и прачек, напряженную жизнь скачек, контор. Таковы его балерины «Урок танцев» (ок. 1874 г., Париж, Лувр), «Голубые танцовщицы» (ок. 1879 г., Москва, ГМИИ), «Абсент» (1876, Париж, Лувр). В картине «Площадь Конкорд в Париже» портретируемые впи-

саны в городской пейзаж, составляющий вместе с ними точно выбранный и кадрированный фрагмент жизни большого города. Дега был одним из организаторов и участников почти всех выставок группы художников, получивших название импрессионистов, хотя его искусство отличалось от работ его друзей.

Впервые название «импрессионизм» было применено к работам художников, противопоставивших Парижскому салону 1874 г. свою выставку «независимых», что было открытым бунтом против штампов официального искусства. Одна из картин выставки, «Впечатление. Восход солнца» (по-французски «впечатление» – «impression» – отсюда импрессионизм) Клода Моне, дала название всей группе, в которую входили К. Писсарро, А. Сислей, затем О. Ренуар и другие. Обращение импрессионистов к различным сторонам действительности, к жизни улиц, вокзалов, кафе, баров, к образам современников, к городскому пейзажу расширило рамки реалистического искусства. Со временем, однако, ясно обозначились и черты ограниченности творческого метода и мировоззрения импрессионистов. Погоня за точностью передачи мгновенного зрительного ощущения вытесняет в их искусстве глубину и всесторонность познания мира, этюд – картину, случайно схваченные эпизоды окружающего – темы высокого общественного значения, критической остроты. С середины 1880-х гг. импрессионизм изживает себя. С наибольшей последовательностью принципы импрессионизма были разработаны в творчестве Клода Моне (1840-1926 гг.), пленэрные открытия которого несли обновление всей системе живописи. В его ранних работах, где изображены люди на фоне природы – «Женщины в саду» (1866-1867 гг., Париж, Лувр), «Завтрак на траве» (1866 г., Москва, ГМИИ), – решаются задачи органического включения человеческих фигур в пейзаж, передачи состояния природы. Впоследствии человеческая фигура становится лишь деталью пейзажа, частью среды, получающей все более трепетное, живое и непосредственное выражение. В 1870-е гг. складывается круг тем и художественный язык импрессионизма, обусловленный работой на открытом воздухе, чистая, светлая красочная гамма, своеобразная манера наложения красок с использованием закона оптического смещения цвета. В дальнейшем погоня за пе-

редачей неуловимых, изменчивых состояний природы приводит Моне к работе над серией картин, написанных по одному и тому же мотиву природы в разное время дня. Так возникают серии «Стога сена» (1866, одна из работ в Москве, ГМИИ), «Руанский собор» (1893-1895 гг., две – в Москве, ГМИИ), которые создает художник, увлеченный стремлением схватить состояние атмосферы, освещения одного и того же мотива пейзажа в различное время суток. Так свет становится истинным героем картины, вытесняя реальные предметы. Постепенная утрата интереса к изображению материальных предметов приводит впоследствии к эфемерной погоне за мерцанием красочных и световых пятен.

Вечно изменчивый мир природы привлекал и других художников-импрессионистов, работавших с натуры на открытом воздухе, – Камиля Писсарро (1830–1903 гг.) и Альфреда Сислея (1839–1899 гг.). Пейзажи Писсарро, самого старшего по возрасту из импрессионистов, давали живое и непосредственное изображение природы, отличались правдивостью, композиционной законченностью, большой сдержанностью цвета. Один из самых видных представителей импрессионизма – Огюст Ренуар (1841–1919 гг.), значительное место в его творчестве занимает портрет, а также жанровые композиции, чаще всего раскрывающие женские образы. С живописью импрессионистов соприкасалось творчество самого выдающегося скульптора XIX в. Огюста Родена (1840-1917 гг.), который пролагал новые пути пластике. Реалистические устремления Родена и его трагическое восприятие жизни отчетливо проявилось в ранней скульптуре «Человек со сломанным носом» (1864 г., Париж, Музей Родена), утверждавшей духовную значительность и силу образа, обездоленного судьбой, но не покорившегося человека. Подлинной монументальности и жизненной правды добивается он в статуе «Бронзовый век» (1876 г., Париж, Музей Родена), символизирующей пробуждение человечества от сна к новой жизни. С наибольшей силой лучшие качества искусства Родена раскрываются в памятнике «Граждане Кале» (1884-1886 гг.), одном из самых значительных произведений европейской монументальной пластики XIX в.

Постимпрессионистские тенденции в развитии французского искусства XIX в.

Постимпрессионизм (фр. Postimpressionisme, от лат. Post – после и импрессионизм) – собирательное наименование нескольких направлений французского искусства к. XIX – начало XX в., декларировавших свое неприятие эстетики импрессионизма и хронологически следующих за ним направлений. Началом постимпрессионизма принято считать сер. 1880-х гг., когда состоялась последняя выставка импрессионистов и был опубликован «Манифест символизма (1886) французского поэта Жана Мореаса. Эти события совпали с внутренней готовностью художников, начинавших свой путь в русле импрессионистического видения и мышления, передавать в своих произведениях не сиюминутные, а длительные, сущностные состояния жизни, как материальные, так и духовные. Поиски в этом общем направлении шли различными путями, среди которых были воплощение знаков, символов, мыслимых образов в символизме (П. Гоген, группа «Наби» – М. Дени, П. Серюзье, Э. Вюйяр, П. Боннар), создание линейно-живописного строя и «декоративной стихии» стиял модерн (А. Де Тулуз-Лотрек и др.), проникновение в конструктивную основу предметного мира и природного окружения (П. Сезанн), выход на сверхчувственную выразительность формы и цвета, предвещавшую эксперименты экспрессионизма (В. Ван Гог).

Постимпрессионизм является связующим звеном между искусством XIX и XX веков, предвосхищая многие творческие поиски и находки мастеров последующих столетий.

Тема 24. Искусство России XIX в.

Русская художественная культура первой трети XIX века складывалась в период общественного подъема, связанного с героическими событиями Отечественной войны 1812 г. и развитием вольнолюбивых идей преддекабристского периода. В это время достигли блистательного расцвета все виды изобразительного искусства и их синтез. С наибольшей полнотой характерные черты архи-

тектуры и монументального искусства этого времени выявились в творчестве зодчих А.Н. Воронихина, А.Д. Захарова, Т. де Томона.

Важнейшие создания А.Н. Воронихина – здания Казанского собора в Петербурге, Горного института, перестроенное им в 1806–1811 годах из ряда жилых домов. Творчество А.Д. Захарова (1761–1811 гг.) знаменует собой одну из вершин в развитии русского зодчества начала XIX века. Всю свою жизнь Захаров был тесно связан с Академией художеств, где учился, преподавал, руководил архитектурным классом. После того, как Захаров стал в 1805 г. главным архитектором Адмиралтейства, у него появилась возможность осуществить целый ряд замечательных проектов. Среди них особое место занимает реконструкция здания самого Адмиралтейства, наиболее значительного памятника русского зодчества начала XIX века. Приемы, выработанные Захаровым, оказали большое влияние на дальнейшее развитие русской архитектуры первой трети XIX в. Наряду с Захаровым и Воронихиным видное место в архитектуре начала XIX в. принадлежало Тома де Томону (1760–1813 гг.). Важнейшая его постройка в Петербурге – здание Биржи (1805–1810 гг.).

В начале XIX века продолжают успешно развиваться все виды и жанры скульптуры. Именно в это время были созданы многие памятники, надгробия, возникли оригинальные произведения станковой и декоративной пластики, а также скульптурного портрета. Для классицистической скульптуры первой трети XIX века характерно нарастание компактности, замкнутости объема, четкости силуэта. Крупнейшими мастерами начала XIX в. были И. П. Мартос и Ф. Ф. Щедрин, первый период творчества которых относится к предыдущему столетию. Одно из его лучших произведений – надгробие М.П. Собакиной. Самый знаменитый в русской монументальной скульптуре – его памятник Минину и Пожарскому в Москве (1804-1818 гг.).

Н. С. Пименов (1812–1864 гг.) создал в 1836 г. статую «Парень, играющий в бабки», восторженно отмеченную А.С. Пушкиным. В ней отразились искания национального содержания, переданного в простой и ясной художественной форме. Представителем позднего классицизма в скульптуре был И.П. Витали

(1794–1855 гг.). Скульптура фонтанов в Нескучном саду и перед Большим театром в Москве принесла ему большую известность, и он был приглашен в Петербург для украшения Исаакиевского собора (1841–1855 гг.). Витали был и портретистом. Широкую известность получил его бюст А. С. Пушкина. П. К. Клодт не получил систематического образования. Оставив карьеру военного, он целиком посвятил себя скульптуре, прославившись как анималист. Одной из ранних работ П. К. Клодта (1805–1867 гг.), были конные группы для Аничкова моста в Петербурге. Популярен памятник баснописцу И. А. Крылову.

В этот период блестящими были достижения русских портретистов, развивавших прогрессивные традиции XVIII в. В живописном портрете углубились черты естественности и жанровости, а парадность уступила место интимности и задушевности. О. А. Кипренский (1782–1836 гг.), еще будучи учеником Академии художеств, написал «Портрет А.К. Швальбе» (1804 г.), свидетельствующий об интересе к творчеству Рембрандта. В лучших портретах Кипренский передал богатство и поэтичность духовного мира изображенных: трепетную одухотворенность Е. П. Ростопчиной (1809 г.), пленительную женственность Д. Н. Хвостовой (1814 г.), героическое воодушевление Е. В. Давыдова (1809 г.). Образные и живописно-пластические искания Кипренского продолжались и в поздний период творчества – в 1820–1830-е гг. Значительные произведения этого времени – портреты А. С. Пушкина (1827 г.) и Е. С. Авдулиной (1822 г.). Демократизм образов В. А. Тропинина (1776–1857 гг.) проявился как в портретном, так и в бытовом жанрах. («Портрет сына», «Портрет А. С. Пушкина»). В «Кружевнице» Тропинин примыкает к искусству сентиментализма. Крупный шаг в развитии русского пейзажа был сделан С. Ф. Щедриным (1791–1830 гг.). Он подошел к природе и городскому пейзажу как поэтически прекрасному образу, проникнутому живым чувством и настроением. В последние годы своего творчества Щедрин все больше работал с натуры. («Терраса на берегу моря», 1828 г.). Искусство Айвазовского развивалось в русле художественных поисков первой половины XIX века. Он написал много пейзажей, прежде чем в 1850 году создать знаменитый «Девятый вал». Полны романтической воодушевленности и «Чесменский бой», «Наваринский I бой» (обе

1848 г.) –картины побед русского флота. Во второй половине XIX века под воздействием развивающегося в русском искусстве реалистического метода Айвазовский отказался от романтических эффектов, о чем свидетельствует полотно «Черное море» (1881 г.).

В первой половине XIX в. бытовой жанр в живописи стал равноправной и важной отраслью искусства. Художники сделали предметом изображения поэтического и правдивого искусства самые будничные, прозаические мотивы повседневной русской жизни. А.Г. Венецианов (1780–1847 гг.) отказался от работы в области портрета ради бытового жанра. Он поэтически передавал сцены деревенской жизни и крестьянского труда. Его картины «Гумно» (1822–1824 гг.), «Утро помещицы» (1823 г.), «Спящий пастушок» (1823–1824 гг.), «На пашне. Весна» (1820-е гг.), «На жатве. Лето» (1820-е гг.), «Жнецы» (1820-е гг.), «Захарка» (1825 г.) казались с точки зрения академической эстетики лишёнными серьёзного значения.

Больших успехов в первой половине XIX в. достигла графика, разнообразная по техническим средствам и жанрам. В начале XIX в. утверждает свое самостоятельное значение в искусстве рисунок. Яркий пример – блестящие карандашные портреты современников у О. А. Кипренского, В. А. Тропинина. Уже в начале 1820-х гг. получила признание у русского общества и художников литография, повторявшая в больших тиражах авторский рисунок пером или карандашом. Среди крупных художников-рисовальщиков выделяется А. О. Орловский (1777–1832 гг.) – мастер романтического склада. Он любил изображать всадников, скачки, народные сцены на улицах Петербурга. Широко известны его овеванные романтикой автопортреты. Т. Г. Шевченко (1814–1861 гг.) – не только великий украинский поэт, но и один из основоположников критического реализма в России. Ещё учась в Академии художеств, он задумал, а затем выполнил серию офортов под общим названием «Живописная Украина», проникнутую любовью к родине, ее людям, природе и героической истории.

Творчество К. Брюллова, А. Иванова, П. Федотова

Из живописцев второй четверти XIX века необходимо остановиться особо на двух крупнейших русских художниках широкого творческого диапазона. Это К. П. Брюллов и А. А. Иванов. В 1833 г. после трех лет напряженной и неустанной работы Брюллов завершил поразившую современников картину «Последний день Помпеи» (1830–1833 гг.). Традиции строгого, обращенного к античности классицизма, Брюллов сочетал с новыми тенденциями романтической живописи, с чувством подлинности события, с блестящим мастерством написаны Брюлловым большие портретные композиции «Всадница» (1832 г. и «Графиня Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини» (ок. 1839 г.). Гениальный русский художник Александр Андреевич Иванов (1806-1858 гг.) многие годы посвятил картине «Явление Христа народу» (1837–1857 гг.). Картина была новаторской и значительной не только по идейному содержанию, но и по найденным для ее выражения живописно-пластическим средствам. По-новому написан пейзаж. Люди на картине Иванова не позируют: их переживания естественны, сложны и разнообразны, каждое движение выразительно.

Творчество П.А. Федотова (1815–1852 гг.) открывает этап критического реализма в русском искусстве. Его произведения проникнуты духом социальной сатиры. Шедевры Федотова – портрет Н.П. Жданович за фортепиано (1849 г.), «Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик» (1846 г.), «Разборчивая невеста» (1847 г.), «Сватовство майора» (1848 г.), «Завтрак аристократа» (1849-1851 гг.), «Вдовушка» (1851-1852 гг.), «Анкор, еще анкор!» (ок. 1851 г.). Федотовское направление (как говорили уже в 1850-х годах) – стало школой для мастеров русской реалистической живописи середины и второй половины XIX века.

Искусство России второй половины XIX в.

Влияние русской демократической мысли благотворно сказалось на развитии изобразительного искусства. Художники-демократы поставили целью связать свое творчество с актуальными вопросами современности. В 1863 г. че-

тырнадцать воспитанников Академии художеств под воздействием демократических идей выразили протест против официального искусства и отказались писать конкурсную картину на заданные темы. Молодые художники во главе с И. Н. Крамским, ратовавшие за свободный выбор темы, оставили стены Академии. Это было небывалое коллективное выступление против обветшавших академических традиций. «Протестанты» искали новых путей искусства и, выйдя из Академии, организовали «Первую Санкт-Петербургскую артель свободных художников» – художественную коммуну, основанную под воздействием популярного романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Критический реализм стал основным методом всех передовых художников второй половины XIX века. Художники-демократы продолжали путь, начатый еще П. А. Федотовым. В живописи широкое развитие получили бытовые картины обличительного характера. Показывая острые жизненные сюжеты, художники-шестидесятники стремились прежде всего к наглядности и конкретности живописного повествования, к его ясности во всех деталях разработки, способной донести до зрителя социальный смысл изображенного. Каждый из них находил свои сюжеты, говорящие об окружающем зле (В. И. Якоби – «Привал арестантов», И. М. Прянишников – «Шутники», Н. В. Неврев – «Торг», В. Б. Пукирев – «Неравный брак»).

В. Г. Перов (1834-1882) – один из ведущих художников второй половины XIX века, он сыграл большую роль в организации Товарищества передвижных художественных выставок. В первое десятилетие Перова наиболее устойчивой в его искусстве была тематика, связанная с обличением духовенства. («Сельский крестный ход на пасхе» (1861 г.), «Чаепитие в Мытищах» (1862 г.) и «Монастырская трапезная» (1865-1876 гг.). К лучшим работам Перова относятся и картины «Проводы покойника» (1865 г.), «Последний кабак у заставы» (1868 г.). Значительное место в творчестве Перова занимают портреты выдающихся представителей русской интеллигенции, созданные в 1869–1872 годах; среди них – прославленные портреты Ф. М. Достоевского и А.Н. Островского.

В конце 1860-х годов стало ясно, что произведения, посвященные актуальным темам современности, необходимо сделать доступными широким кру-

гам русского общества – за пределами Москвы и Петербурга. По инициативе ряда видных художников, Н. Н. Ге, Г. Г. Мясоедова, В. Г. Перова и других, и при деятельном участии И. Н. Крамского возникло Товарищество передвижных художественных выставок. Этой организации и принадлежит ведущая роль в последующем развитии русского демократического искусства второй половины XIX в. Передвижники ставили основной задачей отобразить современную жизнь. Проникнутые глубокой любовью к народу, полные сознания гражданского долга перед Родиной, они внесли большой вклад в отечественную и мировую художественную культуру.

Борцом за передовое демократическое искусство и его национальную самобытность выступил В.В. Стасов (1824–1906 гг.). Поборник реализма, он явился первым пропагандистом и внимательным критиком искусства передвижников. Большую роль в развитии русского искусства второй половины XIX в. сыграл П.П. Чистяков – крупнейший художник-педагог, профессор Академии художеств. Это был учитель и воспитатель многих выдающихся живописцев, таких различных по творческой индивидуальности, как В. И. Суриков, В. М. Васнецов, В. А. Серов, М. А. Врубель и другие. Способствовал расцвету передвижничества неутомимый собиратель русского искусства П. М. Третьяков (1832–1898 гг.). Будучи крупным предпринимателем и обладая большими средствами, он отдавал значительную их часть для приобретения произведений отечественных художников-реалистов.

Роль, которую сыграл в развитии русского реалистического искусства Иван Николаевич Крамской (1837–1887 гг.), огромна. Он был душой Товарищества передвижных художественных выставок. Большой талант художника сочетался у него с замечательным даром теоретика искусства. В портретах Л. Н. Толстого, Ф. А. Васильева, И.И. Шишкина (1880), в картинах «Христос в пустыне» (1872 г.), «Неутешное горе» (1884 г.), «Некрасов в период последних песен» (1878 г.), «Неизвестная» (1888 г.) воплотились лучшие стороны его искусства – идейность, психологизм, реализм.

Важное место в творчестве передвижников занимал бытовой жанр, широко и многосторонне отражая жизнь народа, различных слоев русского общества, обличая правящие классы. Одним из выдающихся передвижников, целиком посвятивших свое творчество изображению крестьянской жизни, был В. М. Максимов (1844-1911 гг.). Среди его многочисленных картин выделяется «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875 г.). Много раз повторял Максимов свою популярную картину «Все в прошлом» (1885–1889 гг.), где запечатлел мир уходящего барства. Бесправие крестьян и после «освобождения» отражено в небольшом полотне «Земство обедает» (1872 г.). Г. Г. Мясоедов (1835-1911 гг.), подобно многим другим передвижникам, основой композиции избрал противопоставление. Чутко откликался К. А. Савицкий (1846-1905 гг.) на актуальные вопросы русской действительности. Первым среди передвижников в картине «Ремонтные работы на железной дороге» (1874 г.) он показал рабочих – землекопов и грузчиков. В русскую живопись вошел новый сюжет, новый герой. Видное место среди художников бытовой темы занимал В. Е. Маковский (1846–1920 гг.). Одна из лучших картин Маковского – «На бульваре» (1886–1887 гг.). По сравнению с другими его произведениями она более лаконична по композиции, живописна. Необычное зрелище предстало перед современниками в картине Н. А. Ярошенко (1846–1898 гг.) «Кочегар» (1878 г.), где впервые был изображен русский индустриальный рабочий. В картинах «Студент» (1881 г.) и «Курсистка» (1883 г.) Ярошенко раскрыл духовный мир передовой русской молодежи, которая активно включалась в общественную жизнь. Ярошенко был также прекрасным портретистом. Ему принадлежат проникновенные портреты-характеристики передовых людей эпохи – Г. И. Успенского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И.Н. Крамского и других.

Дальнейший шаг в развитии исторической живописи сделал Николай Николаевич Ге (1831–1894 гг.). Уже ранняя его картина «Тайная вечеря» (1863 г.) необычна по построению, хотя и посвящена каноническому евангельскому сюжету. Содержание раскрывается как философское раздумье художника над сущностью жизни, в этом плане он продолжил поиски, начатые Александром Ива-

новым. В картине «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871 г.) Ге обратился к русской истории, изобразив молчаливый поединок между отцом и сыном – представителями двух эпох.

Героем произведений В. И. Сурикова (1848–1916 гг.) впервые выступил русский народ. Эпический строй и многоцветный колорит произведений Сурикова неразрывно связаны с глубоким идейным содержанием. По широте замыслов и народности его образы перекликаются с музыкой М. П. Мусоргского. Замысел своего первого большого исторического полотна «Утро стрелецкой казни» (1881 г.) Суриков определил как «торжественность последних минут». Картина переросла рамки отдельного исторического события, касаясь существа русской истории – роли народа в великой освободительной борьбе. Следующая картина Сурикова «Меншиков в Березове» (1883 г.) по теме тесно связана с первой, она посвящена сподвижнику Петра I, отправленному в ссылку временщиками. Исторический эпизод в картине «Боярыня Морозова» передан как большое народное событие. Творческий замысел батальной картины – «Переход Суворова через Альпы» (1899 г.) – Суриков кратко определил: «Покорные слову полководца, идут». Патриотическая идея славы русского оружия, беззаветной храбрости русских солдат и их полководца вдохновила художника. В последние годы жизни Сурикова волновали темы, более непосредственно связанные с историческими судьбами русского народа. Он успел воплотить свои искания лишь в одном большом полотне – «Степан Разин» (1907 г.).

Крупнейшим художником, связавшим свои произведения с народным творчеством, был В. М. Васнецов (1848–1926 гг.). Первым значительным произведением его была картина «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880 г.), написанная по мотивам «Слова о полку Игореве». Своеобразие искусства Васнецова раскрывается также в его самой поэтической картине «Аленушка» (1881 г.). Итог творчества Васнецова – его большая картина «Богатыри».

В творчестве В. В. Верещагина (1842–1904 гг.) заключены главнейшие достижения русского искусства в области батальной живописи. Сам Верещагин обычно называл себя не баталистом, а художником военных сцен. Действитель-

но, в его искусстве картины сражений очень редки. Верещагин рассказывал зрителю о войне как о величайшем зле, как об огромной человеческой драме. Художника волновали не кровавые зрелища войны, не эффектные картины сражений, а великое геройство и великое страдание народа. Первая большая серия военных картин Верещагина – Туркестанская. Цикл завершает группа полотен, сюжетно связанных друг с другом и объединенных единым названием «Варвары». В первой ее части рассказывается о борьбе и трагической гибели в неравном бою русского отряда («Высматривают», «Нападают врасплох», «Окружили – преследуют»). Варварские обычаи торжествующих победителей – главный сюжетный мотив второй части («Представляют трофеи», «Торжествуют»). Заключительное звено этой серии – картина «Апофеоз войны» (1871 г.) – резкий протест против всех захватнических войн, несущих с собой смерть и разрушение. Следующий значительный цикл картин Верещагина – Балканская серия (1878–1881 гг.). Она насчитывает более двадцати полотен и занимает центральное место в творческом наследии художника. К лучшим полотнам серии относится «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» (1877–1878 гг.). В 1890-е гг. Верещагин создает последнюю серию картин – «1812 год». Она основана на большом документальном материале, но в художественном отношении не может идти в сравнение с упомянутыми выше произведениями.

А. К. Саврасов (1830–1897) по праву считается основоположником русского лирического пейзажа. Центральное произведение, принесшее ему заслуженную славу, – «Грачи прилетели». Несколько по иному пути шло развитие искусства другого русского пейзажиста Ф. А. Васильева (1850–1873 г.). В противоположность Саврасову Васильев всегда искал в пейзаже возвышенное романтическое начало, но при этом его искусство не уходило от реалистической правды и простоты. Одно из своих лучших его произведений – «Мокрый луг» (1872 г.). Мастером эпического пейзажа по праву считается И.И. Шишкин. «Утро в сосновом лесу» (1889 г.), «Корабельная роща» (1898 г.), «Лесные дали» (1884 г.), «В лесу графини Мордвиновой» (1891 г.). Оставаясь верным своим темам и идеям, художник к поре своей творческой зрелости – к 1880-м годам –

преодолеl излишнюю описательность и сухость ранних произведений и в лучших картинах достиг гармонии обобщенного монументального образа при тщательной проработке деталей. Ценнейшая часть творческого наследия И. И. Шишкина – рисунки и офорты.

Очень много нового и своеобразного внес в русскую пейзажную живопись А.И. Куинджи (1842–1910 гг.). Его «Березовая роща» (1879 г.) и особенно «Ночь на Днепре» (1882 г.) в свое время поразили современников: первая сверканием яркого солнца, вторая – почти иллюзорно показанным лунным светом. Эта иллюзорность была результатом исключительно точно выверенных отношений цвета. С 1894 по 1897 г. Куинджи руководил пейзажным классом в Академии художеств. За это время он сумел создать свою пейзажную школу. Среди его многочисленных учеников и последователей ряд известных художников – Н. К. Рерих, К. Ф. Богаевский, А. А. Рылов, В. Ю. Пурвит и другие.

Большую роль в развитии национального русского пейзажа сыграл В. Д. Поленов (1844–1927 гг.). Разносторонностью творчества он отличается от других художников-пейзажистов того времени. Он занимался исторической живописью. Наиболее известно его большое полотно «Христос и грешница» (1887 г.). Интересовал Поленова и бытовой жанр. Велики заслуги художника в области реалистического театрально-декорационного искусства, основоположником которого он был наряду с В. М. Васнецовым. Но наибольших успехов Поленов достиг в пейзажной живописи. В картине «Московский дворик» (1878 г.) он изобразил уголок старой Москвы.

В основе искусства И. И. Левитана (1860–1900 гг.) лежит стремление передать в образах природы чувства и настроения человека. Именно это желание увидеть одухотворенную природу, вызывающую у людей мир тончайших эмоций, всегда определяло содержание его пейзажей, композицию, колорит, манеру письма. «Над вечным покоем» (1894 г.), «Март» (1895 г.), «Свежий ветер. Волга» (1895 г.), «Владимирка» (1892 г.).

