

Н.М. СОКОЛЬНИКОВА, В.Н. КРЕЙН

ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ *в искусстве*



Н.М. Сокольникова, В.Н. Крейн

ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ *в искусстве*

*Допущено Минобрнауки России
в качестве учебного пособия для студентов
образовательных учреждений среднего
профессионального образования,
обучающихся по специальностям
группы 0500 «Культура и искусство»*

Москва
ГАРДАРИКИ
2006

УДК 7.03(100)(07)
ББК 85г(0)я7
С59

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор *А.Н. Лаврентьев*;
доктор педагогических наук, профессор *Т.И. Бакланова*

- Сокольников, Н. М., Крейн, В. Н.**
С59 История стилей в искусстве : учеб. пособие / Н. М. Сокольников, В. Н. Крейн. — М.: Гардарики, 2006. — 395 с.: ил.
ISBN 5-8297-0283-5 (в пер.)
Агентство СІР РГБ

Учебное пособие, представляющее собой систематизированный курс по истории стилей в зарубежном и русском искусстве с древнейших времен до начала XX в., знакомит с идейно-стилистическими особенностями каждого этапа исторического процесса, с характерными тенденциями в творчестве выдающихся мастеров.

Акцент делается на наиболее важных явлениях в художественной культуре Древнего Египта и Востока, античных Греции и Рима, в романском и готическом искусстве, искусстве Возрождения, барокко, рококо, классицизма, романтизма, реализма, импрессионизма, модерна.

Книга может быть полезна для студентов высших учебных заведений, изучающих искусство и архитектуру, а также для широкого круга читателей.

УДК 7.03(100)(07)
ББК 85г(0)я7

113658

ISBN 5-8297-0283-5

© «Гардарики», 2006
© Н. М. Сокольникова,
В. Н. Крейн, 2006

Введение

Историю изобразительного искусства можно рассматривать как непрерывный процесс развития стилей. Каждый исторический стиль появляется закономерно, развиваясь из предыдущих стилей. Четких границ между ними может и не быть, так как художественное мышление непрерывно развивается в исторических категориях стиля. Все это и делает важнейшие этапы истории изобразительного искусства неповторимыми, вкладывающими лучшее из достигнутого в совокупный опыт национального и мирового искусства.

Содержание произведения неотделимо от его формального воплощения в соборе, картине, гравюре, скульптуре и т.д., создающихся, как правило, в определенном стиле. В искусствоведении существует множество определений понятия «стиль».

Слово «стиль» происходит от латинского *stylus*, означающего «палочка, стерженек для письма». Получается, что стиль — это внутренний стержень, сущность, которая воплощается в художественной форме. Именно стиль можно считать инструментом для понимания истории искусства. В самом слове «стиль» звучат некая упорядоченность, реализованная идея, осмысленное содержание.

Стиль — это художественное выражение восприятия мира, свойственного людям определенной эпохи и страны. В нем получает зримое воплощение историческое и национальное своеобразие художественной культуры.

Стиль — законченная и устойчивая структура формальных элементов, которые подчиняются единому формообразующему принципу.

Понятие художественного стиля весьма часто связывают с понятием творческого метода. При этом метод характеризует сам процесс художественного творчества, а о стиле говорят, имея в виду его результат.

Стиль эпохи выражает понятие красоты, художественные образы, формы, средства и приемы художественного воплощения в произведениях изобразительного искусства, архитектуры, декоративного искусства и др. При этом стиль эпохи может объединять все стилевое многообразие художественных явлений данной эпохи даже тогда, когда они принадлежат к стилистически разным художественным направлениям.

Изменения стиля эпохи всегда связаны с большими идейными переменами в обществе и происходят, как правило, в течение длительного исторического периода. Как историческая категория понятие «стиль» определяет крупные этапы развития искусства на основе принципиальной общности характерных черт художественной культуры. Произведения разных видов искусства, несмотря на различие в материалах, задачах и масштабах, следуют сходным законам формообразования, подчиняются единым принципам построения и символическим системам стиля.