Творчество В. А. Серова, М. А. Врубеля и тенденции развития русского изобразительного искусства к. XIX – н. XX в.

Во второй половине XIX в. русская скульптура не получила такого широкого развития, как живопись. Как и архитектура, она в большей степени зависела от официальных вкусов. С другой стороны, ведущее в русском искусстве критическое направление было чуждо самой специфике скульптурного искусства, которому ближе положительные идеалы. Не случайно в скульптуре второй половины XIX в. были живучи традиции позднего классицизма. Наиболее последовательно и ярко реалистическое направление в русской скульптуре второй половины XIX в. выразилось в творчестве и воззрениях М. М. Антокольского (1843–1902 гг.). «Иван Грозный» (1871 г.), «Смерть Сократа» (1882 г.), «Ермак» (1891 г.).

Творчество И. Е. Репина; тенденции развития русского искусства конца XIX – начала XX в. Как никто другой из передвижников, чувством современности обладал И.Е. Репин (1844–1930 гг.), глубоко и многосторонне отразивший русскую жизнь. Блестящее мастерство рисунка и композиции, свежесть колорита счастливо соединялись у Репина с живым и страстным темпераментом. Конкурсную картину «Воскрешение дочери Иаира» (1871 г.) Репин исполнил на евангельский сюжет, но он увлекся мыслью показать старую академическую тему как реальную трагедию. В 1873 г. появились его «Бурлаки на Волге», в 1877 – «Протодьякон», поразительный по силе живописи и социальной характеристике образ. «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883 гг.) – многоликая пореформенная крестьянская Россия. «Арест пропагандиста» (1878–1892 гг.) рисует один из характерных эпизодов массового похода разночинной интеллигенции в народ. Во второй картине цикла – «Отказ от исповеди» (1879–1885 гг.) изображен народоволец, отвергающий отпущение грехов. Особой тонкости живописно-пластической трактовки сюжета Репин достигает в третьем произведении – «Не ждали» (1884-1888 гг.), где талант художника-психолога проявляется с исключительной силой. В те же годы расцветает талант Репина – исторического живописца. Особенно убедительно это показывает картина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885 г.). Бодростью, богатырской силой веет от другого исторического репинского полотна – «Запорож-

цы» (1878–1891 гг.). Репин создал многочисленные образы своих современников, писал крестьянские портреты. Глубоко показал художник мир передовых деятелей русской культуры – писателей, музыкантов, артистов, ученых. Смертельно больной М. П. Мусоргский (1881 г.) написан Репиным за несколько дней до кончины. И здесь соединились все признаки репинского мастерства: социальная обрисовка образа, эмоциональность и точность рисунка и цвета.

Портрет Л. Н. Толстого (1887 г.) – это обобщенный образ писателя, строгий и монументальный по характеристике. Трудно забыть лицо П. А. Стрепетовой в портрете (1882 г.), написанном Репиным с большим творческим подъемом, быстро, за один сеанс. Горячие краски, нервный мазок созвучны трагическому выражению глаз актрисы, ее тревожному, смятенному душевному состоянию. Много сделал Репин как профессор Академии художеств, передавая ученикам профессиональное мастерство, страстное отношение к жизни и искусству.

Тема 25. Искусство первой половины XX в.

Авангард. В сфере научной мысли косвенными побудителями авангарда явились главные достижения практически во всех сферах научного знания, начиная с конца XIX в., но особенно – открытия первой трети XX в. в областях ядерной физики, химии, математики, психологии, а позднее – биологии, кибернетики, электроники. В философии – основные учения постклассической философии от Шопенгауэра, Ницше, Киркегора до Бергсона, Хайдеггера и Сартра; в психологии-психиатрии – прежде всего, фрейдизм и возникший на его основе психоанализ. В гуманитарных науках – выведение лингвистики на уровень философско-культурологической дисциплины; отход от европоцентризма и как его следствие – возросший интерес к восточным культурам, религиям, культам; возникновение теософии, антропософии, новых эзотерических учений и, как реакция на них и на засилье позитивистско-сциентистского миропонимания – новый всплеск неохристианских учений (неотомизм, неоправославие и др.). В социальных науках – социалистические, коммунистические, анархистские

теории, утопически, но с революционно-бунтарским пафосом, отразившие реальные острые проблемы социальной действительности того времени.

К характерным и общим чертам большинства авангардных феноменов относятся их экспериментальный характер; революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства и традиционных ценностей культуры; резкий протест против всего, что представлялось их создателям и участникам ретроградным, консервативным, обывательским, «буржуазным», «академическим». В визуальных искусствах и литературе – демонстративный отказ от утвердившегося в XIX в. «прямого» (реалистически-натуралистического) изображения видимой действительности, или – миметического принципа; безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем и, прежде всего, в формах, приемах и средствах художественного выражения; а отсюда – и часто декларативно-манифестарный и эпатажно-скандальный характер презентации представителями авангарда самих себя и своих произведений, направлений, движений и т. п.; стремление к стиранию границ между традиционными для культуры видами искусства, тенденции к синтезу отдельных искусств, их взаимопроникновению, взаимозамене.

Остро ощутив глобальность начавшегося перелома в культуре и цивилизации в целом, авангард принял на себя функции ниспровергателя старого, пророка и творца нового в своей сфере – в искусстве. Этот процесс начался еще в XIX в. и на рубеже XIX – XX ст. с появлением символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, модерна (ар нуво) и активно продолжился во всех основных направлениях и движениях искусства первой половины XX века. Авангардисты демонстративно отказались от большинства художественно-эстетических, нравственных, духовных ценностей культуры и стремились утвердить и абсолютизировать найденные или изобретенные ими самими формы, способы, приемы художественного выражения.

К основным направлениям авангарда относятся фовизм, кубизм, абстрактное искусство, супрематизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, метафизическая живопись, сюрреализм, наивное искусство, доде-

кафония и алеаторика в музыке, конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство. К авангарду следует отнести и таких крупных мастеров, не принадлежавших в целом ни одному из указанных направлений как Пикассо, Шагал, Филонов, Клее, Матисс, Модильяни, Мондриан, Ле Корбюзье.

Основные тенденции развития архитектуры и дизайна в Европе и Америке в 1-й половине XX века.

Вальтер Гропиус – немецкий архитектор, создатель Баухауза (1919), Высшего художественно-промышленного училища (Веймар – Дессау), деятельность которого оказала определяющее влияние на формирование нового мышления в области архитектуры и дизайна. Главная задача и цель деятельности Гропиуса – достижение синтеза искусства и техники как основы современного формообразования, единства языка форм и функционального предназначения архитектурного сооружения. Баухауз оказал сильнейшее влияние на многие стороны современной художественной культуры – особенно на развитие художественно-проектного конструирования (дизайна), а также на формирование концепции средового подхода в архитектуре. Вклад Гропиуса в индустриализацию жилищного строительства. Основные произведения: здание Баухауза в Дессау, Германия (1925-26), здание Гарвардского университета в США (1949-50) и др.

Людвиг Мис ван дер Роэ – немецкий архитектор, ведущий представитель «интернационального стиля», сложившегося в результате формообразовательных экспериментов авангарда 1920-х годов. Основным его вкладом в архитектурную поэтику явился выразительный образ стеклянных конструкций, зданий-кристаллов с высоким металлическим остовом или в виде горизонтально вытянутых ограждений, по типу отдельно стоящих башен и павильонов. В своих композиционных решениях сближался с направлением геометрической абстракции, стремился организовать пространство на основе свободного плана с помощью взаимопересекающихся плоскостей, «парящих» в прозрачной световой среде.

Работая в США, Мис нашел необходимую техническую базу для осуществления своих инновационных проектов, что привело к широкому распро-

странению созданной им типологии стеклянной архитектуры как в США, так и в других странах мира. Однако массовые подражания, продолжившиеся вплоть до 1970-х годов и позднее, не только исказили и опошлили эту «высокую» в своей основе художественную концепцию, но и показали ее нецелесообразность на практике (гигантские энергетические затраты на поддержание искусственного климата, психологические неудобства существования за стеклянными стенами и др. негативные факторы). Таким образом, творчество Миса, потеряв свою актуальность, тем не менее, прочно вошло в мировой фонд архитектурной эстетики XX в.

Начав проектами высотных зданий на Фридрихштрассе в Берлине (1919–1921), архитектор продолжал совершенствовать свою концепцию в проекте павильона Германии на международной выставке в Барселоне (1929) и в особняке Тугендхат в Брно (1930). После переезда в Соединенные Штаты в 1938 г. Мис получил архитектурную кафедру в Иллинойском технологическом институте в Чикаго и вел активную проектную деятельность. Его стеклянная эстетика не претерпела серьезных изменений, но композиционные решения стали более цельными и уравновешенными. Он строил свою философию архитектурной формы, которая трактовалась им как единство целого и мельчайших деталей.

К наиболее известным сооружениям американского периода творчества архитектора относятся Краун-холл в Иллинойском технологическом институте в Чикаго (1955) – черный кристалл с почти классическим ритмом металлических тяг на фасаде, и Сигрем-билдинг в Нью-Йорке (1956–58), высотный стеклянный параллелепипед которого артистически сочетается с мощными струями бьющего вверх фонтана.

Ле Корбюзье – псевдоним Шарля Эдуара Жаннере, французского архитектора, дизайнера, теоретика в области художественного формообразования и градостроительства. Занимался живописью и скульптурой. Выражая жизнестроительные тенденции авангарда, стремился сформулировать общую эстетику научно-технической цивилизации. Его творческие интересы были чрезвычайно обширны и простирались от моделирования бытовой вещи до перестрой-

ки больших городов и планов расселения в масштабах целых регионов. В основе этого лежало убеждение в необходимости пересмотреть существующие культурные ценности и утвердить новые, утвердить новый образ жизни в различных его проявлениях.

Фовизм. Развитие художественных достижений постимпрессионизма. Основные принципы и характерные черты фовизма – повышенная светоносность и выразительность цвета, отсутствие традиционной светотеневой моделировки, организация пространства только с помощью цвета. Творчество А. Матисса, А. Дерена, М. Вламинка, А. Марке, К. Ван Донгена. Выразительные возможности цвета, выявленные фовистами, активно использовались многими живописцами XX в., начиная с экспрессионистов, абстракционистов и заканчивая появившимся в 1950–1960-е годы движением «Новые дикие».

Фовизм (от фр. *le fauves* – дикие (звери)). Локальное направление в живописи начала XX века. Наименование фовизм было в насмешку присвоено группе молодых парижских художников (А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинк, А. Марке, Ж. Брак, К. ван Донген), совместно участвовавших в ряде выставок 1905-1907 гг., после их первой выставки 1905 г. Название было принято самой группой и прочно утвердилось за ней.

Направление не имело четко сформулированной программы, манифеста или своей теории и просуществовало недолго, оставив, однако, заметный след в истории искусства. Его участников объединяло в те годы стремление к созданию художественных образов исключительно с помощью предельно яркого открытого цвета. Развивая художественные достижения постимпрессионистов, опираясь на некоторые формальные приемы средневекового искусства (готические витражи) и японской гравюры, популярной в художественных кругах Франции со времен импрессионистов, фовисты стремились к максимальному использованию колористических возможностей живописи. Природа, пейзаж служили им не столько объектом изображения, сколько поводом для создания экспрессивных, напряженных цветовых симфоний, не порывающих, однако, связей с увиденной действительностью. Основные цветовые отношения и мо-

тивы фовисты брали из природы, но предельно усиливали и обостряли их, нередко использовали цветной контур для отделения пятен цвета друг от друга. Повышенная светоносность и выразительность цвета, отсутствие традиционной светотеневой моделировки, организация пространства только с помощью цвета – характерные черты фовизма. От фовизма оставался один шаг до абстрактного искусства, но ни один из его представителей не сделал этот шаг. Все они после 1907 года пошли своими путями в искусстве, используя фовизм как некий этап на пути экспериментальных поисков в области живописных средств. Выразительные возможности цвета, выявленные фовистами, активно использовались многими живописцами XX в., начиная с экспрессионистов, абстракционистов и кончая появившимся в 1950–1960-е годы движением «Новые дикие».

Анри Матисс – один из крупнейших французских художников-авангардистов XX века. Учился в Школе изящных искусств у одного из известных символистов в живописи Г. Моро, испытал влияние постимпрессионистов В. Ван Гога, П. Гогена. Ему открылся мир чистых сияющих красок, как самоценный и самодостаточный, и обитанию в нем и его воссозданию в искусстве А. Матисс посвятил свою жизнь. В 1905-1907 гг. был одним из активных участников группы художников-фовистов, увлекавшихся решением чисто цветовых проблем. Однако ему чужды были некоторые крайние установки фовистов: трактовка цвета Дереном, как взрывающегося динамита, который должен шокировать зрителей, или осмысление цвета как выразителя сугубо субъективных чувств (М. Вламинк, ранний Ж. Руо).

А. Матисс ощущал себя прямым наследником классической французской живописи, в которой композиция играла главную роль. Уже в первом десятилетии нового столетия он выработал свою живописную стилистику и свою концепцию живописи, которые развивал и совершенствовал на протяжении последующих 50 лет. А. Матисс писал, как правило, плоскостные картины, в которых живописное пространство создается путем строго уравновешенной композиции больших монохромных поверхностей, на фоне которых парят обобщенно изображенные (обычно немногочисленные) предметы и фигуры. А. Матисс считал,

что его живопись должна быть подобна «мягкому креслу», в котором удобно отдыхать после трудного рабочего дня. Отсюда повышенная декоративность его работ, яркая, сияющая, жизнеутверждающая гамма красок, атмосфера отрешенного покоя, «оазис легкости», некое наркотическое забвение и полное отключение от обыденной действительности. Искусство – это праздник жизни, считал А. Матисс.

После посещения Марокко в 1911-1912 гг. в его искусстве появляется сильный восточный элемент. Орнаментальность, арабески, пестрая декоративность, яркая красочность восточных одежд, ковров, африканской растительности, чувственная красота восточных женщин активно трансформируются в оригинальные мотивы и мелодии живописных полотен А. Матисса. Однако о работах художника нельзя сказать, что они – произведения чисто декоративного (т.е. в какой-то мере прикладного) искусства. Большие цветные локальные плоскости в сочетании с особой ритмичкой форм, острыми цветовыми контрастами, глубоким колористическим чувством, особой композиционной уравновешенностью выводят живопись А. Матисса на уровень неких абсолютных ценностей, возносящихся над обыденной жизнью. Условно изображенные предметы и человеческие фигуры значимы для А. Матисса не своей предметностью или метафизической сущностью (как, например, у П. Сезанна), но исключительно живописным звучанием.

Помимо живописи А. Матисс много работал в области графики, скульптуры, декупажа (композиции, созданные путем комбинирования форм, вырезанных из цветной бумаги). Здесь также сохраняется его общая художественно-эстетическая концепция на выражение радости бытия, праздника жизни. Трепетом легкой чувственности дышит свободно льющаяся линия А. Матисса. Особой, построенной на контрастах экспрессией абстрактного звучания отличаются декупажи позднего А. Матисса, особенно композиции из книги «Джаз» (1947). Последней работой художника стало оформление интерьера доминиканской капеллы Чёток в г. Вансе близ Ниццы (1948-1953), где А. Матисс попытался соот-

нести свое художественное мироощущение с духом христианства, понимаемого как религия радости, любви, красоты, духовного парения над миром.

Кубизм

Годом возникновения кубизма считается 1907 г., когда П. Пикассо выставил свою программную кубистическую картину «Авиньонские девицы», а несколько позже Ж. Брак свою «Ню». Название «кубизм» было дано направлению уже в 1909 г. критиком Л. Воселем, усмотревшим в картинах нового направления множество «причудливых кубиков». Главными представителями кубизма были П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Гриз, к ним примыкали Ф. Леже, М. Дюшан, Ф. Пикабия, А. Архипенко, П. Мондриан, Ф. Купка и некоторые другие художники. Кубизм возник как логическое продолжение аналитических исканий в искусстве некоторых представителей постимпрессионизма, прежде всего, П. Сезанна. Выставка его работ в 1907 году и его знаменитый призыв: «Трактуйте натуру посредством цилиндра, шара, конуса» (который он сам, кстати, не решился до конца реализовать в своем творчестве), – стали энергичным толчком для возникновения кубизма. В чисто формальном плане на него сильно повлияли и приобретшие популярность в художественных кругах Парижа того времени произведения древних примитивов, африканская скульптура, средневековое искусство, народное творчество. Исследователи отмечают три фазы в истории кубизма: сезаннистскую (1907–1909), аналитическую (1910–1912) и синтетическую (1913–1914).

Для первой фазы кубизма характерно развитие сезанновских идей по выявлению с помощью цвета и полу-объемной формы структурных архитектурных оснований предметов натуры, прежде всего пейзажа и женской фигуры. Кубисты, полемизируя с импрессионистическими тенденциями, опираются на П. Сезанна, стремившего показать материальную структуру вещей в их вневременной, как бы статичной реальности. Особенно характерны для этого периода многие монументально-кубистические работы П. Пикассо с изображением женских фигур. Мощные граненые ромбообразные и треугольные объемы, из которых складываются фигуры, как бы свидетельствуют об устойчивости и непре-

ходящей значимости предметного мира в его конструктивных основах. Кубисты решают задачи репрезентации «вещи в себе», взаимоотношения вещей друг с другом, места вещи в художественном пространстве без помощи традиционной для европейского искусства перспективы и импрессионистской световоздушной среды, а путем применения специфических геометрических приемов и совмещения различных точек или углов зрения на предмет. В этом заключалась уже суть второго, аналитического этапа кубизма.

Аналитическим он был назван одним из его ведущих представителей Х. Гризом на основе главного принципа – деконструирования формы предмета с целью выявления в ней ее элементарных геометрических оснований. В своих работах кубисты отходят от глубокого пространства, стремясь только в двумерной плоскости передать все основные ракурсы и аспекты предмета. Ограничивается и сам набор изображаемых предметов и жанров. Начинает господствовать натюрморт с музыкальными инструментами, бутылками, фруктами; реже пейзажи с домами и портреты. Под аналитическим взглядом кубиста предмет расчленяется на множество отдельных геометрических элементов, ракурсов, граней, которые затем определенным образом komponуются на плоскости холста, образуя полуабстрактные, часто изысканно декоративные композиции. Они, по мнению кубистов, наиболее полно и глубоко выражали суть изображаемого предмета, очищенную от субъективизма его восприятия художником. Господствующим становится принцип симультанности, пришедший в кубизм, возможно, из средневековой живописи или детского рисунка, когда в одном изображении совмещалось несколько различных точек зрения на один и тот же предмет (фас, профиль, трехчетвертной разворот и т.д.), несколько одновременных моментов бытия одного и того же предмета. При этом возникает новая художественная реальность, практически никак не связанная с натурой. Некая почти абстрактная конструкция, составленная из визуальных и пластических намеков на элементы видимой реальности, но не имеющая с ней уже ничего общего ни в плане миметическом, ни в плане символическом. Слабая связь с реальностью сохраняется только на формально-ассоциативном уровне.

В кубистическом произведении сознательно нарушаются все предметно-пространственные взаимосвязи и взаимоотношения видимого мира. Плотные и тяжелые предметы могут стать здесь невесомыми и, наоборот, легкие и эфемерные – обрести плотность и тяжесть; все планы и уровни пространства перемешаны – стены, поверхности столов, книг, элементы скрипок, гитар, бутылки, листы партитур парят в особом оптически ирреальном пространстве. В 1911 г. Ж. Брак начинает вводить в свои произведения буквы, а вслед за ним П. Пикассо – цифры, целые слова и их фрагменты, различные типографские знаки. Это еще больше усиливает плоскостность кубистических композиций и их абстрактный характер.

Последняя, синтетическая фаза кубизма начинается осенью 1912 года, когда кубисты вводят в свои полотна неживописные элементы – наклейки из газет, театральных программ, афиш, спичечные коробки, обрывки одежды, куски обоев, подмешивают к краскам для усиления тактильной фактурности и пастозности песок, гравий и другие мелкие предметы. Они не были в этом плане полными новаторами. П. Пикассо вполне мог видеть подобные приемы у испанских средневековых примитивистов, которые нередко наклеивали в своих произведениях реальные элементы одежды вместо того, чтобы изображать их. Однако у них они играли подчиненную вспомогательную роль. Кубисты же делали на подобных элементах особый художественный акцент. Введением чужеродных живописи предметов в структуру живописного в целом произведения кубисты убедительно доказали, что изобразительно-выразительные средства живописи отныне не обязаны ограничиваться только красками. А главное, – что элементы самой реальной действительности, выведенные из утилитарного контекста обыденной жизни и введенные в контекст Искусства, приобретают иное, собственно художественное значение. Этим открывался путь ко многим направлениям арт-деятельности XX века, прежде всего, к реди-мейд (не случайно, что их изобретатель Марсель Дюшан был близок к кубистам и хорошо знаком с их деятельностью), к дадаизму и к поп-арту, к созданию коллажей, ассамбляжей, инсталляций.

Включение предметных элементов в живописную структуру, а позже и живописная имитация их способствовали созданию особой виртуальной реальности в восприятии зрителя, что свидетельствовало о принципиальном отходе искусства от классической миметической функции во всех ее аспектах. Искусство отказывалось что-либо изображать, но начинало создавать нечто свое – новую реальность, до сих пор не существовавшую, на основе конструктивных и конкретных элементов самой реальной действительности. Начав с выявления конструктивных элементов видимой реальности, кубизм на своей последней стадии пришел к свободному синтезированию этих элементов в новые структуры и, фактически, в абстрактные композиции. Был открыт путь и к геометрическому абстракционизму (или неопластицизму) П. Мондриана, и к супрематизму К. Малевича, и к некоторым другим направлениям искусства XX века.

К кубистам позднего периода примыкал некоторое время и ряд известных скульпторов – таких как А. Архипенко, Ж. Липшиц, Г. Лоренс. Они пытались, и иногда достаточно успешно, решать в пластике задачи, поставленные кубистами-живописцами. При этом объемность и иная материальная фактура, использование реального света и тени на скульптурных объемах, пространственные сдвиги плоскостей, форм, объемов, варьирование пустотами открыли перед ними и новые чисто пластические перспективы, в результате чего они все достаточно скоро отошли от кубизма и двинулись своими путями в искусстве XX века.

Основные теоретические идеи кубистов были изложены участниками этого направления и примыкавшими к ним критиками, в частности, в работах А. Глэза и Ж. Метценже «О кубизме» (1912) и Г. Аполлинера «Живописцы кубисты. Эстетические медитации» (1913).

Футуризм, кубофутуризм

Футуризм (futurisme, от латинск. futurum – будущее) – одно из главных направлений в искусстве авангарда начала XX в. Наиболее полно был реализован в визуальных и словесных искусствах Италии и России. Начался с опубликования в парижской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 г. «Манифеста футуризма» итальянским поэтом Ф. Маринетти. Манифест был, прежде всего, ори-

ентирован на молодых художников и, особенно, на итальянцев. Ф. Маринетти хотел пробудить дух национальной гордости у своих соотечественников и ввести их на Олимп тогдашней европейской культуры из провинциальной Италии. Национализм и шовинизм, бунтарско-анархический характер, экзальтированно-эпатажный тон манифеста в сочетании с апологией часто поверхностно понятых новейших научно-технических достижений и полным отрицанием всех духовно-культурных ценностей прошлого оказали свое действие. Группа молодых художников из Милана, а затем и из других городов Италии немедленно откликнулась на призыв Маринетти и своим творчеством, и своей манифестарной эстетикой.

11 февраля 1910 г. появляется «Манифест художников-футуристов», а 11 апреля того же года – «Технический манифест футуристической живописи», подписанные У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини – главными представителями футуризма в живописи. Сам Ф. Маринетти до 1943 г. опубликовал не менее 85 манифестов футуристической ориентации, касающихся самых разных видов искусства и сторон человеческой жизни вообще, выводя тем самым футуризм за пределы собственно художественной практики в сферу самой жизни. Именно с футуризма в европейском искусстве начинается тенденция последовательного выхода художника за пределы искусства.

Особое воздействие на умы футуристов оказали некоторые идеи Ф. Ницше, интуитивизм А. Бергсона, бунтарские лозунги анархистов. Упоенные новейшими достижениями техники, они стремились вырезать «раковую опухоль» традиционной культуры ножом техницизма, урбанизма и новой науки. Гоночный автомобиль, «несущийся как шрапнель», представлялся им прекраснее Ники Самофракийской. Автомобилю, поезду, электричеству, вокзалу футуристы посвящают свои поэмы и картины. В социально-политическом плане очищение мира от старой рухляди они видели в войнах и революциях. Они с восторгом встретили Первую мировую войну, многие из них ушли воевать добровольцами и погибли. Собственно, и сам футуризм как некое целостное художественно-эстетическое движение завершился с началом этой войны. Уцелевшие после

войны футуристы двигались в искусстве каждый в своем направлении, некоторые из них примкнули к фашистской партии Муссолини, увлеченные его идеями насильственного переустройства мира.

Ф. Маринетти, пожалуй, первым почувствовал и осознал, что новая техника меняет и человеческую психику, в частности – психофизиологию восприятия, а это требует и принципиального изменения всего изобразительно-выразительного строя искусства. Футуристов особенно зачаровывали скорость и мобильность новых средств передвижения и связи; динамика, энергетика всевозможных машин и механизмов; взрывоопасный характер социальных конфликтов; бунтарское чувство масс, их стихийная необузданная сила. Все это они стремились выразить средствами своего искусства: поэты, экспериментируя с языком, художники – с красками.

В изобразительном искусстве футуризм отталкивался от фовизма, у которого он заимствовал цветовые находки, и от кубизма, у которого перенимал многие элементы формы и приемы организации художественного пространства. Статические формы кубизма футуристы наполнили динамикой движения и энергией психических и электрических силовых полей. Они стремились активизировать зрителя, как бы поместить его в центр своих работ и их динамизм перенести в психику зрителя.