Хорошо известно, что в одну историческую эпоху могут сосуществовать художественные стили с прямо противоположными идейными установками. Например, классицизм и барокко в XVII в., романтизм и реализм в XIX в. Начиная с Нового времени особенностью художественного процесса является параллельное существование разных стилей.

Наименования региональных художественных стилей складывались по именам правителей (стиль Людовика XIV, стиль Карла X, викторианский стиль), по национальным (итальянский маньеризм, русский ампир, немецкое барокко) и географическим признакам (флорентийская готика, дрезденские романтики, венский модерн), по месту и материалу производства художественных изделий (лиможские эмали, венецианский гипюр) и т.д. Кроме этого, имя каждого крупного мастера можно трактовать как название индивидуального стиля («стиль Рафаэля», «стиль Рубенса», «стиль Врубеля» и др.).

Следует отличать понятие стиля как исторически возникшей художественной категории (готика, барокко, рококо, классицизм и др.) от употребления этого слова для обозначения манеры, почерка художника (ренуаровские женщины, левитановские пейзажи). Через стиль произведения мы узнаем художника, т.е. в стиле осуществляется духовная коммуникация.

В изобразительном искусстве под стилем может пониматься также способ, который определяет выбор и сочетание внешних, формальных элементов в каждом конкретном произведении. Стиль диктует круг сюжетов и образные характеристики персонажей, структуру композиции, способы передачи пространства, использование светотени и колорита.

Замысел, выраженный в стиле работы художника, зависит от его личности, от времени и места создания произведения. Стиль — это единство содержательных и изобразительных элементов, с помощью которых создается художественное произведение.

Именно по стилю легко отличить одно произведение от другого, а для этого важно знать тенденции развития искусства, принципы и закономерности стилеобразования. Изучение разных стилей является главной задачей искусствоведения. Для ее решения широко используется метод сравнительного анализа, позволяющий точнее установить, где, когда и кем было создано произведение.

В процессе исторического развития искусства возникает парадоксальная ситуация: с одной стороны, оно приобретает интернациональный характер, а с другой — ощущается настоятельная потребность в национальной идентификации, осознании неповторимости культуры каждого народа. Оба этих процесса идут одновременно. Такова особенность динамического развития национальных культур в рамках культуры всемирной.

Большое значение в истории имеет искусство Древнего мира. Мы считаем возможным обозначить такие стили, как древнеегипетский, древнегреческий, древнеримский, подчеркивая важное значение именно их стилеобразующих черт. Невозможно переоценить и роль искусства Древнего Востока, особенно таких стран, как Индия, Китай и Япония, давших нам прекрасные образцы своего стиля.

Искусствоведы спорят о том, следует ли рассматривать как уникальный художественный стиль искусство Византийской империи. На наш взгляд, несмотря на его значительные различия в раннехристианский, иконоборческий и другие периоды, оно обладает всеми признаками единого стиля.

В искусствоведении принято выделять так называемые великие стили, охватывающие длительный исторический период на больших территориях: романский, готический, барокко, рококо, классицизм, ампи́р, романтизм, реализм, импрессионизм и модерн.

В строгом понимании Возрождение представляет собой не стиль, а целую эпоху, так как в то время сосуществовали различные художественные стили, направления, течения. Мы выделяем здесь стиль Итальянского Возрождения, маньеризм и стиль Северного Возрождения. Все стили Возрождения, кроме маньеризма, соответствовали эстетическому идеалу эпохи, который складывался на основе нового, прогрессивного мировоззрения — гуманизма.

Много значимых для развития истории искусства стилей можно отнести к категории более мелких, так как их существование было не-

продолжительно или они охватывали лишь отдельные виды искусства или некоторые страны: постимпрессионизм, сентиментализм, историзм, викторианский стиль в Англии, бидермайер в Германии и т.д.