Главные принципы их художественного кредо – движение, энергия, сила, скорость, simultaneity, проникновение всего во все и сквозь все – энергетическая прозрачность бытия. Реализовать их они пытались достаточно простыми (если не сказать примитивными) приемами. Движение часто передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение, как бы наложением ряда последовательных кадров киноплёнки на один. В результате возникают «смазанные» кадры с изображением лошади или собаки с двадцатью ногами, автомобиля или велосипеда с множеством колес и т.п. Энергетические поля или состояния души передаются с помощью абстрактных лучащихся динамически закручивающихся в пространстве цветоформ (или пластических объемов в скульптуре, например, у Боччони). Бунтующие массы изображаются агрессивными

киноварными углами и клиньями, прорываются сквозь сине-фиолетовую мглу пространства (Л. Руссоло. Бунт, 1911) и т.п.

Еще одной важной особенностью эстетики футуризма стало стремление ввести в изобразительное искусство звук чисто визуальными средствами. Шумы, ворвавшиеся в мир вместе с новой техникой, очаровали футуристов, и они стремились передать их (во всяком случае, постоянно декларировали это) в своих работах. Маринетти писал в своих манифестах: «Мы хотим петь и кричать в наших картинах, звучать победными фанфарами, реветь паровозными гудками и клаксонами автомобилей, шуметь фабричными станками; мы видим звук и хотим передать это видение зрителям». Отсюда введение звука в название картин типа «Скорость автомобиля + свет + шум», «Форма кричит: Вива Италия!» (Дж. Балла) и т.п.

Первая значительная выставка итальянских футуристов прошла в Париже в 1912 г. Затем она проехала по всем художественным центрам Европы (Лондон, Берлин, Брюссель, Гамбург, Амстердам, Гаага, Франкфурт, Дрезден, Цюрих, Мюнхен, Вена). Везде она имела скандальный успех, но практически нигде футуристы не нашли серьезных последователей, кроме России. В России возникло футуристическое движение кубофутуризма, да и лучизм Н. Гончаровой и М. Ларионова основывался на развитии футуристической доктрины об энергетических полях и «силовых линиях».

Кубофутуризм – локальное направление в русском авангарде (в живописи и в поэзии) начала XX века. В изобразительном искусстве кубофутуризм возник на основе переосмысления живописных находок сезаннизма, кубизма, футуризма, русского неопримитивизма. Основные работы были созданы в период 1911–1915 гг. Наиболее характерные картины кубофутуризма вышли из-под кисти К. Малевича, а также были написаны Д. Бурлюком, Н. Гончаровой, О. Розановой, Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер. Первые кубофутуристические работы К. Малевича экспонировались на знаменитой выставке 1913 г. «Мишень», на которой дебютировал и лучизм М. Ларионова. По внешнему виду кубофутуристические работы перекликаются с созданными в то же время компо-

зициями Ф. Леже и представляют собой полупредметные композиции, составленные из цилиндров, конусообразных, колбообразных, полых объемных цветных форм, нередко имеющих металлический блеск. Уже в первых подобных работах К. Малевича заметна тенденция к переходу от природного ритма к чисто механическим ритмам машинного мира («Плотник», 1912, «Точильщик», 1912, «Портрет Ключа», 1913). Наиболее полно кубофутуристы были представлены на «Первой футуристической выставке «Трамвай В» (февраль 1915 г., Петроград) и частично на «Последней футуристической выставке картин «0,10»» (декабрь 1915 – январь 1916 г., Петроград), где К. Малевич впервые поразил публику своим новым изобретением – супрематизмом.

Кубофутуристы-художники активно сотрудничали с поэтами-футуристами из группы «Гилея» А. Крученых, В. Хлебниковым, Е. Гуро. Не случайно их работы называли еще «заумным реализмом», подчеркивая алогизм и абсурдность их поздних композиций. К. Малевич, между тем, считал алогизм кубофутуристических работ специфически русской характерной чертой, отличавшей их от западных кубистов и футуристов. Поясняя смысл своей экспериментальной предельно алогичной картины «Корова и скрипка» (1913), Малевич говорил о том, что логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям. Чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма. Алогичные работы кубофутуристов фактически разрабатывали эстетику абсурда, которая позже в Западной Европе составила основу таких направлений, как дадаизм и сюрреализм.

Кубофутуристы стремились на всех уровнях изменить традиционную систему литературного текста, начиная от смешения всех и всяческих жанров вплоть до синтезирования многих искусств. Воплощением этих идей стала футуристическая опера «Победа над солнцем» (1913 г., музыка М. Матюшина, текст А. Крученых, декорации К. Малевича). Они вводили новые принципы стихосложения, основанные на композиционных «сдвигах» и смысловых парадоксах, на разработке тонического стиха, визуальной (графической) поэзии, использовали архаическую, фольклорную и бытовую лексику. Суть «заумной»

лексики, которую активно создавали В. Хлебников, А. Крученых, В. Каменский, состояла в попытке выявления изначального архетипического смысла звука и построения на этой основе нового языка, очищенного от бытовых значений. В содружестве с известным режиссером А. Таировым кубофутуристы активно пытались реализовать концепцию «синтетического театра».

Основные эстетические принципы кубофутуризма были сформулированы группой поэтов (В. Хлебников, братья Д. и В. Бурлюки, А. Гуро, А. Крученых, В. Маяковский) в ряде манифестов, главными среди которых были «Пощечина общественному вкусу» (декабрь 1912) и манифест в сборнике «Садок судей II» (1913). Суть художественно-эстетической платформы кубофутуризма сводилась к тому, что они остро ощутили наступление принципиально нового этапа в жизни и культуре и поняли, что для его выражения в искусстве требуются принципиально новые художественные средства. Манифестарно призывая сбросить с «Парохода современности» всю классическую литературу от Пушкина до символистов и акмеистов, они ощущали себя «лицом» своего времени, его «рогом», трубящим их словесным искусством.

Не отрицая самую эстетическую суть поэзии – красоту, кубофутуристы были убеждены, что «Новую Грядущую Красоту» может выразить только «раскрепощенное» кубофутуризмом «Самоценное Слово». Суть этого раскрепощения сводилась к почти полному отрицанию всех законов и правил грамматики и поэтики. Кубофутуристы выдвинули «новые принципы творчества», среди которых главными стали: утверждение права поэта на расширение поэтического лексикона за счет «произвольных и производных слов». Слово провозглашалось творцом мифа.

История литературы XX в. показала, что все эти радикальные находки кубофутуризма были востребованы и развиты в самых разных направлениях авангарда, модернизма, постмодернизма. В 1914 году кубофутуристы и эгофутуристы объединились в единую литературную компанию футуристов.

Экспрессионизм

Экспрессионизм – специфический метод художественного творчества, характерный для некоторых групп и отдельных художников авангарда начала XX века и особенно – немецкого авангарда. Считается, что экспрессионизм – это наибольший вклад, который немецкие художники внесли в искусство XX века. Суть его заключается в обостренном выражении с помощью исключительно художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщенности, повышенной эмоциональности, болезненной страстности, глубокой неудовлетворенности, ностальгии и т.п. Опустошенность, меланхолия, психопатия, нередко истеричность, мрачный эсхатологизм, а иногда и громкие крики протеста против окружающего мира и призывы о помощи содержат многие произведения экспрессионизма.

Этот смысл термина экспрессионизм не сразу утвердился в науке. В начале 1910-х годов им обозначали нередко более широкий круг авангардных явлений в искусстве, связанный с теми или иными деформациями видимой действительности. Наряду с собственно экспрессионистами сюда относили и фовистов, кубистов, иногда и некоторых постимпрессионистов. Только в более поздний период сложилось современное понимание экспрессионизма, которое также не отличается четкой определенностью границ (хронологических, стилистических, персоналистических). Однако центральным и наиболее характерным для экспрессионизма принято считать деятельность, прежде всего, немецких художников, связанных с группой «Die Brücke» («Мост»), которая была организована в Дрездене в 1905 г. студентами архитектуры Э. Л. Кирхнером, Э. Хэкелем, К. Шмит-Ротлуфом, в группу входили также Э. Нольде, М. Пехштейн, О. Мюллер. В 1911 г. группа переселилась в Берлин, прекратила свое существование в 1913 году. К экспрессионизму относят и группу художников, которые объединились вокруг альманаха «Der Blaue Reiter» («Синий всадник»), созданном В. Кандинским и Ф. Марком в 1911 году. Также эта группа была тесно свя-

зана с галереей, издательством и журналом «Der Sturm» (Берлин, 1910–1932 гг.). Группа распалась в 1914 г. в результате начавшейся войны.

Периодом расцвета экспрессионизма считаются 1905–1920 годы, т. е. время вокруг Первой мировой войны и социальных потрясений в Европе (в Германии, прежде всего), когда именно экспрессионизм в искусстве наиболее полно выражал дух времени, был созвучен социально-политическим перипетиям и потрясениям, и психологическим настроениям многих европейцев.

Прямыми предшественниками (или ранними представителями) экспрессионизма считают В. Ван Гога, бельгийца Дж. Энсора, норвежца Э. Мунка. Работа Э. Мунка «Крик» (1895) фактически является квинтэссенцией экспрессионистской выразительности. Здесь ощущение самой метафизики крика (некой неумолимо надвигающейся апокалиптичности бытия) передается не только изображением самой кричащей фигурки на мосту, но и всей системой композиционно-пластической организации произведения. Однако сам прием экспрессивного выражения с помощью цвета и формы тех или иных экстремальных состояний человеческой психики, глубинных состояний души и духа человека встречается в истории искусства с древних времен. Его можно найти в искусстве народов Океании и Африки, в средневековом немецком искусстве (особенно в готической скульптуре и живописи), у Грюневальда, Эль Греко (поздний период которого можно прямо назвать экспрессионистским), Ф. Гойи, П. Гогена, представителей европейского символизма и стиля модерн. В европейском авангарде на разных этапах своего творчества к экспрессионизму примыкали или создавали отдельные экспрессионистские работы многие художники. Среди них можно назвать В. Кандинского, М. Шагала, П. Пикассо. В самой Германии в духе экспрессионизма работали М. Бекманн, А. фон Явленский, Г. Гросс, О. Дикс; в Австрии – О. Кокошка, Э. Шиле; во Франции – Ж. Руо и Х. Сутин.

Для всех представителей экспрессионизма характерно стремление как можно выразительнее зафиксировать свои переживания, свой чувственный, эмоциональный, визуальный, а иногда и духовный опыт исключительно с по-

мощью художественных средств (цвета, линии, композиции, деформации облика видимых предметов), часто доведенных до предела их выразительных возможностей. Повышенное напряжение цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета, активное использование контура, в графике – черного пятна, обострение контрастов черное – белое, черное – цветное, усиление энергетики формы путем деформации и использования открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур – характерные черты экспрессионистского языка в изобразительном искусстве. Многие из этих приемов активно использовали и довели до логического завершения представители некоторых направлений в живописи середины и второй половины XX в. Так на грани предметно-беспредметных изображений с агрессивно напряженными цветоформами работали участники группы «Собра» (датчане Йорн и Педерсен, бельгиец Алехински, голландцы Аппель, Корнель, Констант). Экспрессионистские традиции в абстрактном искусстве продолжили абстрактный экспрессионизм и ташизм (Дж. Поллок).

По своим эстетическим принципам, творческим задачам и установкам экспрессионизм – это как бы последний громкий крик Культуры перед глобальным наступлением урбанизма, техногенной цивилизации с ее рационалистической и прагматической регламентацией всей жизни человека. Это последняя попытка Культуры удержать свои позиции в созвучных времени художественных формах. В этом плане он является полной противоположностью почти одновременно с ним зародившемуся футуризму. Перед угрозой научно-технического прогресса экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ф. Ницше – инстинкт против разума.

Ф. Марк вслед за В. Кандинским стремился к выражению в искусстве духовного начала и с горечью констатировал всеобщую незаинтересованность человечества в новых духовных ценностях. Путь к ним многие экспрессионисты усматривали в жизни и творчестве примитивных народов, в их органическом

единстве с природой и космосом. Этим единством органического (животного, в частности) мира и космоса в целом, идеями «мистико-имманентной конструкции» мироздания (усмотренной Марком еще у Эль Греко) пронизано все его творчество. Оно характерно и для русского варианта экспрессионизма – неопримитивизма Н. Гончаровой и М. Ларионова. Природно-эротические и почти пантеистические начала манифестируются во многих полотнах Э. Л. Кирхнера, К. Шмит-Роттлуфа, О. Мюллера. В работах этих художников обнаженные тела органично вписаны в ландшафт, составляя его цвето-пластические доминанты. Антиурбанистическим (в широком смысле, то есть антицивилизационным, антимилитаристским) духом наполнены работы М. Бекмана, Г. Гросса, О. Дикса. Новый взгляд на христианство стремились выразить Э. Нольде и Ж. Руо.

Принципы экспрессионизма были характерны и для представителей других видов искусства первой трети XX века. В архитектуре они хорошо просматриваются у А. Гауди, Ле Корбюзье. В литературе экспрессионистские черты (тяготение к повышенной эмоциональности, гротеску, мистико-фантастическим образам и ситуациям, изломанному напряженному стилю) характерны для писателей, группировавшихся вокруг журналов «Штурм», «Акция» и др. Среди наиболее ярких фигур писателей-экспрессионистов можно назвать имена Г. Меттерлинка, Л. Франка, Ф. Кафки, раннего Л. Андреева. Черты экспрессионизма органично вошли в художественные языки многих крупных писателей и драматургов второй половины XX века.

Черты экспрессионизма характерны для киноязыка целого ряда мастеров того времени, режиссеров Р. Райнерта, П. Вегенера, Ф. В. Мурнау, Р. Вине. В музыке предтечей экспрессионизма считается Р. Вагнер, а собственно к экспрессионизму относят, прежде всего, «нововенцев» А. Шёнберга (сотрудничавшего с «Синим всадником»), А. Берга, отчасти А. Веберна, раннего Г. Эйслера. Черты экспрессионизма усматриваются у молодых А. Прокофьева и Д. Шостаковича, у Б. Бартока, Д. Бриттена и др.

Абстракционизм

Абстрактное искусство (беспредметное, нефигуративное) – одно из главных и наиболее радикальных направлений в авангардной живописи XX в., отказавшееся от изображения форм визуально воспринимаемой действительности, точнее – от миметического принципа в изобразительном искусстве. Абстрактное искусство ориентировано исключительно на выразительные, ассоциативные свойства цвета.

Эстетическое кредо абстрактного искусства изложил В. Кандинский в книге «О духовном в искусстве» (1910) и в ряде других книг и статей. Суть его сводится к тому, что отказ от изображения внешних, видимых форм предметов позволяет художнику сосредоточиться на решении исключительно живописных задач гармонизации цвета и формы, через посредство которых духовный космос вступает в контакт со зрителем. Живопись уподобляется В. Кандинским музыке в ее абсолютном значении и главную ее цель он усматривает в выражении на холсте или листе бумаги музыки (звучания) объективно существующего духовного мира («Духовного» – в его терминологии). Художник, в понимании Кандинского, является лишь посредником Духовного, инструментом, с помощью которого оно материализуется в художественных формах. Поэтому абстрактное искусство не является выдумкой современных художников, а исторически закономерной формой самовыражения Духовного, адекватного своему времени. С духовными космическими силами связывал абстрактное искусство и П. Мондриан, один из крупнейших представителей его «геометрического» направления – неопластицизма.

Абстрактное искусство, демонстративно и радикально порвав с традиционной миметической живописью, развивалось по двум основным направлениям: гармонизации «бесформенных» аморфных цветовых сочетаний и создания геометрических абстракций. Первое направление, которое называют «лирическим», (главные представители – ранний В. Кандинский, Ф. Купка) довело до логического завершения поиски фовистов и экспрессионистов в области «освобождения» цвета от форм видимой реальности. Главный акцент делался

на самостоятельной выразительной ценности цвета (которой наука заинтересовалась еще со времен Ф. Гёте), на музыкальных ассоциациях цветовых сочетаний, с помощью которых абстрактное искусство стремилось выразить глубинные «истины бытия», вечные «духовные сущности», движение «космических сил», а также – лиризм и драматизм человеческих переживаний, напряженность духовных исканий. В этом плане абстрактное искусство искало и находило параллели в музыке, и его теоретики даже пытались перенести на живопись некоторые основные теоретические принципы музыки, в частности, отыскать закономерности живописного «контрапункта».

Второе направление («геометрическое») причисляет к своим родоначальникам П. Сезанна и кубистов. Оно развивалось по пути создания новых типов художественного пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, сочетаний прямых и ломаных линий. Оно имело целый ряд разветвлений. В России – это лучизм М. Ларионова, возникший как своеобразное преломление первых открытий в области ядерной физики. Это «беспредметничество» О. Розановой, Л. Поповой, В. Татлина, которые экспериментировали в области формальной эстетики и пришли от «беспредметничества» к конструктивизму. Это супрематизм К. Малевича, стремившегося с помощью организации геометрических форм выйти к ощущению космической целостности Универсума, найти художественный путь выхода в духовный космос.

В Голландии – это группа «Де Стейл» (с 1917 г.) во главе с П. Мондрианом и Т. ван Дуйсбургом. Голландцы выдвинули концепцию неопластицизма, противопоставлявшую простоту, ясность, конструктивность, функциональность чистых геометрических форм, которые выражали, по их мнению, космические, божественные закономерности Универсума, случайности, неопределенности и произволу природы (ван Дуйсбург). Мистическая простота, был убежден П. Мондриан, оппозиция «горизонталь – вертикаль», ставшая основой всего его творчества зрелого периода, при использовании определенных локальных цветов дает бесконечные возможности достижения визуальных пропорций и равновесия, которые имеют духовно-этическую сущность. П. Мондриан и его кол-

леги впервые в истории искусства сумели достичь равновесия художественных масс с помощью асимметричных построений, что дало мощный импульс современной архитектуре, прикладному искусству, дизайну.

После Второй мировой войны новое поколение абстракционистов (Дж. Поллок, У. де Кунинг и др.) восприняло от сюрреализма принцип «психического автоматизма». У Дж. Поллока акцент в творческом акте перемещается с произведения (оно теперь не является целью творчества) на процесс создания картины, который становится самоцелью. Отсюда берут начало «живопись-действие» (Action-painting) и всевозможные «акции» арт-практик последней трети XX века, в которых главную роль играет не результат творческого акта, но его процесс, жест художника. Разновидностью абстрактного искусства в США с 1950-х годов становится «абстрактный экспрессионизм» (М. Ротко, А. Горки и др.).

На формальном уровне художественно-эстетический эффект произведений абстрактного искусства основывается на организации художественных оппозиций Цвета и Формы, их интуитивной гармонизации, ведущей к катарсису. На духовном уровне концентрация эстетического исключительно в абстрактных цвето-формах, исключающих какие-либо утилитарно-бытовые ассоциации, выводит зрителя на прямой глубинный контакт с чисто духовными сферами. В этом плане многие произведения абстрактного искусства (особенно работы В. Кандинского, К. Малевича, М. Ротко, отчасти П. Мондриана) могут служить объектами медитации и посредниками в других духовных практиках. Не случайно К. Малевич ощущал в своих работах близость к русской иконе, а за его «Черным квадратом» укрепилась репутация «иконы XX века». Обозначение, данное изначально с шуточно-ироническим оттенком, хорошо выразило суть этого феномена.

Абстрактное искусство открыло новые горизонты выражения духовного только с помощью цвета и абстрактных форм, уведя искусство от повседневной эмпирии, практицизма, утилитаризма, социальной ангажированности. Однако работа только с цветом и формой требует утонченного художественно-эстетического чувства и определенной открытости для духовного опыта, кото-

рыми обладают только единицы среди живописцев. Это сугубо элитарное искусство, поэтому в почти бескрайнем мире абстрактных полотен XX века встречаются лишь единицы, действительно, выдающихся произведений, поднявшихся на уровень художественной классики. Среди них работы В. Кандинского и К. Малевича, бесспорно, занимают первые места. Отказавшись от использования изобразительных принципов, органически и генетически присущих живописи, как виду искусства, абстрактное искусство абсолютизировало эстетическую значимость цвета и абстрактной формы и тем самым значительно сузило изобразительно-выразительные возможности живописи. Более того, абстрактное искусство фактически довело до логического завершения развитие живописи в качестве самоценного станкового вида искусства, став последней страницей в истории ее формально-выразительных поисков. В дальнейшем возможны только вариации тех или иных приемов, методов и способов живописи, уже имевших место в истории искусства, но не какие-либо принципиально новые открытия.

Живописные находки абстрактного искусства в области гармонизации цвета и формы, повышенной цветовой экспрессии активно используются сегодня художниками самых разных направлений, а также играют немаловажную роль в дизайне, в оформительском искусстве, в театре, кино, на телевидении, в цифровом искусстве, при создании виртуальных реальностей и во многих других современных арт-практиках.

Дадаизм

Дада (Dada), дадаизм – авангардное движение в художественной культуре, существовавшее в период 1916–1922 гг. в Европе и Америке. Есть несколько версий происхождения термина «дада». По одной из них – это первое слово, которое бросилось в глаза основателю Дада румынскому поэту Т. Тцара при произвольном раскрытии «Словаря» Лярусса. По-французски *dada* означает деревянную лошадку. По другой версии – это имитация нечленораздельного лепета младенца. Один из основателей Дада, немецкий поэт и музыкант Хуго Балл

считал, что «для немцев это показатель идиотской наивности» и всяческой «детскости».

Прямой предтечей Дада считают Марселя Дюшана, с 1915 г. жившего в Нью-Йорке и выставлявшего там свои реди-мейдс – композиции из предметов повседневного употребления и их элементов. Считая их истинными произведениями искусства, Дюшан резко отрицал традиционные эстетические ценности. Эту линию на разрыв со всеми традициями продолжило и собственно Дада-движение, возникшее в Цюрихе в 1916 г. по инициативе румынского поэта и основателя журнала «Дада» Тристиана Тцара, немецкого писателя Рихарда Хюльзенбека, художника Ганса Арпа. Т. Тцара опубликовал в 1916 г. дадаистский «Манифест господина Антипирина» (свой неологизм «антипирин» он переводил как «лекарство от искусства»).

Движение группировалось вокруг кабаре «Вольтер», где происходили выставки, встречи, сопровождавшиеся чтением манифестов, стихов, организацией своеобразных сценических представлений, оформленных какофонической шумовой музыкой и другими эффектами. Движение Дада не имело какой-то единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Оно возникло в самый разгар Первой мировой войны в среде эмигрантов из разных стран, и его природа и формы проявления были жестко обусловлены исторической ситуацией. Это было движение молодежи – поэтов, писателей, художников, музыкантов, глубоко разочарованных жизнью, испытывавших отвращение к варварству войны и выражавших тотальный протест против традиционных общественных ценностей, сделавших эту войну возможной. Они представляли себя разрушителями, иконоборцами, революционерами. Они восприняли и преувеличили футуристическую поэтику грубой механической силы и провокационный пафос необузданных нападков на стандарты и обычаи respectable общества, атакуя насмешками и окарикатурируя культуру, которая, казалось, созрела для самоуничтожения. Под их атаку попало все искусство, в том числе и довоенные авангардные художественные движе-

ния. Сатирическими пародиями на искусство они пытались подорвать самую концепцию искусства как такового.

Дада не было художественным движением в традиционном смысле. По словам одного из его участников, художника и кинопродюсера Ганса Рихтера, дадаизм был подобен шторму, который разразился над мировым искусством, как война разразилась над народами. Энергия Дада, была засвидетельствована в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, в которых они адресовали себя новым людям. С помощью бурлеска, пародии, насмешки, передразнивания, организации скандальных акций и выставок дадаисты отрицали все существовавшие до них концепции искусства, хотя на практике вынуждены были опираться на какие-то элементы художественного выражения и кубистов, и абстракционистов, и футуристов, и всевозможных представителей «фантастического искусства». Да и на свои выставки они приглашали представителей самых разных авангардных направлений. Там выставлялись и Джордж ди Кирико, и немецкие экспрессионисты, и итальянские футуристы, и В. Кандинский, П. Клее, и другие авангардисты того времени.

Среди принципиальных творческих находок дадаистов, которые затем были унаследованы и сюрреалистами, и многими другими направлениями второй половины XX в., следует назвать принцип случайной организации композиций их артефактов и прием «художественного автоматизма» в акте творчества. Г. Арп использовал эти принципы в живописи, а Т. Тцара – в литературе. В частности, он вырезал слова из газет и затем склеивал их в случайной последовательности.

В Германии дадаизм появился с 1918 года. В Берлине он имел ярко выраженный революционно-политический характер со скандальным оттенком. Особую роль играла здесь социально-сатирическая антибуржуазная и антивоенная графика Г. Гросса. Нападая на экспрессионизм (хотя художественный язык того же Гросса активно опирается на «лексику» экспрессионистов) и футуризм, берлинские дадаисты активно приветствовали русский конструктивизм. Ими был выдвинут лозунг: «Искусство мертво, да здравствует машинное искусство Тат-

лина». В Кельне в 1919 – 20-х годах дадаистское движение возглавил будущий известный сюрреалист М. Эрнст, разработавший технику создания абсурдных коллажей, которые привлекли внимание П. Элюара и А. Бретона, готовивших уже почву для появления сюрреализма.

Особую ветвь в дадаизме представлял в Ганновере Курт Швиттерс. Он не принял антиэстетическую установку Дада. Его коллажи, собранные из содержимого помойных урн, обрывков оберточных материалов, газет, трамвайных билетиков и других отбросов повседневной жизни, были организованы по законам классического искусства, то есть по принципам определенной ритмики, гармонии, композиции. К ним, в отличие от ready-mades М. Дюшана, вполне применимы традиционные эстетические оценки. Сам К. Швиттерс понимал искусство практически в лучших традициях немецких романтиков – как «изначальную концепцию, возвышенную как божество, необъяснимую как жизнь, не определимую и не имеющую цели». В этом плане К. Швиттерс был маргинальной фигурой в движении Дада, но его технические приемы создания артефактов имели большое будущее в искусстве XX века.

В Париже приверженцем Дада был Франсис Пикабия и некоторые из будущих лидеров сюрреализма. С 1919 г. там действовал и Т. Тцара. Однако уже к 1922 г. возник конфликт на теоретико-практической художественной почве между ним и А. Бретоном, и в мае 1922 г. Дада официально закончило свое существование. На последнем собрании дадаистов в Веймаре Т. Тцара произнес похоронную речь на смерть Дада, которая была опубликована К. Швиттерсом в его обзоре «Конференция на конец Дада». Многие из дадаистов примкнули затем к сюрреализму. Дадаизм – один из главных источников и побудителей многих направлений и движений в современном искусстве, в частности, постмодернизма.

Марсель Дюшан

Французско-американский художник, введший в искусство принципиально новый тип художественного мышления и, соответственно, художественной практики, который он сам обозначил в 1916 г. как «Ready-made». Он прошел

увлечения сезаннизмом, фовизмом, символизмом, кубизмом, футуризмом. Его интерес к движущимся механизмам, к динамике формы привел к созданию неких футуро-кубистических полотен (западный аналог русского кубофутуризма), скандально знаменитой из которых стала картина «Обнаженная, спускающаяся по лестнице № 2» (1912). При лаконизме охристой цветовой гаммы художник стремился передать в картине самую энергетику движения кубистически изображенного тела.

В дальнейшем он делает новый шаг на пути отрицания общечеловеческих (в частности, художественных) ценностей изобретением ready-mades, когда любой предмет, внесенный по произволу художника в пространство искусства, музея или даже гардероба выставочного зала, становится произведением искусства. Этим жестом, как говорил впоследствии М. Дюшан, он пытался озадачить эстетику, однако уже «нео-дада» взяли реди-мэйдс и нашли в них эстетическую красоту». М. Дюшан, пожалуй, наиболее радикально из всех его современников пытался утвердить в визуальных искусствах ницшеанскую идею принципиальной относительности эстетических ценностей, и к 1960-м годам с удивлением обнаружил, что сам стал классиком новой «неклассической эстетики».

В 1915 г. М. Дюшан переезжает в Нью-Йорк, где начинает активно пропагандировать ready-mades, первые из которых он создал еще в 1913 году. Его работы этого периода «Велосипедное колесо» (1913), укрепленное на белом кухонном табурете, «Сушилка для бутылок» (1914), купленная им по случаю у старьевщика, скандальный белый писсуар, обозначенный как «Фонтан» (1917) стали классикой авангардного искусства. В 1919 году М. Дюшан ненадолго приезжает в Париж, где через Ф. Пикабиа вступает в тесный контакт с дадаистами. Вернувшись в 1920 г. в Америку, он пытается проповедовать идеи дадаизма (близкие ему по духу) там. В дадаистской шок-стилистике он создает свою репродукцию «Монны Лизы» Леонардо с подрисованными усиками и бородкой, представленную на парижскую выставку дадаистов. В том же 1920 г. он выставляет оконную раму с зачерненными стеклами, которую называет «Овдовевшая». Столкновение семантически ничем не связанных, кроме творческой прихоти

художника, вербального (название) и предметного (ready-made или созданное произведение) рядов осуществлялось им осознанно в предельно парадоксальной форме (прием, активно использовавшийся дадаистами и сюрреалистами). Эти работы стали первыми концептуалистскими произведениями, фактически давшими толчок всему концептуализму второй половины XX века.

В начале 1920-х годов М. Дюшан увлекся созданием прообразов оптико-кинетических скульптур. Он наносил определенные узоры на диски, которые затем вращались с помощью мотора, создавая иллюзию неких абстрактных трехмерных объектов. С 1923 г. Дюшан отошел от активной творческой деятельности. Он посвятил себя шахматам и только изредка участвовал в организации своих выставок или в коллективных выставках и перформансах, как почетный классик всего самого продвинутого искусства XX столетия. Собственно, таковым он и остается по сей день. Менее чем за 15 лет он прошел путь от почти классического рисовальщика и живописца до предтечи оп-арта и кинетизма, открывателя ready-mades, объектов, концептуальных композиций. Фактически его можно считать одним из конкретных творческих символов художественной культуры XX века.

Сюрреализм

Сюрреализм (фр. Surrealisme, сверхреализм) – направление в художественной культуре, возникшее в 1920-е годы во Франции и распространившееся по всему миру. Сюрреализм опирался на философию интуитивизма, на фрейдизм, восточные мистико-религиозные и оккультные учения. Многие положения теоретиков сюрреализма близки к идеям дзэн-буддизма. Своими предшественниками в истории искусства сюрреалисты считали, в первую очередь, немецких романтиков, а также французских поэтов XIX века А. Рембо и Лотреамона (особенно его знаменитые «Песни Мальдорора»). Ближайшими их предтечами были поэт Г. Апполинер (к нему восходит и термин «Сюрреализм», которым он обозначил в 1917 г. несколько своих творений) и представитель итальянской «метафизической живописи» Дж. де Кирико. Сюрреалисты продолжали и развивали многие из приемов, форм и способов художественного выраже-

ния, а также склонность к скандальному эпатажу обывателя, которые практиковались дадаистами. Это вполне закономерно, ибо многие из дадаистов после 1922 г. влились в ряды сюрреалистов, а будущие создатели сюрреализма участвовали в последних акциях дадаистов.

В 1919 г. молодыми поэтами Л. Арагоном, А. Бретоном и Ф. Супо был основан журнал «Litterature», в котором была опубликована первая сюрреалистическая книга А. Бретона и Ф. Супо «Магнитные поля», основывающаяся на систематическом применении главного метода сюрреализма «автоматического письма». Вокруг журнала начали группироваться литераторы и художники (Т. Тцара, П. Элюар, Б. Пере, М. Дюшан, Ман Рей, М. Эрнст), которые затем составят ядро первой группы сюрреалистов. В 1922 г. А. Бретон предложил использовать термин «сюрреализм» для обозначения их движения; в 1924 г. он опубликовал «Манифест сюрреализма». Был основан журнал «Сюрреалистическая революция» и Бюро сюрреалистических исследований для сбора и обобщения информации обо всех формах бессознательной деятельности. Этот год считается официальным годом возникновения сюрреализма как художественного направления.

В 1925 г. прошла первая выставка художников сюрреалистов, в которой наряду с собственно сюрреалистами приняли участие и временно примыкавшие к движению Дж. де Кирико, П. Клее, П. Пикассо. В 1926 г. А. Арто и Р. Витрак основали сюрреалистический театр. В 1927 г. усилилась политизация сюрреализма, изначально провозглашавшего стихийную революционность и анархизм в социальной сфере как способы освобождения от оков буржуазного рационализма и ханжества, сковывающих «свободу духа». Л. Арагон, А. Бретон, П. Элюар и некоторые другие вступили в компартию Франции. Некоторые несогласные с ними сюрреалисты покинули группу, но она пополнилась за счет прибывших в Париж Л. Бунюэля, С. Дали, А. Джакометти и др. С этого времени в постоянно меняющейся по составу группе сюрреалистов возникали расколы, конфликты, распри в основном на почве политических пристрастий. Так, в

1934 г. А. Бретон исключил из группы С. Дали, как якобы заигрывающего с социал-национализмом.

В 1929 г. С. Дали с Л. Бунюэлем сняли классический сюрреалистский фильм «Андалузский пес», а в 1930 г. – «Золотой век». До них попытки применения сюрреалистической техники и образности в кино предпринимали в 1924 г. М. Дюшан и Р. Клер. В 1931 г. Ж. Кокто снял сюрреалистическую ленту «Кровь поэта». В 1933 г. начал выходить журнал сюрреалистов «Минотавр».

С началом Второй мировой войны центр сюрреалистического движения переместился из Франции в США, где в их ряды влились новые силы. Проходили большие выставки, манифестации, издавался новый журнал и другие публикации. Крупные художники-сюрреалисты работали самостоятельно, не включаясь официально в те или иные группировки сюрреалистов. Со смертью А. Бретона в 1966 г., который являлся главным инициатором организованного движения сюрреалистов, оно фактически прекратило свое существование. Тем не менее, отдельные сюрреалисты и особенно сюрреалистические методы творчества продолжают существовать как в чистом виде, так и внутри других арт-практик на протяжении всей последней трети XX столетия.

Эстетика сюрреализма была изложена в «Манифестах сюрреализма» А. Бретона и в ряде других программных сочинений. Сюрреалисты призывали к освобождению человеческого «Я», человеческого духа от «оков» сциентизма, логики, разума, морали, государственности, традиционной эстетики. Сюрреалисты считали их «уродливыми» порождениями буржуазной цивилизации, закрепостившей творческие возможности человека. Подлинные истины бытия, по мнению сюрреалистов, скрыты в сфере бессознательного, и искусство призвано вывести их оттуда, выразить в своих произведениях. Художник должен опираться на любой опыт бессознательного выражения духа – сновидения, галлюцинации, бред, бессвязные воспоминания младенческого возраста, мистические видения. С помощью линий, плоскостей, формы, цвета он должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, достичь Бесконечного и Вечного. Основа творческого метода сюрреализма, по определению А. Бретона, – чистый

психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность; на ассоциативных формах, до сих пор остававшихся без внимания; на всевластии мечты, на неутилитарной игре мысли. Он стремится разрушить другие психические механизмы и занять их место для решения важнейших жизненных проблем (из «Манифеста сюрреализма» 1924 г. Бретона). Отсюда два главных принципа сюрреализма: автоматическое письмо и запись сновидений, ибо в сновидениях, согласно З. Фрейду, на которого активно опираются сюрреалисты, открываются глубинные истины бытия, а «автоматическое письмо» (исключающее цензуру разума) помогает наиболее адекватно передать их с помощью слов или зрительных образов. Подобный способ творчества погружает художника «во внутреннюю феерию». Процесс познания, по мнению сюрреалистов, был исчерпан. Интеллект уже не принимался в расчет, только греза оставляла человеку все права на свободу. Отсюда грезы, сны, всевозможные видения осознаются сюрреалистами как единственно истинные состояния бытия. Искусство осмысливается ими как своего рода наркотическое средство, которое без алкоголя и наркотиков приводит человека в состояние грез, когда разрушаются цепи, сковывающие дух. Глобальное восстание против разума характерно для всех теоретиков и практиков сюрреализма, которые остро ощущали его недостаточность в поисках основополагающих истин бытия. Алогичное, подчеркивал А. Арто, является высшей формой выражения и постижения «нового Смысла», и именно сюрреализм открывает пути к достижению его, соперничая при этом и с безумием, и с оккультизмом, и с мистикой.

Эффект эстетического воздействия произведений сюрреализма строится чаще всего на сознательной абсолютизации принципа художественных (эстетических) оппозиций. Говоря о том, что образ возникает из сближения удаленных друг от друга реальностей, сюрреалисты строят свои произведения на предельном обострении приемов алогичности, парадоксальности, неожиданности, на

соединении принципиально несоединимого. За счет этого и возникает особая, ирреальная (или сверхреальная), почти мистическая художественная атмосфера, присущая только произведениям сюрреализма.

Творения сюрреализма погружают зрителя (или читателя) в странные миры, внешне вроде бы совершенно чуждые чувственно воспринимаемому миру и его законам, но внутренне чем-то очень близкие человеку, одновременно пугающие и магнетически притягивающие его. Это какие-то параллельные миры подсознания и сверхсознания, в которых бывало или бывает наше «Я», когда разум (или скорее рассудок) ослабляет по той или иной причине свой контроль над ним; когда дух человека устремляется в творческом порыве на поиски своей духовной родины.

Возникший в среде литераторов сюрреализм обрел наиболее эффектное и полное выражение в живописи и завоевал тем самым мировое признание. Его главными представителями были Х. Миро, И. Танги, Г. Арп, С. Дали, М. Эрнст, Р. Магритт, П. Дельво, Ф. Пикабия. Исследователи различают два главных течения в живописи сюрреализма: так называемый органический (или биоморфный) сюрреализм и натуралистический сюрреализм (или сверх-реализм). Первый считается наиболее «чистой» формой сюрреализма, ибо в нем принцип «автоматического письма» соблюдается с большей последовательностью. Работы этого направления (к его главным представителям относят Х. Миро, А. Массона) строятся на создании неких иномиров с помощью полуабстрактных биоморфных существ и форм, далеких от форм визуально воспринимаемой действительности. Другое направление (главные представители С. Дали, Р. Магритт, П. Дельво) творит парадоксальные миры путем объединения иллюзорно выписанных предметов и существ реальной действительности и созданных воображением художника в некие предельно абсурдные с точки зрения обыденной логики сочетания и ситуации. Это направление (его эстетику и теорию наиболее полно изложил в своих книгах и статьях С. Дали) более осознанно опирается на фрейдизм, как бы визуально иллюстрируя многие его положения.

Сюрреализм был не просто одним из многих направлений в авангардном искусстве первой половины XX века. В нем наиболее полно и остро в художественной форме выразилось ощущение эпохи, как глобального переходного этапа от классического искусства последних двух – трех тысячелетий к чему-то принципиально иному; именно в нем наметились многие принципы, методы арт-мышления, даже технические приемы и отдельные элементы культуры второй половины XX века. Художественные находки сюрреализма активно используются практически во всех видах современного искусства – в кинематографе, телевидении, видеоклипах, театре, фотографии, оформительском искусстве, дизайне, в самых современных арт-практиках и проектах.

«Парижская школа»

К «Парижской школе» относят творчество художников, остававшихся в контексте поисков новейшего искусства, но сохранявших неповторимую творческую индивидуальность и стоявших особняком от современных им течений и направлений. В основном это были художники, прибывшие в Париж из многих стран Европы и Америки: А. Модильяни, М. Шагал, К. Бранкузи, Х. Сутин и др.

Амедео Модильяни

Итальянский художник, с 1906 г. живший в Париже. Работал как живописец, скульптор, график. На его творчество определенное влияние оказали искусство итальянского Ренессанса, произведения французских художников А. Тулуз-Лотрека, П. Сезанна и испанца П. Пикассо; ощущается и влияние африканской скульптуры (особенно в его пластике), которая в тот период была в моде у обитателей Монмартра.

В искусстве авангарда он был своеобразным лирическим маньеристом. В противовес большинству своих коллег и друзей по парижскому цеху живописцев он проповедовал утонченную красоту и лиризм человеческих образов. Среди живописцев своего времени он был, пожалуй, единственным художником, в творчестве которого органично синтезировались достижения живописи прошлого (особенно итальянского Ренессанса: Джорджоне, Боттичелли, Тициана) и находки авангарда.

В основном Модильяни создавал портреты и ню. В них при удивительно напевной изысканной линии существенную роль играла живописная проработка фактуры, усвоенная им от П. Сезанна. Его без преувеличения можно назвать последним в живописи вдохновенным певцом женского тела, женской красоты в целом. В своих ню он добивался удивительной одухотворенности женского тела, фактически лишая его какого-либо намека на чувственность, что удавалось только некоторым ренессансным мастерам. Для его портретов характерна изысканная удлиненность форм (особенно шеи), плоскостная обобщенность, подчеркнутая графичность; настроение некой меланхолической погруженности в себя, выражению чего способствуют соответствующий колорит, характерные наклоны голов, закрытые, полузакрытые, а иногда и вообще не прописанные глаза (голубой, или иной фон вместо глазных яблок).

Марк Шагал

Родился в многодетной семье (в г. Лиозно), детство художника прошло в Витебске – одном из еврейских гетто царской России. С детства проявил склонность к изобразительному искусству, учился некоторое время у местного художника Ю. Пэна, в 1907 г. уехал изучать живопись в Петербург, посещал школу Общества поощрения художеств, возглавляемую Н. Рерихом, затем класс Л. Бакста, но эти занятия, по признанию М. Шагала, мало что дали ему. Уже тогда он работал исключительно по-своему, и никакие школы и учителя не могли существенно повлиять на него. 1910–1914 гг. он провел в Париже. Современная французская живопись произвела на него сильнейшее впечатление. Однако учился живописи М. Шагал в Париже больше не в живописных классах, как писал он в своей автобиографической книге «Моя жизнь», а в музеях и на улицах Парижа. Он жил среди молодой художественной богемы, познакомился и подружился с А. Модильяни, Ф. Леже, Х. Сутиным, Р. Делонэ, А. Архипенко, литераторами Г. Аполлинером, Б. Сандрамом, М. Жакобом, А. Сальмоном и др. С 1911 г. начал выставляться на художественных выставках. Первая персональная выставка М. Шагала состоялась в 1914 г. в галерее Г. Вальдена «Штурм»

в Германии. В этом же году он отправился с кратким визитом на родину и задержался там из-за разразившейся войны и революции до 1922 года.

Он, как и многие представители авангардного искусства, с воодушевлением встретил октябрьскую революцию и пытался найти свое место в новой советской действительности. В качестве комиссара изящных искусств в Витебске он организовал художественную школу, в которой преподавали многие художники-авангардисты, в том числе Эль Лисицкий и К. Малевич, который через некоторое время в результате несовместимости художественно-теоретических платформ вытеснил его из школы. М. Шагал перебрался в Москву, в 1922 г. навсегда покинул Россию. С 1923 г. постоянно, за исключением периода Второй мировой войны, когда он вынужден был переехать в США (с 1941 по 1948 г.), он жил во Франции.

М. Шагал – уникальное явление в искусстве XX века. Он не принадлежал ни к одному из шумных и знаменитых авангардных направлений, хотя и французские сюрреалисты, и немецкие экспрессионисты считали его одним из своих предтеч и готовы были зачислить его в свои ряды. Однако Шагал оставался самобытным художником-одиночкой. На раннем этапе творчества на него оказали определенное влияние постимпрессионисты, кубисты, фовисты, но, быстро преодолев его, Шагал пошел своим путем. Он неоднократно публично отмежевывался от импрессионистов и кубистов, у сюрреалистов его отталкивал их метод «автоматического письма», немецкие экспрессионисты были чужды ему своей резкостью, сухостью, бездуховностью. Его привлекали многие классики французского и мирового искусства, но кумиром и как бы неким магическим идеалом для него всегда был Рембрандт. Магия таинственного света, удивительная теплота в передаче интимных чувств и психологических переживаний человека в картинах великого голландца были близки и созвучны внутренним интенциям Шагала.

Он на всю жизнь полюбил странный, фантастический, иногда страшноватый и драматический мир своего детства. Практически все его творчество – бесконечная поэма этому миру, написанная образами, символами, метафорами,

притчами, пластическими элементами, самим духом и настроениями этого мира. На его художественный язык сильное влияние оказали народное искусство, провинциальная русская иконопись. Отсюда идет его свободное обращение с формой, парадоксальное совмещение несовместимых пластических элементов, как бы наложение одних изобразительных элементов на другие, соединение в одном изображении фрагментов из самых разных моментов жизни еврейской провинции, свободные деформации фигур, отделение голов от туловищ, парение фигур в пространстве, их произвольные деформации. Увидев их в народных и детских картинках, в иконах и религиозных гравюрах, в росписях народной утвари, Шагал абсолютизировал эти приемы и сконцентрировал в своих произведениях, возведя в самобытную целостную изобразительную систему. При этом он осмыслил ее как особый способ создания нового измерения в искусстве – четвертого, которое он обозначил как психическое.

Это измерение он считал главным и на него ориентировал специфику своего пластического языка. Он подчеркивал, что это не литературный психологизм, а чисто живописное выражение состояний души. И вся его «варварская экспрессия», нарочитый примитивизм, «сумасшедший цвет» (по его выражению), нагромождение несуразностей, все эти бесконечные пластические вариации, даже ему самому непонятные, по признанию художника, – это лишь живописная аранжировка образов. Это символы, которые направлены у него на организацию «психического шока» у зрителя, погружение его в «четвертое, психическое измерение».

Творческий гений М. Шагала на протяжении всей жизни вращался в орбите нескольких глобальных пересекающихся миров: мира провинциального еврейского быта, мира Библии, мира цирка. Тонкая лирика и глубокий трагизм, мистика и простые человеческие радости, предчувствие апокалипсиса и романтическая любовь пронизывают все эти миры, сплетая их в некий единый космос сугубо шагаловского понимания и переживания жизни человеческой и бытия в целом. В центре этого космоса у М. Шагала всегда стоял простой земной человек с его бедами, радостями, рождением, смертью, трудами и страстями.

Г. Аполлинер классифицировал искусство М. Шагала как «сверхъестественное», А. Бретон констатировал, что с М. Шагалом «метафора триумфально вошла в современную живопись».

Консервативное направление в искусстве – это сохранение и поддержание классики путем использования традиций художественной культуры прошлого с включением некоторых новаторских элементов.

Реалистическое искусство в странах Западной Европы и Америки.

В XX веке реализм не исчерпал своих возможностей. Реалистическое искусство находит качественно новые формы, соответствующие новым условиям жизни, новой ступени развития общественного сознания. Сохранение традиций реалистического искусства предшествующих эпох сочетается с тенденцией к обновлению и обогащению изобразительного языка за счет использования приемов и элементов стилистики авангардных и модернистских направлений.

Творчество Э. Барлаха, К. Кольвиц, Г. Грундига (Германия), А. Бурделя, Ш. Деспю, А. Фужерона (Франция), Ф. Мазереля (Бельгия), Р. Гуттузо, Дж. Манцу (Италия), А. Рефрежье, Э. Хоппера, Р. Кента, Э. Уайеса (США).

Советская художественная культура 1917–1955 годов

Первые послереволюционные годы в развитии советской художественной культуры характеризовались активностью и многообразием творческих объединений и групп. Главная задача – создание культуры нового социалистического общества.

Мировое значение приобрели успехи конструктивистской архитектуры (братья Веснины, Б. Иофан, К. Мельников, И. Лангбард и др.) и конструктивистского («производственного») искусства (В. Татлин, А. Родченко, Л. Попова, В. Степанова и др.). Конструктивизм возник как логическое продолжение экспериментов кубистов и кубофутуристов в области исследования формы, пространства, объема, структуры в пластических искусствах.

Большое внимание уделялось реформированию художественного образования. В Москве были созданы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС, 1920–1926), деятельность которых сыграла важнейшую роль в

формировании теории и практики дизайна и производственного искусства. Близкие задачи в подготовке творческих кадров ставили перед собой М. Шагал и К. Малевич, усилиями которых в Витебске (1918–1921) было организовано Народное художественное училище, впоследствии преобразованное в Художественный техникум.

Изменение в первой половине 1920-х годов художественной политики государства, усиление идеологического контроля.

Формирование теории и практики социалистического реализма. «Большой стиль» советского искусства. Исторические корни и социальные аспекты мифотворческого сознания эпохи.

Тема 26. Искусство второй половины XX в.

Модернизм – неоднозначное понятие, использующееся в науке в нескольких смыслах. В наиболее широком из них оно употребляется для обозначения большого круга явлений культуры и искусства авангардно-модернизаторского характера, которые возникли под влиянием научно-технического прогресса во второй половине XIX – первой половине XX в., начиная с символизма и импрессионизма и кончая всеми новейшими направлениями в искусстве, культуре и гуманитарной мысли XX века (включая все авангардные движения, вплоть до его антипода – постмодернизма).

Более строгим представляется суженное значение термина «модернизм» как одного из трех главных этапов развития искусства в XX века: авангарда, модернизма и постмодернизма. Модернизм наследует многие достижения и находки авангарда, но отказывается от его бунтарского, эпатажного, скандального манифестаторства. Модернизм – это как бы академизировавшийся авангард. Он утверждает многие из авангардных новаторских художественно-эстетических находок уже в качестве само собой разумеющейся классики. Для модернизма кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, додекафония, литература Джойса – это классика, органично продолжившая многовековую историю мирового искусства. Хронологически апогей

модернизма приходится на поздние 1940-е – 70-е гг., то есть частично захватывает и поздний авангард, и ранний постмодернизм, являя собой как бы некое посредствующее звено между ними.

Модернизм разрабатывал открытые авангардом и нетрадиционные для классического искусства стратегии арт-продуцирования. Начиная с поп-арта, кинетизма, минимализма, всевозможных акций, инсталляций, концептуального искусства, энвайронментов художники модернизма выводят арт-объекты за рамки собственно искусства в традиционном понимании, разрушают границы между искусством и окружающей действительностью, часто активно вовлекают зрителя в процесс творчества-созерцания-участия в арт-проектах. В ряде своих арт-направлений модернизм с 1960-х – 1970-х годов перетекает в постмодернизм.

Постмодернизм – широкое культурное течение, в чью орбиту в последние два десятилетия попадают философия, эстетика, искусство, наука. Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращая его в среду обитания человека культуры.

Поп-арт – одно из наиболее распространенных направлений в зарубежном искусстве середины XX века. Яркий феномен модернизма, на основе которого, модифицируя его основные элементы и приемы, формировались многие художественные практики второй половины XX века.

Возник в начале 1950-х годов практически одновременно в Великобритании и США как реакция на элитарность наиболее продвинутых к тому времени авангардных направлений искусства (в частности, на абстрактное искусство, абстрактный экспрессионизм). Своего апогея достиг в 1960-е гг. Поп-арт является типичным продуктом технологического индустриального общества массового потребления. В нем нашла своеобразное художественное выражение принципиальная антиномия того времени: романтизация индустриального общества массового потребления (его идеалов, кумиров, имиджей, стереотипов, технологии и его продукции), и ироническое дистанцирование от этого общества, иногда даже неприятие и резкий протест против него. Первая составляющая этой оппозиции, как правило, все-таки преобладала в поп-арте.

Начальные теоретические разработки поп-арта появились в Англии в период 1952–1955 гг., когда в Институте современного искусства в Лондоне образовалась «Независимая группа» архитекторов, художников, критиков (среди них Р. Хэмилтон, Э. Паолоцци, Л. Эллуэй, Р. Бэнхем и др.). Позже к ним присоединились такие ставшие известными в поп-арте фигуры, как П. Блейк, Р.Б. Китай, Д. Хокни, А. Джонс, П. Филлипс. Слово «поп» было введено критиком Л. Эллуэем для обозначения фактически нового эстетического сознания, новой эстетической позиции, которая утверждала художественную значимость предметов, событий, фрагментов повседневности массового человека индустриального общества, до этого считавшихся в художественно-эстетической элите нехудожественными, антихудожественными, кичем, дурным вкусом и т.п. Поп-арт предпринял масштабную и результативную попытку уравнивать их в правах с феноменами «высокой культуры», слить элитарную культуру с потребительской популярной субкультурой. Своими предтечами поп-артисты справедливо считали М. Дюшана с его ready-mades, дадаиста К. Швиттерса, отчасти Ф. Леже с его романтизацией машинного мира человека.

Художники поп-арта открыли своеобразную поэтику массовой продукции городской культуры. Они раскрывали ее в банальных и тривиальных вещах, событиях, жестах, в окружающей их потребительской среде и коммерциализо-

ванной реальности: в голливудских боевиках и популярных «звездах», в газетных и журнальных фото, в американском жизненном стандарте, основанном на техническом прогрессе, в рекламе, афишах, плакатах, газетах, в предметах домашнего обихода, комиксах, научной фантастике, бульварной литературе и т. п. Изымая элементы и имиджи массовой культуры из повседневной среды и помещая их в контекст художественного пространства, поп-артисты строили свои произведения на основе игры смыслами массовых стереотипов.