Рассматривая историю развития стилей в русском искусстве, мы сочли возможным термин «русский стиль» вынести в название главы. Считаем, что его необходимо брать в кавычки, так как он представляет собой не оригинальный исторический стиль, а своего рода стилизацию. Поставив в заглавие название «русский стиль», мы тем самым хотели подчеркнуть своеобразие развития рожденных в Западной Европе стилей (барокко, рококо, классицизм, ампир, романтизм, реализм, эклектизм, модерн, импрессионизм) в русском искусстве. Не случайно в искусствоведении появились такие термины, как «нарышкинское барокко», «елизаветинское рококо», «екатерининский классицизм», «русский импрессионизм» и т.д.

Понятие «русский стиль» значительно уже, чем понятие «русское искусство», и обычно обозначает конкретный исторический феномен, отвечающий общественной потребности выразить идеи самобытности, народности и национальности в искусстве.

Развитие стилей в русском искусстве началось в период Средневековья (X—XVII вв.), с «русско-византийского», или «древнерусского», стиля, неразрывно связанного с христианской верой, библейскими образами и сюжетами.

Период подъема русского национального искусства в XV в. после свержения татаро-монгольского ига условно называют «русским Ренессансом», а следующий за ним — «русской готикой», обозначающей шатровое зодчество Древней Руси.

В разное время попытки выразить национальное своеобразие в русском искусстве именовались по-своему. Собственно «русский стиль» возник как стилевое понятие во второй половине XIX в. для обозначения самобытности русской архитектуры и прикладного искусства. История «русского стиля» представляет собой историю древнерусской и народной традиции в лоне европеизированного искусства России Нового времени. Впервые сознательное обращение к русской традиции в искусстве Нового времени происходит во время царствования дочери Петра I Елизаветы Петровны.

Понимание термина «русский стиль» со временем менялось. В правление Александра II и Александра III национальное своеобразие в искусстве именовалось «русско-византийским стилем», иногда даже презрительно — «псевдорусским стилем» или стилем «а-ля рус». Позднейшие формы национально-романтического течения в архитектуре модерна обозначались понятием «неорусский стиль». Напри-

мер, храм Спаса на Крови архитектора А. Парландона на Екатерининском канале в Петербурге сооружен в «русском стиле». Современники же оценивали его неоднозначно, говоря, что он построен не в «русском стиле», а в русском вкусе.

Таким образом, понятие «русский стиль» охватывает творчество мастеров, основанное на традициях русского национального искусства. В этом процессе важна роль народного искусства (крестьянского и городского) как одного из источников «русского стиля».

«Русский стиль» в искусстве можно рассматривать широко — как выражение этнической целостности нации, основанной на национальной культуре. Иначе говоря, под словосочетанием «русский стиль» понимается одна из специфических форм выражения национального самосознания, аналогичная понятиям «индийский стиль», «китайский стиль», «японский стиль».

В пределах одного стиля могут существовать художественные явления, в чем-то родственные, объединенные духом своего времени, но в каких-то позициях существенно отличающиеся друг от друга. Их называют течениями и направлениями.

Как было остроумно замечено, направления «направляют», а течения «текут». Направления в истории искусства возникают сознательно, течения — стихийно. Художественное направление — это идейно, программно, теоретически оформленное течение. Художественное течение иногда не оформляется программно и не становится направлением и потому представляет собой более узкое понятие. Внутри художественных направлений, как правило, существуют различные течения.

В художественном направлении отражена определенная художественная концепция группы людей, однако допускающая некоторые расхождения взглядов. Оно выражается в течениях и школах, существующих в рамках этого художественного направления, как бы конкретизирующих его и способствующих некоему внутреннему дроблению. Расхождения внутри направления тем не менее не затрагивают его основного художественного основания, что позволяет говорить о нем как о самостоятельном и отличном от других явлениях в истории искусств.