Ранние произведения поп-арта выполнялись в техниках коллажа или традиционной живописи с элементами коллажа. Среди первых программных для поп-арта работ, получивших хрестоматийную известность, были коллажи Э. Паолоцци «Я была игрушкой богатого мужчины» (1947) и Р. Хэмилтона «Что собственно делает сегодня наш домашний очаг иным и столь привлекательным?» (1956). Элементы изображения составляли вырезки из рекламных проспектов и популярных журналов. В обеих работах присутствует девиз нового направления – слово «POP».

В дальнейшем используемые материалы и техника создания поп-произведений существенно расширяются и усложняются. В традиционную живопись активно внедряются инородные элементы – обломки гипсовых изображений, предметы повседневной действительности, фотографии, детали машин и т.п. Появляются поп-скульптуры, объекты, ассамбляжи, инсталляции, в которых используются самые различные материалы, в том числе и в большом количестве вещи, бывшие в употреблении, то есть содержимое мусорных ящиков, помоек и свалок. Часто создаются композиции из упаковочного картона, тары потребительских товаров и других подобных материалов. Художники не ограничиваются только статическими произведениями – они создают поп-артистские действия – хэппенинги, энвайронменты и другие акции, которые в дальнейшем становятся особенно характерны для представителей американского поп-арта.

Зачинателями поп-арта в Америке считаются Р. Раушенберг и Дж. Джонс. В дальнейшем когорту американских поп-артистов пополнили такие фигуры,

как Э. Уорхол, Р. Лихтенштейн, К. Ольденбург, Т. Вессельман, Дж. Розенквист, Ж. Сигал и др. Из европейских мастеров поп-арта (имевшего во Франции название «Нового реализма») наибольшую известность приобрели Арман (Арманд Фернандес), Ники де Сен-Фаль, Христо. По своему духу и внутренней ориентации поп-арт вошел в историю культуры все-таки как продукт американской индустриально-потребительской цивилизации. Именно в США он достиг необычайного размаха и очень быстро был признан в художественных кругах в качестве влиятельнейшего движения в искусстве второй половины XX века. По содержанию, материалу, манере исполнения и типам артефактов художники поп-арта сильно отличаются друг от друга и этим еще раз косвенно демонстрируют свою глубинную принадлежность к пестрой, хотя и стандартизированной повседневности массового общества.

Д. Джонс чаще всего пользовался средствами живописи, близкими к абстрактному экспрессионизму. Однако известность ему принесли почти иллюзионистские, натуралистические изображения американского флага в различных вариантах и масштабах.

Для Т. Вессельмана характерна поэтизация идеализированно-рекламной эротичности женского тела. Его композиции состоят обычно из плоскостного упрощенно-силуэтного изображения обнаженных женских фигур, выполненного яркими масляными или акриловыми красками (иногда с элементами коллажа), в сочетании с некоторыми конкретно-предметными фрагментами интерьера.

Р. Лихтенштейн делал полумеханическим способом картины на холсте в духе журнальных комиксов, увеличивая их в масштабе. К. Ольденбург создавал объекты и инсталляции из самых различных материалов. Здесь и сочетания реальных предметов с раскрашенными гипсовыми муляжами (как правило, скоропортящихся продуктов питания – кусков мяса, овощей, хлеба); и антропоморфные композиции из фигур, вырезанных из упаковочного картона; и инсталляции из самых разнообразных предметов, частично расписанных маслом; это и серия мягких надувных предметов обихода: унитаза, пишущая машинка, телефон-автомат, пылесос и т.п.; это, наконец, целые интерьеры комнат, воспроиз-

веденные в натуральную величину из реальных вещей в пространстве музея (например, «Спальня» в Музее современного искусства во Франкфурте и подобные интерьеры в других музеях мира).

Э. Уорхол создавал шелкографические серии на основе фотографий звезд шоу-бизнеса, спорта, политики, например, на основе портретов Мерилин Монро, отдельных фрагментов ее лица (губ, глаз), а также изображал различные предметы: долларовые купюры, бутылки колы и т.д.

Р. Раушенберг сочетал живописную технику с созданием объектов и инсталляций из самых различных материалов, как правило, недолговечных, обиходных. Такую технику он называл «комбинированной живописью».

Дж. Розенквист писал яркими, часто ядовито режущими глаз синтетическими красками огромные многометровые композиции, набранные из иллюзорно выписанных элементов, фрагментов, символов научно-технического прогресса XX века.

Ж. Сигал создавал, как правило, пространственные группы из белых гипсовых фигур-муляжей людей в натуральную величину. Некоторые работы Ж. Сигала и особенно композиции, ассамбляжи, инсталляции Э. Кинхольца с антропоморфными фигурами, собранными из обломков и деталей технических приборов и машин, имеют жутковатый абсурдно-сюрреалистический характер. В них с особой силой выявляется абсурдность и бессмысленность той «идеальной» повседневности современного массового общества, которую идеализирует американская государственная машина и романтизировали некоторые ранние поп-артисты. С экспрессивной пронзительностью выражена в некоторых из них внутренняя экзистенциальная опустошенность человека этого общества.

В целом поп-арт фактически подвел черту под традиционными видами изобразительного искусства, доведя их до логического завершения, и открыл путь принципиально новым типам художественных практик, осваивающих самые различные пространства с помощью всего множества визуально воспринимаемых форм, предметов и способов неутилитарной деятельности современ-

ного художника. В частности, поп-арт подготовил почву для концептуализма и постмодернизма.

Гиперреализм - художественное течение в живописи и скульптуре, основанное на фотографическом воспроизведении действительности. Как в своей практике, так и в эстетических ориентациях на натурализм и прагматизм гиперреализм близок поп-арту: их, прежде всего, объединяет возврат к фигуративности. Выступает антитезой концептуализму, не только порвавшему с репрезентацией, но и поставившему под сомнение сам принцип материальной реализации художественного концепта. Магистральным для гиперреализма является точное, бесстрастное, внеэмоциональное воспроизведение действительности, имитирующее специфику фотографии. Гиперреализм акцентирует механический характер изображения, добиваясь впечатления гладкописи при помощи лессировки, аэрографии, эмульсионных покрытий. Цвета, объемы, фактурность упрощаются. И хотя излюбленная проблематика гиперреализма – реалии повседневной жизни, городская среда, реклама, портреты людей, – создается впечатление статичной, холодной, отстраненной, отчужденной от зрителя сверхреальности. В гиперреализме присутствует и поисковый, экспериментальный пласт, связанный с усвоением наиболее передовых технологий и приемов фотографии и киноискусства: крупный план, детализация, оптические эффекты, монтаж, съемка с высокой точки и т.д.

Гиперреализм возник в США во второй половине 1960-х годов. Творчество его адептов в области живописи и скульптуры (М. Морли, Р. Эстес, Ч. Клоуз, Г. Рихтер, Д. де Эндреа, Педро Кампас и др.) посвящено достаточно определенной тематике: портретные изображения современников, рекламные щиты, брошенные автомобили, витрины с отражающейся в них городской жизнью, конные бега, и т.д.

Художественный опыт гиперреализма явился предтечей постмодернизма в живописи и скульптуре. Ряд его приемов стал органической частью постмодернистского художественного языка. В произведениях сочетается традиционная натуралистическая техника с современными кино-, фото-, видеоприемами

воздействия на зрителя, эффектами виртуальной реальности: гипнотически жизнеподобные детали в сочетании с нулевым градусом интерпретации создают атмосферу замкнутости личности на фоне самодостаточной вещности мира.

Концептуализм – последнее по времени возникновения (1960-е – 1980-е гг.) крупное движение авангарда и одновременно одно из главных направлений модернизма. Один из его основателей Джозеф Кошут в своей программной статье «Искусство после философии» (1969) назвал концептуализм «постфилософской деятельностью», выражая тем самым суть концептуализма как некоего культурного феномена, пришедшего на смену традиционному искусству и философии, «смерть» которых западная наука констатировала именно в 1960-е годы. Среди основателей и главных представителей концептуализма называют, прежде всего, имена американцев Р. Берри, Д. Хюблера, Л. Вейнера, Д. Грехэма, Е. Хессе, Б. Шумана, Оно Кавары, членов английской группы «Искусство и язык». Первые манифестарно-теоретические статьи о концептуализме были написаны самими его создателями Солом Ле Витом и Дж. Кошутом. Концептуализм претендовал на роль феномена культуры, синтезирующего в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки – эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт). На первый план в концептуализме выдвигается концепт – замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи, его вербализованной концепции; документально зафиксированный проект. Суть арт-деятельности усматривается концептуализмом не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фоно-записей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в концептуализме – именно документальная фиксация концепта и процесса его материализации; его реализация (или варианты реализации) желательна, но не обязательна. Акцент в визуальных искусствах, таким образом, пе-

реносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную, то есть с конкретно-чувственного восприятия на интеллектуальное осмысление.

Под влиянием структурализма в сфере визуальных искусств главную роль начинает играть язык человеческой коммуникации, а на все поле визуальной презентации распространяется понятие «текста». Классическим образцом начального концептуализма является композиция Дж. Кошута из Музея современного искусства в Нью-Йорке «Один и три стула» (1965), представляющая собой три «ипостаси» стула: сам реально стоящий у стены стул, его фотографию и словесное описание стула из Энциклопедического словаря. Концептуализм, таким образом, принципиально меняет установку на восприятие искусства. С художественно-эстетического созерцания произведения она переносится на возбуждение аналитико-интеллектуальной деятельности сознания реципиента, лишь косвенно связанной с собственно воспринимаемым артефактом. При этом концептуалисты достаточно регулярно играют на предельно тривиальных, банальных, общеизвестных вроде бы в обыденном контексте «концепциях» и «идеях», вынося их из этого контекста в заново созданное концептуальное пространство функционирования (в музейную или выставочную среду, например).

В художественно-репрезентативной сфере концептуализм продолжает и развивает многие находки конструктивизма, ready-mades Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта. Важное место в его «поэтике» занимают проблемы объединения в концептуальном пространстве, которое полностью реализуется лишь в психике субъекта восприятия, слова (словесного текста), изображения и самого объекта. Концептуализм стремится к «дематериализации» творчества. Концептуалисты фиксируют внимание реципиента не столько на артефакте, сколько на самом процессе формирования его идеи, функционировании произведения в концептуальном пространстве, на ассоциативно-интеллектуальном восприятии артефакта. Контекст играет в концептуализме, может быть, даже большее значение, чем сам артефакт.

Большинство произведений концептуализма рассчитано только на единовременную презентацию (или актуализацию в поле культуры); они не претендуют

на вечность, на непреходящую значимость, ибо принципиально не создают каких-либо объективно существующих ценностей. Поэтому они и собираются, как правило, из подсобных, быстро разрушающихся материалов (чаще всего из предметов утилитарного обихода, подобранных на свалке) или реализуются в бессмысленных (с позиции обыденной логики) действиях. Как, например, проведенная К. Ольденбургом акция по вырыванию специально нанятыми могильщиками большой прямоугольной ямы в парке у Метрополитен-музея в Нью-Йорке и последующим засыпанием ее; или похороны С. Ле Витом металлического куба в Нидерландах. Акции тщательно документировались в фотографиях. В историю (в музей) должен войти не сам артефакт, а его «идея», зафиксированная в соответствующей документации и отражающая не столько произведение, сколько его функционирование в ситуации презентации или акции; жест, произведенный им и его создателями в момент его актуализации. Концептуализм, с одной стороны, выдвигает на первый план логически продуманную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект; с другой же, — его артефакты, перформансы, жесты пронизаны алогизмом, парадоксальностью, абсурдом. Изначальный дотошный «логоцентризм» концепции как бы снимается иррационализмом всего целостного концептуального пространства, в котором живет его создатель и в которое он приглашает избранных зрителей.

Адекватное восприятие большинства артефактов концептуализма доступно только «посвященным», то есть зрителям, освоившим алогичную логику концептуального мышления и стратегию поведения в концептуальном пространстве. Концептуализм отделен глухой стеной от обывателя или даже любителя искусства, не искушенных в его «правилах игры». Являясь, таким образом, практически элитарным и почти эзотерическим феноменом, то есть предельно замкнутым в себе, концептуализм на практике как бы активно размывает границу между искусством (в традиционном понимании) и жизнью, вроде бы вторгается в эту жизнь; и одновременно не менее активно исследует и укрепляет пределы искусства, эстетического. Одной из своих целей концептуализм ставит

изучение и определение границы между искусством и жизнью, дерзко изымая из жизни любой ее фрагмент и помещая его в сферу искусства.

Отрицая и в теории, и на практике традиционные законы эстетики, концептуализм, тем не менее, фактически вовлекает в сферу эстетического (то есть неутилитарного) массу внеэстетических и даже антиэстетических элементов и явлений. Концептуализм ориентирует сознание реципиента на принципиальный антипсихологизм. Доведенная до абсурда простота, тривиальность, монотонность, приземленность многих артефактов концептуализма провоцирует импульсивное возмущение реципиента, взрыв его эмоций.

Акция, акционизм (искусство акции) – обобщенное понятие для обозначения динамических, процессуальных практик современного искусства (арт-практик), в которых акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс. Первые акции проводились дадаистами и сюрреалистами еще в 1910–1925 годах и носили, как правило, демонстративно эпатажный и деконструктивный характер. Следующим этапом сознательного перенесения внимания художника (а в какой-то мере и зрителя) с произведения на процесс его создания стала живопись действия, крупнейшим представителем которой был Джексон Поллок. Спонтанный процесс разливания или разбрызгивания красок по холсту, которым управляли исключительно глубинные подсознательные импульсы художника, выходил здесь на первый план. Сама возникшая картина рассматривалась лишь как документ, подтверждающий факт совершения акции, как уникальная психограмма творчества. Развитием этих акций стали знаменитые «Антропометрические» перформансы Ива Клайна, проходившие в Галерее современного искусства в Париже в 1960 году. В акции «Антропометрия синей эпохи» три обнаженные модели обмазывались с помощью И. Клайна синей краской и прижимались своими телами к развешанным по стенам чистым холстам. В процессе перформанса струнный оркестр исполнял «Монотонную симфонию», состоявшую из одного непрерывного тона, длившегося 20 минут. Художник был в черном смокинге, приглашенные зрители – в вечерних туалетах. Сразу же после акции прошла сорокаминутная дискуссия о значении мифа

и ритуала в искусстве между Ивом Клайном и ташистом Жоржем Матье. Документальные отпечатки на холсте, полученные в результате «Антропометрических» акций Ива Клайна, составили его знаменитую серию ANT, отдельные полотна которой экспонируются сегодня во многих музеях мира.

В 1960-е годы искусство акции выходит на новый уровень, превращаясь в некое театрализованное действо, совершавшееся как в специальных помещениях, так и на природе или на городских улицах и площадях, и включавшее в свой состав элементы многих видов искусства и арт-практик (как статических, так и процессуальных). Это явление можно рассматривать как своеобразную реакцию на ставшую к середине столетия традиционной тенденцию многих искусств к некоему синтетическому объединению, к выходу искусства из музейных и выставочных залов в окружающую среду. Создатели подобных акций тяготели ко все более активному включению зрителей в процесс творчества.

С середины столетия регулярно появляются художественные манифесты и декларации приверженцев акционизма (в частности, «Белый манифест» Л. Фонтана, призывы композитора Дж. Кейджа и т.п.). В них декларируется необходимость в соответствии с новыми жизненными условиями создавать четырехмерное искусство, развивающееся в пространстве и времени, концентрирующее внимание на конкретной жизнедеятельности, использующее все новейшие достижения техники и технологии, чтобы идти в ногу со временем. В отличие от традиционного театрального или музыкального искусства акции (перформансы) носят, как правило, иррациональный, парадоксально-абсурдный характер и обращены непосредственно к внесознательным уровням психики реципиента. Большое значение в акции играют жест, мимика, паузы между действиями и жестами. Существенное влияние на становление акционизма оказала увлеченность его создателей восточными и первобытными культами, шаманскими обрядами, восточными философско-религиозными учениями, доктринами, практиками медитации.

Среди акций этого типа можно выделить хэппенинги и перформансы. Первые совершаются, как правило, в местах обычного пребывания публики (на

улицах, площадях, набережных, в парках, скверах), носят более или менее импровизационный характер, их организаторы стремятся вовлечь в действие оказавшихся на месте проведения зрителей. Наибольшее распространение хэппенинги получили в Америке. В Европе более популярными стали перформансы – акции, совершающиеся или в специальных помещениях, или на открытом воздухе на специальных площадках по заранее разработанному сценарию. Здесь существует большая дистанция между исполнителями и зрителями, чем в хэппенинге. Особой формой акций стал лэнд-арт, в котором деятельность художника выносится на природу, а материалом для арт-объектов служат или чистые природные материалы, или их сочетание с минимальным количеством искусственных элементов. Жест художника превращает окружающую среду в огромное художественное пространство, где природа предстает не пассивным фоном, а активным создающим началом (работы Р. Смитсона, Кристо и Жан-Клода).

Значительный вклад в развитие акционизма был сделан движением «Флюксус» (Fluxus – существует с начала 1960-х годов), в котором акции назывались «концертами» и для них писались специальные «партитуры». Представители этого движения выдвигали в качестве программных принципов стирание личностного начала в акциях (авторская корпоративность); гибридность акций, включающих в свой состав элементы различных видов искусств; принципиальную несерьезность, игривость, преходящий характер акции. Напротив, другие создатели (они же и исполнители) акций (например, Й. Бойс, Г. Нитч) воспринимали их крайне серьезно и почти сакрально – как некие современные магические или шаманские действия. Принципиальная абсурдность, недоступность рассудочного прочтения этих акций способствуют созданию вокруг них ореола некой первозданной, наивной (изначальной, доцивилизационной, то есть «чистой») сакральности.

Хэппенинг, как вид современных арт-практик, оказал значительное влияние на развитие театра и танцевального искусства. (Театр «Офф-Бродвей» – творческая многоплановость, присущая хэппенингу. Нью-Йоркская танцевальная группа Мерса Каннингема – тесное сотрудничество с Дж. Кейджем, музы-

кантом-авангардистом и членом группы «Флюксус», которое привело к более свободной интерпретации взаимоотношений тела и пространственно-музыкального контекста.)

Философско-эстетические основы постмодернизма

Философско-эстетической основой постмодернизма являются идеи французских постструктуралистов и постфрейдистов о деконструкции (Ж. Деррида), языке бессознательного (Ж. Лакан), шизоанализе (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), а также концепция иронизма итальянского семиотика У. Эко, американского неопрагматика Р. Рорти. В США произошел расцвет художественной практики постмодернизма, оказавшей затем воздействие на европейское искусство.

В политической культуре постмодернизм означает развитие различных форм пост-утопической политической мысли. В философии – торжество пост-метафизики, пострационализма, постэмпиризма. В этике – постгуманизм постпуританского мира, нравственная амбивалентность личности. Представители точных наук трактуют постмодернизм как стиль пост-неклассического научного мышления. Психологи видят в нем симптом панического состояния общества, эсхатологической тоски индивида. Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся от неоавангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии.

Следует отметить общность различных национальных вариантов постмодернизма, его отождествление с именем эпохи «усталой» культуры, отмеченной эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. В противовес авангардистской установке на новизну для постмодернизма характерно стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры посредством ее ироничного цитирования и свободной игры интерпретациями.

Символы постмодернистской эстетики – лабиринт, ризома (франц. rhizome – корневище). Ризома – воплощение нового типа эстетических связей – нелинейных, хаотичных, бесструктурных, антииерархичных, множественных,

запутанных. По мнению Ги Дебора, современное общество – «общество спектакля», где истина, подлинность и реальность больше не существуют, а вместо них господствуют шоу-политика, шоу-правосудие, шоу-культура.

Симулякр (Ж. Бодрийяр) – одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики. Занимает в ней место, принадлежавшее в классических эстетических системах художественному образу. Симулякр – образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, артефакт, основанный лишь на собственной реальности.

Для постмодернизма характерна модификация основных эстетических категорий, новый взгляд на «прекрасное», как на сплав чувственного, концептуального и нравственного, ориентация на красоту ассонансов и асимметрии. Пристальный интерес к «безобразному» выливается в его постепенное «приручение» посредством эстетизации, которая ведет к размыванию его отличительных признаков. «Возвышенное» замещается удивительным, «трагическое» – парадоксальным. Центральное место занимает «комическое» в его иронической ипостаси: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства. Антитезы «высокое – массовое» искусство, «научное – обыденное» сознание не воспринимаются эстетикой постмодернизма как актуальные.

Постмодернистские эксперименты стимулировали стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства. Усовершенствование и доступность технических средств воспроизводства, развитие компьютерной техники и информатики подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели к его «дизайнизации». На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста – художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр занял в эстетике постмодернизма место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике.

Наиболее существенным философским отличием постмодернизма является переход с позиций классического антропоцентрического гуманизма на плат-

форму современного универсального гуманизма, чье экологическое измерение обнимает все живое – человечество, природу, космос, вселенную. В сочетании с отказом от европоцентризма и этноцентризма, переносом интереса на проблематику, специфичную для эстетики стран Востока, Полинезии и Океании, отчасти Африки и Латинской Америки, такой подход свидетельствует о плодотворности антииерархических идей культурного релятивизма, утверждающих многообразие, самобытность и равноценность всех граней творческого потенциала человечества. Тема религиозного, культурного, экологического экуменизма сопряжена с неклассической постановкой проблем гуманизма, нравственности, свободы. Признаки становления новой философской антропологии соотнесены с поисками выхода из кризиса ценностей и легитимности.

Тенденции постмодернизма в архитектуре

Книга Ч. Дженкиса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) положила начало формированию теории постмодернизма в архитектуре. Наметился отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда и частичный возврат к традициям, акцент стал делаться на коммуникативной роли архитектуры.

Для этого времени характерен пересмотр, часто иронический, накопленного архитектурного наследия, актуальность которого поддерживалась применением современных технологий. Большое внимание стало уделяться акцентированию «технологичности конструкций». (Р. Пьяно, Р. Роджерс – Центр Помпиду в Париже, 1971–1977; Е Мин Пей – Пирамида Большого Лувра в Париже, 1985–1993; А. Росси – кладбище в Модене, 1971–1978; Ф. Джонсон – Банк в Хьюстоне, 1984; Ч. Мур – Площадь Италии в Нью-Орлеане, 1975–1980; Х. Холлайн – Хаас Хауз в Вене, 1985–1990).

Во второй половине XX века градостроительство, архитектура, дизайн, садово-парковое искусство (включая опыт модернистского лэнд-арта), объединяются на базе психологии, эстетики, эргономики, экологии и других наук с целью создания среды обитания человека. Главными темами творческих поисков архитекторов становятся город, жилище, офис, производственные помещения, лечебницы, детские учреждения, места отдыха и развлечений, спорткомплексы

и т.п. Архитекторы справедливо считают, что среда наряду с некоторыми другими факторами оказывает одно из определяющих и формирующих воздействий на человеческую личность. Средовой подход является сегодня доминирующим в градостроительной и архитектурной практиках, включающих в поле своей деятельности многие современные искусства. При этом предпринимаются попытки активного привлечения широких слоев самих обитателей Среды к косвенному участию в ее модификации применительно к конкретным условиям и персонажам, ее населяющим.

Основные принципы архитектуры второй половины XX века, сформировались, как антитеза модернизму. Для архитектуры постмодернизма характерен отход от экстремизма и нигилизма модернизма, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры, тщательный учёт особенностей существующей конкретной исторической архитектурной среды («контекста»).

Наиболее жёсткой критике постмодернисты подвергли такие основополагающие принципы модернизма, как функциональное зонирование городов, аскетизм архитектурных форм и серийный подход к проектированию, отказ от творческого наследия и регионализма. Такой подход не учитывал объективную психологическую потребность человека в разнообразии внешних впечатлений и неизбежно порождал эстетически и эмоционально ущербную архитектуру массовой застройки, основной характеристикой которой стала угнетающая монотонность.

Для творчества постмодернистов характерен пересмотр, порой иронический, накопленного архитектурного наследия, актуальность которого поддерживалась применением современных технологий. Программным для постмодернизма стал перенос акцентов с функциональных, социальных и технических проблем проектирования на эстетические, поиск образной выразительности архитектурных форм. Большое внимание стало уделяться акцентированию «технологичности конструкций».

В конце XX века в архитектуре начинают развиваться тенденции деконструктивизма. В проектах архитекторов усиливается ироническое начало, ста-

новится характерным использование эффекта как бы распада конструктивных элементов, создание провокативного впечатления непрочности, ненадежности строений. Архитектурная практика Ф. Гэри (Музей современного искусства в Миннеаполисе, США; филиал музея Гугенхайма в Бильбао, Испания; Центр музыки в Сиэтле, США), проекты венской группы «Кооп – Химмельблау», американской группы «Сайт» и др.

Тенденции постмодернизма в визуально-пластических искусствах

Одним из наиболее ярких течений постмодернистского искусства, и в частности, живописи, является трансавангард. Эстетическое кредо трансавангарда заключается в противопоставлении модернизму, в частности концептуализму, новой живописности, фигуративности, экспрессивности, ярко выраженного личностного начала; в установке на эстетическое наслаждение, свободное сочетание художественных стилей прошлого. Другой отразившийся в названии этого течения мотив – противостояние кризису «переходного общества» (*societe de transition*) посредством выработки транзитной кочевой художественной ментальности, носящей интернациональный характер.

Термин «трансавангард» был введен в 1979 г. итальянским художественным критиком А. Бонито Олива в статье, посвященной творчеству пяти итальянских художников – С. Чиа, Ф. Клементе, У. Куччи, Н. де Мариа, М. Паладино. В 1982 г. в работе «Интернациональный трансавангард», написанной в соавторстве с ведущими европейскими и американскими художественными критиками, Бонито Олива объединяет под этим названием немецкий неоекспрессионизм (А. Кифер, Г. Базелитц, Й. Иммендорф), аргентинскую новую образность, французскую свободную фигуративность. В том же году в Берлине проходит выставка, представляющая в качестве трансавангардистов ряд художников, объединенных стремлением к «реактивации» художественных стилей прошлого и, в частности, региональных, национальных художественных традиций, включая первобытные.

В центре внимания трансавангарда – проблемы телесности (Ф. Клементе), народных верований (М. Паладино), современной интерпретации эстетического

наследия кубизма, футуризма (С. Чиа), сюрреализма (У. Кучча), «неформальной» традиции в живописи 1950-х–1960-х годов (Н. Де Мариа). Значительное влияние на живопись трансавангарда оказало концептуальное искусство, которое оставило слишком глубокий след, чтобы не отразиться на дальнейших тенденциях развития искусства.

Использование приемов поп-арта, скрытая ирония концептуального свойства характерны для творчества Джефа Кунса (США), Дэмиена Херста (Великобритания), которых можно отнести к самым типичным художникам постмодернизма.

Во второй половине XX в. под воздействием научно-технического прогресса начинают развиваться новые виды арт-деятельности: фотоискусство, видео-арт, компьютерное искусство. В книгах С. Зонтаг «О фотографии» (1973) и Р. Барта «Camera lucida» (1979), исследуются идеология и эстетика современной фотографии. В фотоработах и арт-объектах К. Болтански, Б. Крюгер, С. Шерман, видео - инсталляциях Нам Джун Пайка, В. Фостеля и др. формируется эстетика, разрабатываются язык, художественные приемы новых арт-практик.

В эпоху постмодернизма возрастает влияние феминистской критики на развитие искусства. Феминисты отстаивают тезис об «интуитивной», «женской» природе творчества, не подчиняющегося законам мужской логики, критикуют стереотипы «мужского менталитета», господствовавшего и продолжающего господствовать в формировании сознания общества. Они призывают критику постоянно разоблачать претензии мужской психологии на преобладающее положение, а заодно критикуют и всю традиционную культуру как сугубо мужскую и, следовательно, ложную. Деятельность Б. Крюгер, С. Шерман, Р. Хорн, Д. Пан, Н. Эйзенман, Дж. Чикаго и др.

Тема 27. Основные тенденции развития художественной культуры на рубеже XX – XXI вв.

Постпостмодернизм – новейшее течение неклассической эстетики конца XX века. Наследует постмодернизму и трактуется как один из этапов эпохи

«постмодерности»; конец «героического» периода постмодернизма и перехода к «мирной жизни»; свидетельство истощенности, усталости постмодернизма. Постпостмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает некоторые новые эстетические и художественные каноны, а не те или иные общие подходы к эстетическому. Его эстетическая специфика состоит в создании принципиально новой художественной среды «технообразов», чье сущностное отличие от традиционных «текстообразов» заключается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью.

Ситуация постпостмодернизма и художественная культура

В классификационном плане постпостмодернизм наследует постмодернизму и трактуется как один из этапов эпохи «постмодерности». Постпостмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает некоторые новые эстетические и художественные каноны, а не те или иные подходы к эстетическому. Его эстетическая специфика – в создании принципиально новой художественной среды «технообразов», чье сущностное отличие от традиционных «текстообразов» заключается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью. Переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью происходит как в буквальном (компьютерная квазиреальность), так и в переносном смысле (постпостмодернистские литературные произведения, например, роман американского писателя П. Остера «Стеклянный город» или работы российского поэта и художника Д.А. Пригова).

Основное течение постпостмодернизма – художественная виртуалистика (создание компьютерными средствами виртуальной реальности, в которую можно проникать, менять ее изнутри, наблюдая трансформации и испытывая при этом реальные ощущения). Зритель, читатель превращается из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, что в результате формирует новый тип эстетического сознания. Эстетика виртуальности концептуально шире постмодернистской эстетики. В центре ее интересов – не «третья реальность» постмодернист-

ских художественных симулякров, пародийно копирующих «вторую реальность» классического искусства, но виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность. Огромное влияние новейшие научные открытия оказывают на утверждение и формирование эстетики виртуальности.

Для эпохи постпостмодернизма характерны многообразные эстетические опыты с киберпространством. В продвинутом экспериментальном искусстве «дигитальная революция» наиболее бурно протекает в кинематографе, меняет традиционную киноэстетику, способствует разработке новых художественных средств и творческих приемов. Все шире используется компьютерный монтаж, заменяющий последовательную организацию кадров их многослойным наложением друг на друга. Получают распространение морфинг, как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации; компоузинг, заменяющий комбинированные съемки и позволяющий создать иллюзию непрерывности переходов, превратить двухмерный объект в трехмерный, показать в кадре след от предыдущего кадра. Развиваются новые способы управления кадром – возврат, остановка, перелистывание и т.д.

Тенденции виртуализации характерны и для других видов искусств. Набирают мощь сетевое визуальное искусство и гиперлитература, которая оперирует не текстами, но текстопорождающими системами. Например, заданный автором виртуальный гипертекст может быть прочитан лишь с помощью компьютера, благодаря интерактивности читателя, выбирающего пути развития сюжета, «впускающего» в него новые эпизоды и персонажи. В области массовой культуры и в прикладной сфере возникает целая индустрия интерактивных развлечений (видеоигры, рекламные видеоклипы, виртуальные ярмарки, телешоу, интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, виртуальные выставки и музеи и т.д.).

После распада Советского Союза отчетливо проявилась тенденция к вовлечению деятелей художественной культуры в интернациональный мировой контекст, к освоению художественного опыта модернизма и постмодернизма.

Этот процесс имел свои достоинства и свои недостатки. Агрессивная экспансия мировой поп-культуры и шоу-бизнеса спровоцировала активную коммерциализацию искусства и, как результат, значительное снижение художественно-эстетического уровня произведений, построенных в соответствии со стратегиями массовой культуры.

Экспансия этики и эстетики современной глобалистской идеологии – новой утопии глобальной демократической коммуникации – у большинства постсоветских художников вызвала лишь скепсис и недоверие к возможности реализации этой утопии, то есть, к возможности снятия деления на Запад и Восток и уничтожения изоляционизма. Все это обусловило особое положение постсоветской культуры в мировом контексте, а также постоянное присутствие в ней ощущения скрывающегося за этой утопией универсализма значительного потенциала насилия. Отсюда нередкое продуцирование в художественном творчестве (литературе, кинематографе, театре, визуально-пластических искусствах) драматического мироощущения, тематизация опасности и т.д.

Наиболее заметное и характерное явление в сфере визуального искусства этого периода – акционизм, искусство жестких, порой эксгибиционистских перформансов, в которых актуализированы телесность, физическая опасность, эротика. Арт-деятельность российских художников О. Кулика, А. Бренера, В. Мамышева-Монро, белорусского художника В. Петрова (организатора и участника ежегодного Минского международного фестиваля перформанса «Новинки»).

Значительный интерес в творческой среде вызвали идеи концептуализма. В белорусском искусстве они воплотились, прежде всего, в работах Р. Вашкевича, А. Клинова, К. Селиханова. Интерпретация этого опыта художниками была своеобразной, в частности, их трактовка концептуалистской эстетики, несомненно, отличалась от западных версий этого направления. Сразу же следует отметить, что главный принцип «классического» концептуализма – тенденция к «дематериализации искусства», практически не получил развития в их творчестве. В реализации своих концептуальных проектов художники обращаются и к

традиционным станковым формам живописи и графики, и к таким видам и жанрам современного искусства как арт-объект, инсталляция, перформанс, видео-арт. Их творчество характеризуется стилевым плюрализмом, большое значение придается игре с контекстами, а также созданию театрализованной эстетической среды, в которой неизменно присутствуют элементы иронии и гротеска. Вместе с тем, для многих белорусских художников концептуализм остается той внутренней традицией и стратегией, на которую они опираются в своей деятельности.

Одной из важных тенденций творчества нового поколения постсоветских художников следует назвать интерес к осознанию себя в контексте мировой культуры, к проблеме национально-культурной идентичности, к разработке нового национального дискурса. Переосмысление отечественного опыта в контексте мировой культуры характерно для творчества большинства белорусских художников, начавших свою творческую деятельность на рубеже XX – XXI столетий.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Тематика семинарских занятий

Семинарское занятие 1. (2 часа).

Виды и жанры изобразительного искусства

- а. Морфология изобразительного искусства
- б. живопись как вид изобразительного искусства
- в. скульптура как вид изобразительного искусства
- г. графика как вид изобразительного искусства.
- д. Жанровая система изобразительного искусства

Семинарское занятие 2. (2 часа).

Искусство античности.

- а. Художественная культура Эгейского мира
- б. Искусство Древней Греции (архаика, классика, эллинизм)
- в. Искусство Древнего Рима

Семинарское занятие 3. (2 часа).

Искусство средневековой Западной Европы

- а. Предпосылки становления и развития средневекового западноевропейского искусства
- б. Роль христианства в становлении и развитии искусства средневековой Западной Европы
- в. Значение античного наследия в процессе художественного развития средневековой Западной Европы
- г. Сравнительный анализ романского и готического стилей

Семинарское занятие 4. (2 часа)

Искусство Италии, Фландрии, Голландии XVII в.

- а. Искусство классицизма
- б. Искусство барокко
- в. Реалистические тенденции в европейском искусстве

Семинарское занятие 5. (2 часа).

Искусство XX в.

- а. Авангард как феномен художественной культуры XX века
- б. Модернизм как феномен художественной культуры XX века
- в. Постмодернизм как феномен художественной культуры XX века

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Самостоятельная работа студентов

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ Требования к выполнению самостоятельной работы

№ п/п	Название раздела, темы	К-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Виды и жанры изобразительного искусства	2	Знакомство с электронным курсом	Изучение опорного конспекта	Первичное овладение знаниями
2	Искусство Древнего Востока	2	Подготовка к лекциям по основным источникам	Подготовка сообщений	Первичное овладение знаниями
3	Искусство Древнего Египта	2	Изучение хрестоматий по культурологии, искусствоведению	Подготовка эссе	Закрепление и систематизация знаний
4	Искусство Древней Греции (гомеровский период, архаика)	2	Изучение хрестоматий по культурологии, искусствоведению	Подготовка реферата	Первичное овладение знаниями
5	Искусство Древней Греции (классика, эллинизм)	2	Конспектирование специальной литературы	Подготовка сообщений	Формирование умений и навыков
6	Искусство Древнего Рима	2	Изучение специальной литературы Изучение видеоматериалов	Подготовка мультимедийных презентаций	Формирование умений и навыков
7	Искусство средневековой Западной Европы	2	Изучение видеоматериалов Конспектирование	Подготовка презентационных	Развитие умений и совершенствование

	(раннее и зрелое Средневековье)		специальной литературы	материалов по отдельным темам	навыков
8	Искусство средневековой Западной Европы (позднее Средневековье)	2	Изучение актуальных публикаций	Подготовка эссе	Развитие умений и совершенствование навыков
9	Искусство Византии	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению	Устный опрос	Закрепление и систематизация знаний
10	Искусство Древней Руси	2	Подготовка к лекциям по основным источникам	Подготовка сообщений	Развитие умений и совершенствование навыков
11	Искусство Раннего и Высокого Возрождения	2	Изучение хрестоматий по культурологии. Изучение видеоматериалов	Устный опрос	Закрепление и систематизация знаний
12	Искусство Позднего Возрождения	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению	Подготовка сообщений, эссе	Развитие умений и совершенствование навыков
13	Искусство Северного Возрождения	2	Подготовка к лекциям по основным источникам	Устный опрос	Закрепление и систематизация знаний
14	Искусство Италии XVII -XVIII вв.	2	Подготовка к лекциям по основным источникам		Закрепление и систематизация знаний
15	Искусство Фландрии XVII	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению		Развитие умений и совершенствование навыков
16	Искусство Голландии XVII в.	2	Изучение актуальных публикаций		Развитие умений и совершенствование навыков
17	Искусство Испании XV-XVII вв.	2	Подготовка к лекциям по основным источникам		Закрепление и систематизация знаний
18	Искусство Франции XVII в.	2	Изучение видеоматериалов		Развитие умений и совершенствование навыков
19	Искусство Франции XVIII в.	2	Изучение видеоматериалов		Формирование умений и навыков

20	Искусство России XVIII в.	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению		Развитие умений и совершенствование навыков
21	Искусство первой половины XIX в.	2	Изучение актуальных публикаций		Закрепление и систематизация знаний
22	Искусство середины XIX в.	2	Подготовка к лекциям по основным источникам		Формирование умений и навыков
23	Искусство второй половины XIX в.	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению		Развитие умений и совершенствование навыков
24	Искусство России XIX в.	22	Изучение актуальных публикаций		Развитие умений и совершенствование навыков
25	Искусство первой половины XX в.	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению		Закрепление и систематизация знаний
26	Искусство второй половины XX в.	2	Подготовка к лекциям по основным источникам		Развитие умений и совершенствование навыков
27	Основные тенденции развития художественной культуры на рубеже XX-XXI вв.	2	Изучение актуальных публикаций. Изучение видеоматериалов		Формирование умений и навыков
Итого:		4			

Перечень используемых средств диагностики результатов учебной деятельности

Основными видами диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов по учебной дисциплине являются:

- экспресс-опрос в устной и письменной форме,
- выступления на семинарских занятиях,
- письменные работы (реферат, эссе, опорный конспект),
- мультимедийные презентации.

Для оценки качества самостоятельной работы студентов осуществляется систематический контроль путем проверки ее выполнения в установленные преподавателем сроки.

3.2. Примерные темы для самостоятельной работы

1. Морфология изобразительного искусства
2. Живопись как вид изобразительного искусства
3. Скульптура как вид изобразительного искусства
4. Графика как вид изобразительного искусства
5. «Малые» жанры изобразительного искусства
6. «Большие» жанры изобразительного искусства
7. Новейшие жанры изобразительного искусства
8. Общая характеристика развития древневосточных цивилизаций
9. Искусство Шумера, Вавилона, Ассирии
10. История изучения искусства Древнего Востока
11. Основные этапы развития искусства Древнего Египта
12. Искусство Амарны
13. Роль Эванса в изучении искусства Эгейского мира
14. Архитектура Крита
15. Изобразительное искусство Эгейского мира
16. Декоративно-прикладное искусство Эгейского мира
17. Историко-культурные предпосылки возникновения и развития искусства Древней Греции
18. Искусство архаики
19. Искусство классики
20. Искусство эллинизма
21. Творчество Фидия и Мирона
22. Творчество Поликлета и Праксителя
23. Творчество Скопаса и Агесандра
24. Истоки древнеримского искусства
25. Архитектура Древнего Рима
26. Скульптура Древнего Рима
27. Живопись Древнего Рима

28. Предпосылки становления и развития средневекового западноевропейского искусства

29. Роль христианства в становлении и развитии искусства средневековой Западной Европы

30. Значение античного наследия в процессе художественного развития средневековой Западной Европы

31. Античная основа средневекового искусства

32. Роль варваров в формировании культуры Средневековья

33. Традиции и новаторство романского искусства

34. Сравнительный анализ романской и готической архитектуры

35. Эволюция средневековой скульптуры

36. Основные направления развития средневековой живописи

37. Историко-культурные основы становления и развития искусства Византии

38. Основные этапы развития византийского искусства

39. Софийский собор в Константинополе – шедевр мировой архитектуры

40. Монументальная живопись Византии

41. Станковая живопись Византии

42. Историко-культурные основы становления и развития искусства Древней Руси

43. Художественные памятники Киевской Руси

44. Роль Москвы в развитии древнерусского искусства

45. Основные этапы творческой биографии Ф. Грека

46. Основные этапы творческой биографии А. Рублев

47. Тема «Св. Троицы» в творчестве Ф. Грека и А. Рублева

48. Предпосылки возникновения Искусства Возрождения

49. Джотто – основоположник искусства проторенессанса

50. Роль античности в формировании искусства Ренессанса

51. Новаторские тенденции в развитии архитектуры Раннего Возрождения

52. Основные мастера кватроченто

53. Основные художественные школы Ренессансной Италии
54. Творчество Леонардо да Винчи
55. Творчество Рафаэля Санти
56. Творчество Микеланджело
57. Основные тенденции развития искусства Позднего Возрождения
58. Сравнительный анализ раннего и позднего творчества Тициана
59. Основные тенденции развития искусства Возрождения вне Италии
60. Искусство Возрождения в Германии
61. Искусство Возрождения во Франции
62. Предпосылки становления и развития искусства нидерландского Возрождения
63. Творчество И. Босха
64. Творчество П. Брейгеля
65. Основные тенденции развития итальянского искусства XVII в.
66. Творчество Л. Бернини и формирование стиля барокко
67. Творчество братьев Карраччи и формирование классицизма в европейском искусстве
68. Творчество Караваджо и формирование реалистических тенденций в европейском искусстве
69. Историко-культурные предпосылки формирования искусства Фландрии
70. Творчество П.П. Рубенса
71. Новаторские тенденции искусства Голландии.
72. Творчество Рембрандта
73. Историко-культурное своеобразие испанской художественной школы
74. Творчество Эль Греко
75. Творчество Веласкеса
76. Основные этапы становления и развития Франции XVII - XVIII вв.
77. Ансамбль Версаля
78. Искусство рококо

79. Реалистические тенденции в развитии французского искусства XVII - XVIII вв.
80. Искусство петровской эпохи
81. Русское искусство середины XVIII в.
82. Русское искусство второй половины XVIII в.
83. Творчество Давида и эволюция классицизма в европейском искусстве XIX в.
84. Портреты Энгра
85. Формирование и развитие искусства романтизма
86. Реалистические тенденции во французском искусстве середины XIX в.
87. Искусство импрессионизма (социокультурные и художественные предпосылки, эволюция)
88. Истоки искусства постимпрессионизма
89. Отечественная война 1812 г. и развитие русской художественной культуры. (Творчество К. Брюллова, А. Иванова, О. Кипренского, А. Венецианова)
90. Творчество П. Федотова и формирование критического реализма в русской художественной школе
91. Искусство передвижников
92. Футуризм в литературе и изобразительном искусстве
93. Кубофутуризм. Сотрудничество художников и поэтов
94. Экспрессионизм. Творческие принципы. Основные мастера
95. Абстрактное искусство. Главные направления: лирическая абстракция и геометрическая абстракция
96. Дадаизм. Создание контркультуры. Художественная концепция Дада и современное искусство
97. Сюрреализм в художественной культуре XX века. Главные творческие принципы.
98. Поп-арт. Творческие принципы. Движение к новым видам художественных практик.

99. Концептуализм. Главные творческие установки, тенденция к дематериализации произведения искусства
100. Гиперреализм. Творческие принципы.
101. Акционизм. Творческие принципы и виды арт-практик: хэппенинг, перформенс, лэнд-арт
102. Соотношение массового и элитарного в культуре постмодернизма
103. Тенденции постмодернизма в визуально-пластических искусства
104. Художественная культура в ситуации постпостмодернизма
105. Архитектура второй половины XX века. Новые концепции пространства и пластической формы
106. Советское искусство 1920-х – 1930-х годов. Основные тенденции и мастера. Формирование теории социалистического реализма
107. Художественная культура в постсоветских странах (Беларусь, Россия) на рубеже XX – XXI столетий

3.3. Примерные вопросы к экзамену

по учебной дисциплине

«История зарубежного изобразительного искусства»

1. Виды изобразительного искусства
2. Живопись как вид изобразительного искусства
3. Скульптура как вид изобразительного искусства
4. Графика как вид изобразительного искусства
5. Жанры изобразительного искусства
6. Искусство Древнего Египта
7. Искусство Древней Греции
8. Искусство Древнего Рима
9. Искусство средневековой Западной Европы
10. Искусство Византии

11. Искусство Древней Руси
12. Искусство Раннего Возрождения
13. Искусство Высокого Возрождения
14. Искусство Позднего Возрождения
15. Искусство Возрождения в Венеции
16. Искусство Северного Возрождения
17. Искусство Италии XVII-XVIII вв.
18. Искусство Фландрии XVII в.
19. Искусство Голландии XVII в.
20. Искусство Испании XVII в.
21. Искусство Франции XVII-XVIII вв.
22. Искусство Франции XIX в.
23. Русское искусство XVIII в.
24. Русское искусство XIX в.
25. Творчество Фидия
26. Творчество Боттичелли
27. Творчество А. Рублева
28. Творчество Тициана
29. Творчество Дюрера
30. Творчество Леонардо
31. Творчество Микеланджело
32. Творчество Брейгеля
33. Творчество Рубенса
34. Творчество Босха
35. Творчество Караваджо
36. Творчество Рафаэля
37. Творчество Джотто
38. Творчество Ф. Грека
39. Творчество Рембрандта
40. Творчество Веласкеса

41. Творчество Гойи
42. Творчество Ватто
43. Творчество Делакруа
44. Творчество Д. Левицкого
45. Творчество К. Брюлова
46. Творчество И. Репина
47. Авангард как феномен художественной культуры XX века
48. Модернизм как феномен художественной культуры XX века
49. Постмодернизм как феномен художественной культуры XX века
50. Фовизм. Творческие принципы. Основные мастера
51. Кубизм. Пластические поиски. Этапы развития. Основные мастера
52. Футуризм. Творческие принципы. Основные мастера
53. Кубофутуризм. Творческие принципы. Основные мастера
54. Экспрессионизм. Творческие принципы. Основные мастера
55. Абстрактное искусство. Главные направления. Основные мастера.
56. Дадаизм. Создание контркультуры. Художественная концепция Дада и современное искусство
57. Сюрреализм. Главные творческие принципы. Основные мастера
58. Поп-арт. Творческие принципы. Основные мастера
59. Концептуализм. Главные творческие установки, тенденция к дематериализации произведения искусства
60. Гиперреализм. Творческие принципы
61. Акционизм. Творческие принципы и виды арт-практик: хэппенинг, перформенс, лэнд-арт
62. Пабло Пикассо и художественная культура XX века
63. Художники «Парижской школы»
64. Творчество С. Дали

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1 Учебная программа

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА

УТВЕРЖДАЮ

Ректор Института современных знаний имени А.М.Широкова

А.Л.Капилов

. .2025

Регистрационный № УД-_____ /уч.

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Учебная программа учреждения высшего образования для специальностей:

6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиадизайн, 6-05-0212-01
Дизайн костюма и текстиля, 6-050212-02 Дизайн предметно-пространственной среды.

2025 г.

Учебная программа составлена на основе Образовательного стандарта ОСВО 1-21 04 01-2013 и учебного плана по специальностям 6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиадизайн, 6-05-0212-01 Дизайн костюма и текстиля, 6-050212-02 Дизайн предметно-пространственной среды.

Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

СОСТАВИТЕЛЬ:

Р.З.Караулова, старший преподаватель кафедры менеджмента и коммуникаций Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А.В.Пыко, доцент кафедры бизнес-администрирования Государственного учреждения образования «Институт бизнеса и менеджмента технологий» Белорусского государственного университета, кандидат искусствоведения, доцент;

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой менеджмента и коммуникаций Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова» (протокол № от 22.04.2025);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» (протокол № от 2025)

Пояснительная записка

Искусство является одной из форм общественного сознания. В основе искусства лежит образное отражение действительности. Искусство помогает познавать мир, формирует духовный облик людей, их чувства, мысли, мировоззрение; оно воспитывает человека, расширяет его кругозор, пробуждает творческие способности.

История зарубежного изобразительного искусства представляет сложную картину развития многих национальных художественных школ, стилей, течений, творческих индивидуальностей. Сущность изобразительного искусства своеобразно раскрывается в каждом из его видов. Изучение истории зарубежного изобразительного искусства способствует пониманию возможностей его использования в практической деятельности современных деятелей культуры.

Цель учебной дисциплины – получение студентами систематических знаний по истории и теории зарубежного изобразительного искусства.

Задачи учебной дисциплины:

изучить основные памятники зарубежного изобразительного искусства с древнейших времен до конца XXI в.;

получить представление о творчестве крупнейших мастеров зарубежного изобразительного искусства;

познакомиться с самыми значительными художественными коллекциями; проанализировать главные тенденции и направления развития мировой художественной культуры (на примере зарубежного изобразительного искусства).

Требования к освоению учебной дисциплины

В результате изучения учебной дисциплины «История зарубежного изобразительного искусства» обучающийся должен

знать:

видовую и жанровую типологию изобразительного искусства;

историю зарубежного изобразительного искусства (эпохи, стили, направления, школы);

основные историко-художественные факты, события, даты, персоналии деятелей искусства.

уметь:

выявлять закономерности эволюции зарубежного изобразительного искусства в различные эпохи;

анализировать произведения искусства;

иметь навыки:

использования методов научно-исследовательской деятельности в области теории и истории зарубежного изобразительного искусства;

владения категориальным аппаратом и специфического языка различных видов зарубежного изобразительного искусства;

использования способов репрезентации произведений зарубежного изобразительного искусства в вербальной и визуальной формах.

Требования к компетенциям

В результате изучения учебной дисциплины «История зарубежного изобразительного искусства» обучающийся формирует следующие компетенции:

1. Универсальные компетенции (УК):

УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.

2. Специализированные компетенции (СК):

СК-2, 6. Понимать и анализировать динамику развития видов зарубежного изобразительного искусства, а также их взаимосвязи в историческом контексте.

Распределение аудиторных часов по видам занятий:

Изучение учебной дисциплины рассчитано на 108 часов. Очная (дневная) форма получения высшего образования: 64 аудиторных, лекции – 54 часов, семинарские занятия – 10 часов. Форма промежуточной аттестации – экзамен.

Содержание учебного материала

Тема 1. Виды и жанры зарубежного изобразительного искусства

Дисциплинарный статус истории зарубежного изобразительного искусства. Искусство как форма общественного сознания. Место и роль искусства в жизни общества на различных этапах его развития. Понятие художественного стиля. Специфика художественных образов.

Многообразие видов зарубежного изобразительного искусства, их общая характеристика, взаимосвязи. Возможности каждого из видов в отображении действительности. Взаимосвязь изобразительных искусств с архитектурой и декоративно-прикладным искусством, их принципиальные отличия. Понятие о станковом и монументальном искусстве. Живопись, особенности ее художественного языка. Рисунок и цвет в живописи. Роды живописи – монументальная, станковая, декоративная, театрально-декорационная. Наиболее распространенные техники живописи, их роль в создании художественного образа. Скульптура, ее выразительные возможности, материалы и техники. Круглая скульптура и виды рельефа. Монументальные памятники, их связь с окружающей средой. Проблемы ансамбля и синтеза. Графика, ее техническое многообразие. Рисунок и гравюра, их разновидности. Станковая графика, понятие графической серии. Книжная графика, промышленная графика, плакат. История сложения жанровой системы. Иерархия жанров. Малые жанры: натюрморт, портрет, пейзаж, интерьер, ню, батальный, анималистический, бытовой – разновидности, особенности, сферы применения. Исторический жанр как наиболее весомый содержательно и разнообразный формально, его синтезирующие качества.

Тема 2. Искусство Древнего Востока

Значение культуры Древнего Востока среди других культур рабовладельческих цивилизаций. Роль археологии в историко-культурном изучении Древнего Востока. Общая характеристика древнего искусства Месопотамии, Сиро-

Финикии, Сирии, Закавказья, Ирана, Индии, Китая и Японии. Культура Древнего Востока как важнейшая часть общечеловеческой культуры.

Тема 3. Искусство Древнего Египта

Периодизация древнеегипетского искусства. Заупокойный культ и его связь с художественной культурой. Канон в искусстве Древнего Египта. Особенности развития искусства Древнего и Среднего царства. Грандиозные масштабы и монументальный стиль архитектурных комплексов, скульптурных памятников (ансамбль пирамид в Гизе, сфинксы Хефрена, Аменемхета). Развитие портретного искусства (статуи Хефрена, Каи, Каапера, Рахотепа и Неферт). Искусство Нового царства. Грандиозное храмовое строительство (Луксор, Карнак). Многообразие форм изобразительного искусства. Реформаторская деятельность Эхнатона и ее влияние на искусство, «амарнский» стиль. Рост реалистических тенденций, расцвет портретного жанра.

Тема 4. Искусство Древней Греции (гомеровский период и архаика)

История изучения античной культуры. Искусство Древней Греции. Периодизация. Эгейская культура как переходная ступень от искусства Древнего Востока к искусству античности. Мифология, ее народные основы и связь с религией. Антропоморфизм. Гуманистические основы культуры Древней Греции. Гомеровская и архаическая эпохи. Возникновение и развитие ордерной системы в греческой архитектуре. Сложение принципов древнегреческой скульптуры.

Тема 5. Искусство Древней Греции (классика и эллинизм)

Классическая эпоха. Творчество Мирона, Фидия, Поликлета, Праксителя. Искусство вазописи. Эллинизм – распространение идей и форм греческой культуры. Характерные особенности искусства эллинизма.

Тема 6. Искусство Древнего Рима

Значение греческой художественной традиции. Противоречивость культуры, обусловленная кризисом общественного сознания Древнего Рима – последней фазы истории рабовладельческого общества. Внешняя эффектность и в то же время жесткая трезвость образных характеристик. Веризм как характерная особенность римской культуры. Грандиозные масштабы и триумфальный характер римской архитектуры, ее значение для развития мировой архитектуры (Пантеон, триумфальные арки, колонны, термы, амфитеатры). Римский скульптурный портрет – значительный вклад в мировую историю реалистического искусства.

Тема 7. Искусство средневековой Западной Европы (раннее и зрелое Средневековье)

Средние века – тысячелетний период господства феодализма. Географические и временные рамки. Разнообразие форм феодальной культуры у разных народов. Средневековье как новая ступень художественного развития человечества. Утраты и приобретения в сравнении с древним восточным и античным искусством. Особенности искусства Европы эпохи варварских государств. Роль и значение орнамента в декоративно-прикладном искусстве. Раннехристианское искусство. Типы христианских храмов. Монументальная живопись, миниатюра, скульптура. Романское искусство, условность термина, его происхождение. Общность основных черт романского стиля для всех стран Европы и существование локальных школ в каждой стране. Памятники Франции и Германии.

Тема 8. Искусство средневековой Западной Европы (позднее Средневековье)

Условность термина «готический» и его происхождение. Ведущая роль архитектуры. Основные принципы готической каркасной конструкции и ее основные элементы. Роль скульптуры в декоративном убранстве храма. Тематика

и система размещения скульптуры и живописи. Памятники Франции, Германии, Италии, Англии.

Тема 9. Искусство Византии

Истоки византийского искусства, его роль и значение. Периодизация. Первый период расцвета византийского искусства. Памятники Равенны. Софийский собор в Константинополе. Архитектурный тип крестово-купольного храма. Истоки и эволюция иконописи. Основные техники иконописи. Искусство времени иконоборчества. Период зрелого феодализма в Византии. Произведения архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства.

Тема 10. Искусство Древней Руси

Взаимодействие византийской и древнерусской культур. Софийские соборы в Киеве, Новгороде, Полоцке. Своеобразие художественного образа в архитектуре, монументальной живописи. Искусство периода феодальной раздробленности. Киевское, Новгородское, Владимиро-Суздальское, Полоцкое княжества. Выдающиеся памятники архитектуры, монументальной и станковой живописи и скульптуры. Творчество А. Рублева. Искусство XV-XVI вв. Расцвет архитектуры. Творчество Дионисия. Художественная структура православного иконостаса. Искусство XVII в. Ослабление средневековых традиций. Творчество С. Ушакова.

Тема 11. Искусство Раннего и Высокого Возрождения

Исторические корни ренессансной культуры. Хронология и периодизация эпохи. Социальные предпосылки возникновения нового типа культуры. Гуманистические идеи и их отражение в искусстве. Италия как центр Возрождения. Проторенессанс. Творчество Чимабуэ, Джотто, Симоне Мартини. Искусство кватроченто в Италии, отказ от готических принципов, обращение к античному наследию. Творчество Брунеллески, Донателло. Мазаччо. Формирование локальных художественных центров. Флорентийская, тосканская, венецианская

школы. Творчество Фра Беато Анжелико, Уччелло, Филиппо Липпи, Боттичелли, Беллини, Антонелло да Мессина.

Расцвет ренессансной культуры Италии. Творчество Браманте и особенности развития архитектуры данного периода. Леонардо да Винчи как основоположник Высокого Возрождения, универсальность его гения. Творчество Рафаэля, воплощение в нем гармонического идеала эпохи. Монументальные и станковые работы Рафаэля.

Тема 12. Искусство Позднего Возрождения

Историко-культурные и художественные особенности искусства Позднего Возрождения. Эволюция творчества Микеланджело, нарастание драматических и трагических черт в поздних работах. Искусство маньеризма. Своеобразие культуры Возрождения в Венеции. Джорджоне и его роль в становлении венецианской школы. Многоплановость и сложность искусства Тициана, гедонизм и жизнеутверждение ранних работ, трагизм позднего творчества. Общая характеристика творчества Веронезе, Тинторетто.

Тема 13. Искусство Северного Возрождения

Нидерланды. Идейные и художественные особенности искусства Возрождения в странах Северной Европы. Нидерланды как один из очагов Возрождения в Северной Европе. Особенности исторического развития Нидерландов и своеобразие нидерландского Возрождения. Творчество Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Гуго ван дер Гуса, Иеронима Босха. Демократические устремления нидерландского искусства. Новый подъем искусства в преддверии нидерландской буржуазной революции. Творчество Питера Брейгеля Старшего.

Искусство Северного Возрождения в Германии.

Сложность исторической обстановки в Германии в конце XV – начале XVI вв. Напряженная социальная и идеологическая борьба. Реформация. Великая крестьянская война. Альбрехт Дюрер – великий мастер немецкого Возрождения. Роль гравюры. Творчество М. Грюневальда, Л. Кранаха, Г. Гольбейна Младшего.

Искусство Северного Возрождения во Франции.

Особенности развития культуры Ренессанса во Франции. Роль итальянского искусства. «Французский период» в творчестве Леонардо да Винчи. Замки долины Луары. Школа Фонтенбло. Творчество Ж. Фуке, Ж. и Ф. Клуэ, Ж. Гужона.

Тема 14. Искусство Италии XVII-XVIII вв.

XVII в. как новый этап исторического и культурного развития западноевропейских стран. Основные тенденции развития европейского искусства XVII-XVIII вв. Корни и эстетические принципы стиля барокко. Творчество Л. Бернини – архитектора и скульптора. Декоративная живопись позднего барокко – творчество Дж. Б. Тьеполо, его связь с традициями венецианского Возрождения. Декоративная изощренность и утонченность позднего барокко. М. Караваджо как реформатор европейской живописи, основоположник реализма XVII в. Роль натуры, утверждение этической значительности народных образов. Братья Карраччи и Болонская Академия.

Тема 15. Искусство Фландрии XVII в.

Особенности становления и развития фламандской национальной художественной школы. Соединение барочной и реалистической тенденций в развитии фламандской школы. Многогранное творчество П. П. Рубенса и его эволюция. Рубенс – колорист. А. ван Дейк и формирование принципов парадного портрета. Караваджистские традиции творчества Я. Йорданса. А. Броувер и развитие крестьянского жанра. Ф. Снейдерс и специфика фламандского натюрморта.

Тема 16. Искусство Голландии XVII в.

Особенности становления и развития голландской национальной художественной школы. Академизм и маньеризм в период становления голландской школы, зарождение реалистических тенденций. Караваджизм в голландской живописи. Роль живописи в Голландии XVII в. Система жанров. Творчество Ф. Хальса и формирование национальной школы. Расцвет бытового жанра.

Крестьянский жанр в творчестве А. ван Остаде. Мастера бытового жанра П. де Хоох, Я. Вермеер. Специфика голландского пейзажа в произведениях Я. ван Гойена, М. Гоббеми, Я. ван Рейсдаля. Камерный характер голландского натюр-морта. Произведения П. Клааса, В. Хеды, А. Бейерена, В. Кальфа. Творчество великого голландского художника Рембрандта Харменса ван Рейна. Философская глубина, тончайший психологизм, выдающийся колоризм Рембрандта. Исторический и портретный жанры в творчестве Рембрандта, рисунки и офорты мастера.

Тема 17. Искусство Испании XV- XVII вв.

Предыстория развития испанской художественной культуры XVII в. Противоречивость и сложность искусства XVI в. Творчество Эль Греко. Своеобразие испанской культуры XVII в.; влияние католицизма, сословных дворянских идеалов и одновременное распространение демократических и гуманистических воззрений. XVII в. – «золотой век» испанской живописи. Эволюция творчества Д. Веласкеса. Крупнейшие художники испанской школы – Х. Рибера, Ф. Сурбаран, Б. Мурильо. Кризис абсолютизма в XVIII веке и формирование тенденций художественного развития XIX в. Творчество Ф. Гойи, его народные корни и новаторский характер. Станковая и монументальная живопись, гравюра Гойи.

Тема 18. Искусство Франции XVII в.

Особенности становления и развития французской национальной художественной школы. Классицизм - ведущее направление во французском искусстве XVII в. Эстетика классицизма, ее связь с философией рационализма. Н. Пуссен – основоположник классицизма в живописи. Утверждение гармонии и идей героизма и гражданственности в трактовке образа человека и мира. Рационалистическое и чувственное начала в творчестве Пуссена. Классицистический пейзаж. Творчество К. Лоррена. Реалистические тенденции во французском искусстве 1-ой половины и середины XVII в. Ж. де Латур и французский кара-

ваджизм. Ж. Калло, братья Ленен и развитие крестьянского жанра. Ведущая роль придворной культуры во 2-ой половине XVII в. Деятельность французской Академии. Расцвет дворцовой архитектуры.

Тема 19. Искусство Франции XVIII в.

XVIII в. – эпоха кризиса абсолютизма во Франции. Формирование идеологии «третьего сословия». Творчество А. Ватто, его своеобразие и влияние на возникновение стиля рококо. Архитектура и принципы декоративного убранства рокайльных интерьеров. Ф. Буше и живопись рококо. Борьба реалистических и рокайльных тенденций в творчестве О. Фрагонара. Эстетические принципы Д. Дидро и их роль в развитии французского искусства XVIII в. Поэтизация мира простых вещей и сцен повседневной жизни в творчестве Ж. Б. Шардена. Морально-дидактический характер искусства Ж. Б. Греза. Влияние просветительских идей на портрет и пейзаж середины и 2-ой половины XVIII в. Ж. Гудон – крупнейший мастер реалистического портрета в скульптуре. Ж. Л. Давид и революционный классицизм.

Тема 20. Искусство России XVIII в.

Особенности становления и развития русской национальной художественной школы. Прогрессивные политические, экономические, культурные реформы Петра I как основа подъема русской художественной культуры. Архитектура петровского барокко. Строительство Санкт-Петербурга. Творчество архитекторов Д. Трезини, Ж. Б. Леблона, Н. Микетти. Господствующее положение портретного жанра. И. Никитин и А. Матвеев - основоположники реалистического портрета в русской живописи. Творчество А. Антропова - ведущего мастера портрета середины XVIII века. Реалистические основы его искусства, отличия от официального парадного дворянского портрета. Деятельность в России скульптора-портретиста Б. К. Растрелли.

Русское просветительство второй половины XVIII века, его воздействие на художественную культуру. Специфика архитектуры русского барокко. Твор-

чество В. В. Растрелли-сына, его работы в Санкт-Петербурге, Петергофе, Царском Селе, Киеве. Расцвет портретного искусства. Творчество Ф. Рокотова, становление «интимного» портрета. Творчество Д. Левицкого, многогранность его дарования, обусловившая замечательные достижения как в области камерного, так и парадного портрета. Углубление реалистической трактовки образа человека. Творчество В. Боровиковского – завершающий этап развития портретной живописи XVIII века. Интерес к миру человеческих чувств, к передаче эмоционального состояния модели. Творчество скульптора-портретиста Ф. Шубина.

Основание петербургской Академии Художеств, ее роль в развитии художественной культуры второй половины XVIII века. Академическая школа как художественное выражение идейно-творческих принципов классицизма. Идеино-политическое содержание русского классицизма. А. Лосенко – основоположник исторического жанра в русской живописи. Преподавательская деятельность Лосенко в Академии художеств. Классицизм в архитектуре конца XVIII века. Творчество А. Ф. Кокоринова, Д. Кваренги. Классицизм в скульптуре. Творчество Э.-М. Фальконе, М. Козловского.

Тема 21. Искусство первой половины XIX в.

Основные тенденции развития европейского изобразительного искусства XIX в. Особенности развития художественной культуры в условиях развитого капиталистического общества. Связь прогрессивного искусства с идейно-политической борьбой. Искусство Франции – главный центр художественной жизни Западной Европы. Д. -Ж. Энгр и формирование принципов академизма. Эстетические взгляды и проблематика искусства. Академизм как официальное направление в европейском искусстве XIX века.

Романтизм – одно из самых мощных и значительных течений в европейской культуре 1-ой половины XIX века. Исторические корни и идейно-эстетическая программа романтизма. Образ человека в произведениях романтиков. Специфика решения современной темы. Т. Жерико и Э. Делакруа – крупнейшие мастера европейского романтизма.

Тема 22. Искусство середины XIX в.

Критический реализм в литературе и изобразительном искусстве. Тесная связь искусства критического реализма с прогрессивной общественной мыслью, его социальная проблематика. О. Домье – зачинатель и крупнейший мастер критического реализма во Франции. Политическая острота и злободневность его искусства. Образ человека из народа в творчестве О. Домье. Г. Курбе – глава реалистического направления в искусстве Франции. Борьба художника против Академии и Салона, демократизм его искусства. Крестьянский мир в творчестве Ф. Милле. Гуманизм искусства Милле, утверждение нравственного величия людей труда. Барбизонская школа (Т. Руссо, Ш. Ф. Добиньи и др.) К. Коро – создатель пейзажа настроения.

Тема 23. Искусство второй половины XIX в.

Ослабление непосредственных связей между искусством и обществом. Поиски новых тем и образов, новых живописных принципов и приемов. Э. Манэ – зачинатель нового этапа в европейском искусстве, его связь с традициями реализма середины XIX века и в то же время поиск им новых путей развития искусства, эксперименты в области формы. Искусство импрессионизма. История возникновения группы, эстетическая платформа. Борьба импрессионистов с академической рутинной, новые аспекты трактовки современной темы, специфика импрессионистского восприятия и отображения окружающего мира и человека.

Творчество К. Моне как наиболее типичного мастера импрессионизма. Эволюция творчества О. Ренуара, мастера портретного и бытового жанров. Специфика изобразительного языка Э. Дега. Импрессионизм в скульптуре, творчество О. Родена.

Постимпрессионизм – переходный этап в развитии искусства конца XIX-начала XX вв. Стремление к созданию широкой панорамы современной жизни, возрождение классической сюжетной картины, тяготение к автономности выра-

зительного языка. Творчество П. Сезанна, П. Гогена, В. ван Гога, А. де Тулуз-Лотрека.

Тема 24. Искусство России XIX в.

Искусство России первой половины XIX в. Отражение в искусстве общественного подъема, вызванного Отечественной войной 1812 года и декабристским движением. Русский романтизм. Проблема романтизма и реализма в творчестве О. Кипренского, новый тип портрета, созданный им. В. Тропинин, демократизм художника, эволюция его портретного искусства. Романтизм в русской пейзажной живописи. Пленэризм С. Щедрина. Самостоятельное значение бытового жанра. Творчество А. Венецианова, его этическое наполнение. Значение школы Венецианова в истории русского искусства. Сочетание традиций классицизма, романтизма, реализма в искусстве К. Брюллова. Стремление А. Иванова утвердить реалистический метод в историческом жанре. Работа над картиной «Явление Христа народу». Социальная и психологическая правда, новаторская смелость решения живописных задач. П. Федотов - основоположник критического реализма в русской живописи. Своеобразие портретных и жанровых произведений художника.

Искусство России второй половины XIX в. Социокультурные предпосылки развития русской художественной культуры. Эстетика Н. Чернышевского и Н. Добролюбова. Революционные демократы и народники, их влияние на художественную культуру. В. Перов - глава московской школы живописи. Сатирические образы художника, психологическая точность его портретов. Образование "Товарищества передвижных художественных выставок", его значение как идейно-художественного центра прогрессивного искусства. Деятельность И. Крамского и В. Стасова как идеологов передвижничества. Крамской-портретист. Жанровая живопись передвижников, многообразие отражения в ней действительности, социальный конфликт. Углубление психологического начала в трактовке человеческих образов. Творчество Г. Мясоедова, В. Максимова, И. Прянишникова, К. Савицкого, В. Маковского, Н. Ярошенко. Историческая

живопись передвижников. Философская, моральная, общественно-политическая проблематика произведений Н. Ге, В. Васнецова. Утверждение принципов реалистического пейзажа в творчестве А. Саврасова, И. Шишкина, В. Поленова, А. Куинджи, И. Левитана. Творчество великого русского художника И. Репина, его жанровое многообразие, философская глубина, психологическая острота, живописное новаторство. В. Суриков – выдающийся мастер исторической картины. Эпичность, народность, психологизм его образов.

Особенности развития русской художественной культуры на рубеже XIX-XX вв. «Союз русских художников», его роль в художественной жизни. Творчество В. Серова – высший этап в развитии русского реалистического портрета. Психологическая острота и социальная содержательность характеристик. Богостроительные тенденции в искусстве М. Нестерова. Драматизм образов М. Врубеля. Творческое объединение «Мир искусства», его роль в решении проблем стиля эпохи.

Тема 25. Искусство первой половины XX в.

Основные тенденции развития архитектуры в Европе и Америке в 1-й половине XX века. Новые задачи архитектуры, обусловленные бурным научно-техническим прогрессом и мощными социальными импульсами нового века. Новые конструктивные материалы и технологии строительства, новый язык форм и новое понимание пространства.

Архитектурная практика, педагогическая и теоретическая деятельность ведущих мастеров: В. Гропиуса, Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье. Архитектурная и художественно-промышленная школа Баухаус (Германия, 1919-1933), сформировавшая основные принципы архитектуры и художественно-проектного конструирования (дизайна) XX века.

Фовизм. Поиски экспрессии. Развитие художественных достижений постимпрессионизма. Основные принципы и характерные черты фовизма – повышенная светоносность и выразительность цвета, отсутствие традиционной светотеневой моделировки, организация пространства только с помощью цвета.

Творчество А. Матисса, А. Дерена, М. Вламинка, А. Марке, К. Ван Донгена. Выразительные возможности цвета, выявленные фовистами, активно использовались многими живописцами XX века, начиная с экспрессионистов, абстракционистов и заканчивая появившимся в 1950–1960-е годы движением «Новые дикие».

Кубизм. Пластические ценности. Проблематика и эстетические принципы кубизма. Три фазы в истории кубизма: сезаннистская (1907–1909), аналитическая (1910–1912), синтетическая (1913–1914). Кубизм как логическое продолжение аналитических исканий в искусстве некоторых представителей постимпрессионизма, прежде всего, П. Сезанна. Основные мастера – П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Гриз, Ф. Леже, М. Дюшан, П. Мондриан, А. Архипенко, Ж. Липшиц.

Футуризм, кубофутуризм. Футуризм (futurisme, от латинск. futurum – будущее) – одно из главных направлений в искусстве авангарда начала XX в. Проблематика и эстетические принципы футуризма. «Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти (1909). Наиболее полно был реализован в визуальных и словесных искусствах Италии и России. Эксперименты в литературе с языком и словом, в живописи – с цветом и композиционно-пространственными построениями. Основные мастера: У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини.

Русский кубофутуризм. Сотрудничество художников и поэтов. Переосмысление живописных находок сезаннизма, кубизма, футуризма, русского неопрimitивизма. Творчество К. Малевича, Д. Бурлюка, Н. Гончаровой, О. Розановой, Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер. Активное сотрудничество художников с кубофутуристами-поэтами А. Крученых, В. Хлебниковым, Е. Гуро, В. Маяковским. Стремление реализовать в содружестве с режиссером А. Таировым концепцию «синтетического театра».

Экспрессионизм. Драма личности. Экспрессионизм – специфический метод художественного творчества, характерный для некоторых групп и отдельных художников авангарда начала XX века и особенно – немецкого авангарда. Обостренное выражение с помощью исключительно художественных средств и

приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности.

Предшественники (или ранние представители) экспрессионизма – В. Ван Гог, Дж. Энсор, Э. Мунк.

Проблематика и эстетические принципы экспрессионизма. Творчество немецких художников, связанных с группой «Мост» (Э. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмит-Роттлуфф, Э. Нольде, М. Пехштейн и др.) и художников группы «Синий всадник» (В. Кандинский, Ф. Марк и др.). Период расцвета экспрессионизма – 1905–1920 гг.

Абстрактное искусство. Чистые гармонии. Одно из наиболее радикальных направлений в авангардной живописи, отказавшееся от изображения форм визуально воспринимаемой действительности, точнее – от миметического принципа в изобразительном искусстве. Абстрактное искусство ориентировано исключительно на выразительные, ассоциативные свойства цвета. Эстетические принципы абстракционизма. Эстетическое кредо абстрактного искусства изложено В. Кандинским в книге «О духовном в искусстве» (1910) и в ряде других книг и статей.

Два основных направления развития: «лирическая» абстракция (В. Кандинский, Ф. Купка и др.) и «геометрическая» абстракция (К. Малевич, М. Ларионов, О. Розанова, Л. Попова, В. Татлин, голландская группа «Де Стейл» во главе с П. Мондрианом и Т. ван Дуйсборгом).

Продолжение традиций абстракционизма в деятельности нового поколения художников, пришедших в искусство после второй мировой войны. Абстрактный экспрессионизм (Дж. Поллок, У. Де Кунинг, М. Ротко, А. Горки и др.), живопись действия (И. Клейн, Н. де Сан-Фаль и др.).

Дада. Создание контркультуры. Дада (Dada), дадаизм – авангардное движение в художественной культуре, существовавшее в период 1916–1922 годов в Европе и Америке. Движение Дада не имело единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Оно возникло

в самый разгар Первой мировой войны, его природа и формы проявления были жестко обусловлены исторической ситуацией. Это было движение молодежи – поэтов, писателей, художников, музыкантов, глубоко разочарованных жизнью, испытывавших отвращение к варварству войны и выступавших против традиционных общественных ценностей, сделавших эту войну возможной.

Деятельность дадаистов – это тотальный протест против ценностей классической культуры, а также против достижений авангардных направлений, возникших в период, предшествовавший первой мировой войне.

Дадаистский «Манифест господина Антипирина» (1916) Т. Тцара. Деятельность Х. Арпа, М. Эрнста, К. Швиттерса, М. Дюшана и др. Разработка М. Дюшаном концепции создания реди-мейд (композиций из предметов повседневного употребления и их элементов).

Дадаизм – один из главных источников и побудителей многих направлений и движений в современном искусстве, в частности, постмодернизма.

Сюрреализм. Предшественники сюрреализма: немецкие романтики, французские поэты XIX века А. Рембо и Лотреамон; ближайшие предтечи: поэт Г. Апполинер и представитель «метафизической живописи» Дж. де Кирико. Развитие творческой практики дадаизма.

«Манифест сюрреализма» (1924) А. Бретона. Опора на философию интуитивизма, восточные мистико-религиозные и оккультные учения, на фрейдизм. Творческие принципы сюрреализма. Два главных течения в живописи сюрреализма: так называемый органический или биоморфный сюрреализм – (Х. Миро, А. Массон) и натуралистический сюрреализм или сверх-реализм (С. Дали, Р. Магритт, П. Дельво).

Основные представители сюрреализма в живописи и скульптуре – Х. Миро, И. Танги, Х. Арп, С. Дали, М. Эрнст, Р. Магритт, П. Дельво, Ф. Пикабия, в литературе, театре и кинематографе – А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар, Т. Тцара, Ж. Кокто, Л. Бунюэль, Р. Клер.

В сюрреализме наиболее полно и остро в художественной форме выразилось ощущение эпохи, как глобального переходного этапа от классического ис-

куства последних двух – трех тысячелетий к чему-то принципиально иному. Именно в сюрреализме наметились многие принципы, методы арт-мышления, даже технические приемы и отдельные элементы культуры второй половины XX века.

«Парижская школа». Творчество художников, остававшихся в контексте поисков новейшего искусства, но сохранявших неповторимую творческую индивидуальность и стоявших особняком от современных им течений и направлений. А. Модильяни, М. Шагал, Х. Сутин, М. Утрилло, К. Бранкузи и др.

Реалистическое искусство в странах Западной Европы и Америки. В XX веке реализм не исчерпал своих возможностей. Реалистическое искусство находит качественно новые формы, соответствующие новым условиям жизни, новой ступени развития общественного сознания. Сохранение традиций реалистического искусства предшествующих эпох сочетается с тенденцией к обновлению и обогащению изобразительного языка за счет использования приемов и элементов стилистики авангардных и модернистских направлений.

Творчество Э. Барлаха, К. Кольвиц, Г. Грундига (Германия), А. Бурделя, Ш. Деспю, А. Фужерона (Франция), Ф. Мазереля (Бельгия), Р. Гуттузо, Дж. Манцу (Италия), А. Рефрежье, Э. Хоппера, Р. Кента, Э. Уайеса (США).

Советская художественная культура 1917–1955 годов. Первые послереволюционные годы в развитии советской художественной культуры характеризовались активной деятельностью и многообразием творческих объединений и групп. Главная задача – создание новой культуры нового социалистического общества.

Мировое значение приобрели успехи конструктивистской архитектуры (братья Веснины, Б. Иофан, К. Мельников, И. Лангбард и др.) и конструктивистского («производственного») искусства (В. Татлин, А. Родченко, Л. Попова, В. Степанова и др.). Конструктивизм возник как логическое продолжение экспериментов кубистов и кубофутуристов в области исследования формы, пространства, объема, структуры в пластических искусствах.

Большое внимание уделялось реформированию художественного образования. В Москве были созданы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС, 1920–1926), деятельность которых сыграла важнейшую роль в формировании теории и практики дизайна и производственного искусства. Близкие задачи в подготовке творческих кадров ставили перед собой М. Шагал и К. Малевич, усилиями которых в Витебске (1918–1921) было организовано Народное художественное училище, впоследствии преобразованное в Художественный техникум.

Изменение в первой половине 1920-х годов художественной политики государства, усиление идеологического контроля. Формирование теории и практики социалистического реализма. «Большой стиль» советского искусства. Исторические корни и социальные аспекты мифотворческого сознания эпохи.

Архитектурная практика И. Жолтовского, А. Щусева, И. Лангбарда. социалистического реализма. Творчество А. Дейнеки, В. Мухиной, Ю. Пименова и др. Особое значение исторического и историко-революционного жанров, парадного портрета. Темы советских празднеств, спортивных состязаний.

Тема 26. Искусство второй половины XX в.

Модернизм, концепции, традиции. Переходный этап от авангарда к модернизму (1950-е – 1960-е гг.). Разработка нового эстетического сознания, попытка слить элитарную культуру с потребительской популярной субкультурой. Поп-арт. Зарождение поп-арта в Великобритании (Р. Хэмилтон, Э. Паолоцци, П. Блейк, Р.Б. Китай, Д. Хокни, А. Джонс). Расцвет поп-арта в культуре США (Р. Раушенберг, Дж. Джонс, Э. Уорхол, Р. Лихтенштейн, К. Ольденбург, Т. Весельман, Дж. Розенквист, Дж. Сигал и др.). Расширение спектра используемых материалов, усложнение техники. Поп-скульптуры, объекты, ассамбляжи, инсталляции, в которых использовались различные материалы, в том числе и бывшие в употреблении вещи и др. мусор. Создание поп-артистских акций – хэппенингов, энвайронментов и т. д. Подведение черты под развитием традиционных видов изобразительного искусства, доведение их до логического конца.

Открытие пути принципиально новым типам художественных практик. Подготовка почвы для концептуализма и постмодернизма.

Гиперреализм. Течение в живописи и скульптуре, возникшее в США во второй половине 1960-х годов (М. Морли, Р. Эстес, Ч. Клоуз, Г. Рихтер, и др.). Основано на фотографическом воспроизведении действительности. Близость к поп-арту, как в практике, так и в эстетических ориентациях на натурализм и прагматизм. Использование принципа автоматизма визуальной фиксации, документализма, акцентировка механического, «технологического» характера изображения. Экспериментальные тенденции, связанные с усвоением наиболее передовых технологий и приемов фотографии и киноискусства.

Концептуализм. Феномен культуры, синтезирующий в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки – эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт). Выдвижение на первый план концепта, замысла произведения, выраженного в виде формализованной идеи, вербализованной концепции. Суть арт-деятельности усматривается не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов: кино-, видео-, фоно-записей.

Продолжение и развитие многих находок конструктивизма, реди-мейд Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта. Стремление к дематериализации арт-творчества. Статья Дж. Кошута «Искусство после философии» (1969). Арт-деятельность С. Ле Вита, Э. Руша, О. Кавары, Б. Вотье, С. Туомбли, Я. Куннелиса и др.

Акционизм. Развитие опыта дадаистов и сюрреалистов в создании динамических, процессуальных арт-практик. Живопись действия (Дж. Поллок, И. Клайн, Н. де Сан-Фаль). Перенос акцента с результата арт-деятельности на ее процесс. Тенденция к синтетическому объединению многих искусств, к выходу из музейных и выставочных залов в окружающую среду, к активному включению зрителей в процесс творчества. Иррациональный, парадоксально-

абсурдный характер действия, обращенного непосредственно к внесознательным уровням психики зрителя. Хэппенинг, перформанс, лэнд-арт. Работы Р. Смитсона, Кристо&Жан-Клод и др. Особые формы акции в деятельности движения «Флюксус», в творчестве Й. Бойса, Г. Нитча.

Философско-эстетические основы постмодернизма.

Идеи французских постструктуралистов и постфрейдистов о деконструкции (Ж. Деррида), языке бессознательного (Ж. Лакан), шизоанализе (Ж. Делёз, Фр. Гваттари). Концепция иронизма итальянского семиотика У. Эко и американского неопрагматика Р. Ротри.

В противовес авангардистской установке на новизну стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры посредством ее ироничного цитирования и свободной игры интерпретациями.

Символы постмодернистской эстетики – лабиринт, ризома. Симулякр (Ж. Бодрийяр) – одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики.

Модификация основных эстетических категорий. Иронизм – смыслообразующий принцип мозаичного постмодернистского искусства. Трансформация критериев эстетических оценок. Стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, развитие тенденций синестезии.

Тенденции постмодернизма в архитектуре.

Отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры. Пересмотр накопленного архитектурного наследия, актуальность которого поддерживается применением современных технологий. Акцентирование «технологичности конструкций». Архитектурная практика Р. Пьяно, А. Росси, Ф. Джонсона, Ч. Мура, Х. Холлайна, Н. Фостера, С. Компостелла и др.

«Средовой» подход – доминанта градостроительной и архитектурной практик, включающих в поле своей деятельности многие современные искусства с целью создания всеобъемлющей среды обитания человека.

Тенденции деконструктивизма. Усиление иронического начала, использование эффекта распада конструктивных элементов, создание провокативного впечат-

ления непрочности, ненадежности строений. Архитектурные практики Ф. Гери, венской группы «Кооп – Химмельблау», американской группы «Сайт» и др.

Тенденции постмодернизма в визуально-пластических искусствах.

Движение трансавангарда. Статья итальянского критика Акиле Бонито Олива «Интернациональный трансавангард» (1982). Противопоставление модернизму, в частности концептуализму, новой живописности, фигуративности, экспрессивности, ярко выраженного личностного начала. Установка на эстетическое наслаждение, свободное сочетание художественных стилей прошлого. Тенденция к выработке художественной ментальности, носящей интернациональный характер. Влияние концептуального искусства, которое оставило слишком глубокий след, чтобы не отразиться на дальнейших тенденциях. Творчество Ф. Клементе, М. Паладино, К. Мариани, А. Кифера, Г. Базелитца, Й. Иммендорфа и др. Использование приемов поп-арта, ирония концептуального свойства – творчество Дж. Кунса, Дэмиена Херста, Маурицио Кателлана.

Развитие новых видов арт-деятельности, возникших под воздействием научно-технического прогресса. Произведения К. Болтански, Б. Крюгер, С. Шерман и др. Видеоинсталляции Нам Джун Пайка, В. Фостеля и др.

Ситуация постпостмодернизма и художественная культура.

Постпостмодернизм наследует постмодернизму и трактуется как один из этапов эпохи «постмодерности». Его эстетическая специфика – в создании принципиально новой художественной среды «технообразов», чье сущностное отличие от традиционных «текстообразов» заключается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью. Переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью.

Основное течение постпостмодернизма – художественная виртуалистика. Влияние новейших научных открытий на утверждение и формирование эстетики виртуальности.

Многообразные эстетические опыты с киберпространством. Тенденции виртуализации в кинематографе и других видах искусств (сетевое визуальное искусство, гиперлитература и т.д.).

В области массовой культуры и в прикладной сфере – возникновение индустрии интерактивных развлечений (видеоигры, рекламные видеоклипы, виртуальные ярмарки, телешоу, интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, виртуальные выставки и музеи и т.д.).

Тема 27. Основные тенденции развития художественной культуры на рубеже XX – XXI вв.

Интернациональный контекст мировой культуры. Достоинства и недостатки этого процесса. Экспансия этики и эстетики в современной глобалистской идеологии – новой утопии глобальной демократической коммуникации. Экспансия мировой поп-культуры и шоу-бизнеса. Освоение цифровых технологий в творческой практике, опыты с киберпространством. Положение постсоветской культуры в этом контексте. Проблема национально-культурной идентичности.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
очная (дневная) форма получения высшего образования

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Формы контроля знаний	
		лекции	семинарские занятия	практические занятия	количество СРС	
1	2	3	4	5	6	7
1	Виды и жанры изобразительного искусства	2	2			Изучение опорного кон- спекта
2	Искусство Древнего Востока	2	2			устный опрос
3	Искусство Древнего Египта	2				реферат
4	Искусство Древней Греции (гомеровский пе- риод и архаика)	2	2			реферат

5	Искусство Древней Греции (классика и эллинизм)	2				устный опрос
6	Искусство Древнего Рима	2	2			устный опрос
7	Искусство средневековой Западной Европы (раннее и зрелое Средневековье)	2				дискуссия
8	Искусство средневековой Западной Европы (позднее Средневековье)	2	2			реферат
9	Искусство Византии	2				устный опрос
10	Искусство Древней Руси	2				реферат
11	Искусство Раннего и Высокого Возрождения	2			2	дискуссия
12	Искусство Позднего Возрождения	2				доклады
13	Искусство Северного Возрождения	2				дискуссия
14	Искусство Италии XVII -XVIII вв.	2			2	устный опрос
15	Искусство Фландрии XVII	2				реферат
16	Искусство Голландии XVII в.	2				реферат
17	Искусство Испании XV-XVII вв.	2			2	устный опрос
18	Искусство Франции XVII в	2				реферат
19	Искусство Франции XVIII в.	2				доклады
20	Искусство России XVIII в.	2				устный опрос

21	Искусство первой половины XIX в.	2				реферат
22	Искусство середины XIX в.	2				реферат
23	Искусство второй половины XIX в.	2				реферат
24	Искусство России XIX в.	2				устный опрос
25	Искусство первой половины XX в.	2				реферат
26	Искусство второй половины XX в.	2				реферат
27	Основные тенденции развития художественной культуры на рубеже XX- XXI вв.	2			2	реферат
	Промежуточная аттестация:				36	экзамен
	Итого:	54	10		44	

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Требования к выполнению самостоятельной работы

№ п/п	Название раздела, темы	К-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Виды и жанры изобразительного искусства	2	Знакомство с электронным курсом	Изучение опорного конспекта	Первичное овладение знаниями
2	Искусство Древнего Востока	2	Подготовка к лекциям по основным источникам	Подготовка сообщений	Первичное овладение знаниями
3	Искусство Древнего Египта	2	Изучение хрестоматий по культурологии, искусствоведению	Подготовка эссе	Закрепление и систематизация знаний
4	Искусство Древней Греции (гомеровский период и архаика)	2	Изучение хрестоматий по культурологии, искусствоведению	Подготовка реферата	Первичное овладение знаниями
5	Искусство Древней Греции (классика и эллинизм)	2	Конспектирование специальной литературы	Подготовка сообщений	Формирование умений и навыков
6	Искусство Древнего Рима	2	Изучение специальной литературы Изучение видеоматериалов	Подготовка мультимедийных презентаций	Формирование умений и навыков

7	Искусство средневековой Западной Европы (раннее и зрелое Средневековье)	2	Изучение видеоматериалов Конспектирование специальной литературы	Подготовка презентационных материалов по отдельным темам	Развитие умений и совершенствование навыков
8	Искусство средневековой Западной Европы (позднее Средневековье))	2	Изучение актуальных публикаций	Подготовка эссе	Развитие умений и совершенствование навыков
9	Искусство Византии	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению	Устный опрос	Закрепление и систематизация знаний
10	Искусство Древней Руси	2	Подготовка к лекциям по основным источникам	Подготовка сообщений	Развитие умений и совершенствование навыков
11	Искусство Раннего и Высокого Возрождения	2	Изучение хрестоматий по культурологии. Изучение видеоматериалов	Устный опрос	Закрепление и систематизация знаний
12	Искусство Позднего Возрождения	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению	Подготовка сообщений, эссе	Развитие умений и совершенствование навыков
13	Искусство Северного Возрождения	2	Подготовка к лекциям по основным источникам	Устный опрос	Закрепление и систематизация знаний
14	Искусство Италии XVII - XVIII вв.	2	Подготовка к лекциям по основным источникам		Закрепление и систематизация знаний
15	Искусство Фландрии XVII	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению		Развитие умений и совершенствование навыков
16	Искусство Голландии XVII в.	2	Изучение актуальных публикаций		Развитие умений и совершенствование навыков

17	Искусство Испании XV-XVII вв.	2	Подготовка к лекциям по основным источникам		Закрепление и систематизация знаний
18	Искусство Франции XVII в.	2	Изучение видеоматериалов		Развитие умений и совершенствование навыков
19	Искусство Франции XVIII в.	2	Изучение видеоматериалов		Формирование умений и навыков
20	Искусство России XVIII в.	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению		Развитие умений и совершенствование навыков
21	Искусство первой половины XIX в.	2	Изучение актуальных публикаций		Закрепление и систематизация знаний
22	Искусство середины XIX в.	2	Подготовка к лекциям по основным источникам		Формирование умений и навыков
23	Искусство второй половины XIX в.	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению		Развитие умений и совершенствование навыков
24	Искусство России XIX в.	22	Изучение актуальных публикаций		Развитие умений и совершенствование навыков
25	Искусство первой половины XX в.	2	Изучение хрестоматий по искусствоведению		Закрепление и систематизация знаний
26	Искусство второй половины XX в.	2	Подготовка к лекциям по основным источникам		Развитие умений и совершенствование навыков
27	Основные тенденции развития художественной культуры на рубеже XX-XXI вв.	2	Изучение актуальных публикаций. Изучение видеоматериалов		Формирование умений и навыков
Итого:		54			

Перечень используемых средств диагностики результатов учебной деятельности

Основными видами диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов по учебной дисциплине являются:

- экспресс-опрос в устной и письменной форме,
- выступления на семинарских занятиях,
- письменные работы (реферат, эссе, опорный конспект),
- мультимедийные презентации.

Для оценки качества самостоятельной работы студентов осуществляется систематический контроль путем проверки ее выполнения в установленные преподавателем сроки.

Литература

Основная

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. / Под общ. ред. А. М. Кантора. – М. : Эллис Лак, 1997. – 736 с.
2. Бартенев, И. А. Очерки истории архитектурных стилей : учеб. пособие / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М. : «Изобразительное искусство», 1983. – 384 с.
3. Бобринская, Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. – М. : ГАЛАРТ, 1994. – 216 с.
4. Бобринская, Е. А. Футуризм и кубофутуризм / Е. А. Бобринская. – М. : ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 174 с.
5. Бруссальи, Марко. Понимать архитектуру / Марко Бруссальи. – М. : ЗАО «БММ», 2007. – 384 с.
6. Всеобщая история искусств. – М. : «Искусство», 1960-1970 гг. (в 6 томах).
7. Герман, М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. / М. Ю. Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 480 с.
8. Дмитриева, Н. А. Краткая история искусств / Н. А. Дмитриева М., «АСТ-ПРЕСС»; 2000. - 624 с.
9. Ёдике, Юрген. История современной архитектуры / Юрген Ёдике. – М. : Искусство, 1972. – 246 с.
10. Ильин, И. П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
11. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН, 2001. – 384 с.
12. Ильина, Т.В. Введение в искусствознание: Учеб. пособ. для студентов вузов / Т. В. Ильина. - М.: ООО «АСТ»: ООО «АСТРЕЛЬ», 2003. – 206 с.

13. Ильина, Т. В. История западноевропейского искусства: Учебник / Т. В. Ильина - 3 изд., перераб. и доп. М., «Высшая школа», 2003. – 68 с.
14. Ильина, Т. В. История отечественного искусства: Учебник / Т. В. Ильина – 3 изд., перераб. и доп. - М., «Высшая школа», 2003. – 407 с.
15. История изобразительного искусства / Под ред. Клода Фронтизи. – М. : БММ АО, 2005. – 516 с.
16. История искусств (история мирового изобразительного искусства): курс лекций для студентов специальности 1-21-04-01 («Культурология (по направлениям)» / авт.-сост. Р. З. Караулова. – Минск: Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2014. – 80 с.
17. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / В. В. Бычков [и др.]; под общ. ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.
18. Мировое искусство. Энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней / Сост. И. Г. Мосин. – СПб. : Кристалл, 2006. – 192 с.
19. Морозов, А. И. Соцреализм и реализм / А. И. Морозов. – М. : ГАЛАРТ, 2007. – 271 с.
20. Обухова, А. Е., Орлова, М. В. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму / А. Е. Обухова, М. В. Орлова. – М. : ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 176 с.
21. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.
22. Популярная художественная энциклопедия. М.; «Изобразительное Искусство», 1980. (в 2-х книгах).
23. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : АГРАФ, 1999. – 382 с.
24. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : МГУ, 1993. – 248 с.

25. Усовская, Э. А. Постмодернизм: учебное пособие / Э. А. Усовская. – Минск : ТетраСистемс, 2006. -256 с.

26. Яковлева, Н. А. Практикум по истории изобразительного искусства: Учебно-методическое пособие / Н. Я. Яковлева, Т. П. Чаговец, Т. Ю. Дегтярева. Под. Ред. Н. А. Яковлевой. – М. : «Высшая школа», 2004. – 319 с.

Дополнительная

1. Альтернативная культура. Энциклопедия / Сост. Д. Десятерик. – Екатеринбург : Ультра. Культура, 2005. – 240 с.

2. Дали, Сальвадор. Дневник одного гения / Сальвадор Дали. – М. : Искусство, 1991. – 269 с.

3. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М. : ПРОГРЕСС, 1970. – 301 с.

4. Лиотар, Ж.-Ф. Ситуация постмодерна / Ж.-Ф.Лиотар. – СПб. : Алетейя, 1998. – 159 с.

5. История зарубежного искусства. Под ред. М. Кузьминой и Н. Мальцевой. М.; «Искусство», 1980. – 488 с.

6. История искусства народов СССР. 9 томов. М. : «Изобразительное Искусство», 1970-1980.

7. История русского искусства. Под ред. И. А. Бартенева и Р. И. Власовой – 3 изд., перераб. и доп. – М. : «Изобразительное Искусство», 1987. – 400 с.

8. Любимов, Л. Искусство Древнего мира: книга для чтения / Л. Любимов. – М. : «Просвещение», 1980. – 319 с.

9. Любимов, Л. Искусство Древней Руси: книга для чтения / Л. Любимов. – М., «Просвещение», 1974. – 322 с.

10. Любимов, Л. Искусство Западной Европы: книга для чтения / Л. Любимов. М., «Просвещение», 1976. – 319 с.

11. Памятники мирового искусства. (в 9 томах). М. : «Изобразительное Искусство», 1970. – 1985 гг.

12. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.
13. Харт, К. Постмодернизм / К. Харт. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 272 с.
14. Хиллер, Бивис. Стилъ XX века / Бивис Хиллер. – М. : Слово, 2004. – 240 с.
15. Эко, У. Имя розы / У. Эко. – М. : Симпозиум, 1989. – 465 с.
16. Якимович, А. К. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века / А. К. Якимович. – М. : ГАЛАРТ, 1995. – 132 с.

ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ УВО

Название дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы по изучаемой учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола)

ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЕ УВО

на 202_ /202_ учебный год

№№ пп	Дополнения и изменения	Основание
		Корректировка учебных программ

Учебная программа пересмотрена и одобрена на заседании кафедры межкультурной коммуникации (протокол № ____ от _____ 20__ г.)

Заведующий кафедрой

(степень, звание)

(подпись)

(И.О.Фамилия)

УТВЕРЖДАЮ
Декан факультета

(степень, звание)

(подпись)

(И.О.Фамилия)

4.2. Литература

Основная

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М. : Эллис Лак, 1997. – 736 с.
2. Бартенев, И. А. Очерки истории архитектурных стилей : учеб. пособие / И. А. Бартенев, В. И. Батажкова. – М. : «Изобразительное искусство», 1983. – 384 с.
3. Бобринская, Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. – М. : ГАЛАРТ, 1994. – 216 с.
4. Бобринская, Е. А. Футуризм и кубофутуризм / Е. А. Бобринская. – М. : ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 174 с.
5. Бруссальи, Марко. Понимать архитектуру / Марко Бруссальи. – М. : ЗАО «БММ», 2007. – 384 с.
6. Всеобщая история искусств. – М. : «Искусство», 1960-1970 гг. (в 6 томах).
7. Герман, М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Ю. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 480 с.
8. Дмитриева, Н. А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. – М. : «АСТ-ПРЕСС», 2000. – 624 с.
9. Ёдике, Юрген. История современной архитектуры / Юрген Ёдике. – М. : Искусство, 1972. – 246 с.
10. Ильин, И. П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
11. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН, 2001. – 384 с.
12. Ильина, Т. В. Введение в искусствознание : учеб. пособие для студентов вузов / Т. В. Ильина. – М. : ООО «АСТ»: ООО «АСТРЕЛЬ», 2003. – 206 с.
13. Ильина, Т. В. История западноевропейского искусства : учебник / Т. В. Ильина. – 3 изд., перераб. и доп. – М. : «Высшая школа», 2003. – 68 с.

14. Ильина, Т. В. История отечественного искусства : учебник / Т. В. Ильина. – 3 изд., перераб. и доп. – М. : «Высшая школа», 2003. – 407 с.
15. История изобразительного искусства / под ред. Клода Фронтизи. – М. : БММ АО, 2005. – 516 с.
16. История искусств (история мирового изобразительного искусства) : курс лекций для студентов специальности 1-21-04-01 («Культурология (по направлениям)» / авт.-сост. Р. З. Караулова. – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2014. – 80 с.
17. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / В. В. Бычков [и др.]; под общ. ред. В.В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.
18. Мировое искусство. Энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней / сост. И. Г. Мосин. – СПб. : Кристалл, 2006. – 192 с.
19. Морозов, А. И. Соцреализм и реализм / А. И. Морозов. – М. : ГАЛАРТ, 2007. – 271 с.
20. Обухова, А. Е. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму / А. Е. Обухова, М. В. Орлова. – М. : ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 176 с.
21. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.
22. Популярная художественная энциклопедия. – М. : «Изобразительное Искусство», 1980 (в 2-х книгах).
23. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : АГРАФ, 1999. – 382 с.
24. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : МГУ, 1993. – 248 с.
25. Усовская, Э. А. Постмодернизм : учеб. пособие / Э. А. Усовская. – Минск : ТетраСистемс, 2006. – 256 с.

26. Яковлева, Н. А. Практикум по истории изобразительного искусства : учебно-метод. пособие / Н. Я. Яковлева, Т. П. Чаговец, Т. Ю. Дегтярева / под ред. Н. А. Яковлевой. – М. : «Высшая школа», 2004. – 319 с.

Дополнительная

1. Альтернативная культура. Энциклопедия / сост. Д. Десятерик. – Екатеринбург : Ультра. Культура, 2005. – 240 с.

2. Дали, Сальвадор. Дневник одного гения / Сальвадор Дали. – М. : Искусство, 1991. – 269 с.

3. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М. : ПРОГРЕСС, 1970. – 301 с.

4. Лиотар, Ж.-Ф. Ситуация постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – СПб. : Алетейя, 1998. – 159 с.

5. История зарубежного искусства / под ред. М. Кузьминой и Н. Мальцевой. – М. : «Искусство», 1980. – 488 с.

6. История искусства народов СССР. 9 томов. – М. : «Изобразительное Искусство», 1970–1980.

7. История русского искусства / под ред. И. А. Бартенева и Р. И. Власовой – 3 изд., перераб. и доп. – М. : «Изобразительное Искусство», 1987. – 400 с.

8. Любимов, Л. Искусство Древнего мира: книга для чтения / Л. Любимов. – М. : «Просвещение», 1980. – 319 с.

9. Любимов, Л. Искусство Древней Руси: книга для чтения / Л. Любимов. – М. : «Просвещение», 1974. – 322 с.

10. Любимов, Л. Искусство Западной Европы: книга для чтения / Л. Любимов. – М. : «Просвещение», 1976. – 319 с.

11. Памятники мирового искусства. (в 9 томах). – М. : «Изобразительное Искусство», 1970-1985 гг.

12. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.

13. Харт, К. Постмодернизм / К. Харт – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 272 с.

14. Хиллер, Бивис. Стиль XX века / Бивис Хиллер. – М. : Слово, 2004. – 240 с.
15. Эко, У. Имя розы / У. Эко. – М. : Симпозиум, 1989. – 465 с.
16. Якимович, А. К. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века / А. К. Якимович. – М. : ГАЛАРТ, 1995. – 132 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
1.1. Курс лекций	6
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	199
2.1. Тематика семинарских занятий.....	199
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	201
3.1. Самостоятельная работа студентов.....	201
3.3. Примерные темы для самостоятельной работы	205
3.3. Примерные вопросы к экзамену	209
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	212
4.1. Учебная программа	212
4.2. Литература	249

Учебное электронное издание

Составитель
Караулова Рабига Зияровна

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальностям:*

6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиадизайн,

6-05-0212-01 Дизайн костюма и текстиля,

6-05-0212-02 Дизайн предметно-пространственной среды

[Электронный ресурс]

Редактор *А. Н. Голотвина*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 29.05.2026.
Гарнитура Times Roman. Объем 1,1 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-539-3



9 789855 475393