Когда говорят о школах, то чаще всего имеют в виду национальные и региональные разветвления внутри направления, а также школы ведущих мастеров. Некоторые школы объединяются в художественные течения, которые близки по особенностям художественного языка и совместно решают творческие задачи.

В истории развития искусства направления начали формироваться в ходе спора классиков и романтиков на рубеже XVIII—XIX вв. Мно-

гие течения появились в середине XIX—XX в. с усилением в искусстве аналитических и дифференцирующих процессов.

На протяжении истории возникали различные виды искусства: временные, пластические и синтетические (пластическо-временные). Историю стилей мы будем раскрывать на примере пластических искусств, в частности архитектуры и изобразительного искусства (графики, живописи, скульптуры).

Архитектура традиционно определяется как стилепорождающее искусство, именно в ней характерные черты стиля обладают наиболее выраженной законченностью. Поэтому рассмотрение стилей, как правило, начинается с архитектуры.

Пластические искусства тяготеют к синтезу искусств, т.е. к слиянию и взаимодействию архитектуры с монументальным искусством, скульптурой, живописью и декоративно-прикладным искусством; живописи со скульптурой. Как род художественной деятельности пластические искусства на всех ступенях истории развития человечества занимают важное место, отражая духовное освоение действительности, им доступен самый широкий круг тем.

Окружающая действительность фиксируется художником в пластических образах, основная особенность которых заключается в том, что, материализуясь на плоской или иной поверхности, они становятся реальными изображениями существующих предметов. Художественность пластического образа раскрывается в отборе тех качеств предметно-пространственного мира, которые дают возможность передать характерную выразительность и выделить эстетически ценное.

Можно говорить о трех пластических системах. Первая основана на том, что художник воспринимает мир предметно, уделяя внимание преимущественно плоскостным или конструктивным качествам предметов. Пространственность как воздушная среда не играет для него существенной роли. Вторая система — восприятие художником пространства как реальной среды, воздуха, ощущаемого прежде всего оптически. Предметность отступает на второй план. Третья система отрицает и предметность, и пространство — это абстрактное изображение.

Предметным видением обладали в большой степени русские иконописцы и художники Востока. Однако между многими произведениями, относящимися к этой системе художественного творчества, существуют значительные различия. Поэтому предметная пластическая система условно делится на два типа: силуэтно-плоскостной и объемный.

Пластические изображения силуэтно-плоскостного типа доносят до зрителя общую характеристику предмета, своеобразную его проекцию на изобразительную поверхность. Форма таких силуэтных пятен, их

окраска, фактура дают возможность создавать изображение с цветовым планом, выступающим или уходящим в глубину; образуется условное художественное пространство, позволяющее составить представление о протяженности реального пространства, о трех измерениях изображенных предметов. Это способствует созданию как реалистических, так и символических образов. Например, роспись древних египетских храмов была силуэтно-плоскостной. Выразительность древнеиндийской миниатюры строилась преимущественно на ярких декоративных цветовых пятнах, динамичных силуэтах и плоскостной трактовке фигур. Русскую иконопись X—XV вв. отличают четкость силуэтов, ясность цветовых отношений и условность пространства.

Вторая пластическая система направлена на передачу иллюзии глубины пространства на плоскости. Художник сознательно организует пространство, расставляя предметы в глубину. Объемный тип изображения основан на пространственном видении художника. Главное здесь — передать световоздушную среду, окружение предметов. Иначе этот подход можно назвать пространственно-живописным.

Художники Возрождения, создавшие учение о линейной и воздушной перспективе, внесли бесценный вклад в развитие изобразительного искусства. Леонардо да Винчи и Микеланджело придавали пространству поистине космические масштабы. Микеланджело создавал формы, утверждающие себя в пространстве, организующие и подчиняющие его себе. Пространство Тициана совсем иное. Оно как бы порождает формы из себя, обуславливая существование их контуров, цвета, игры светотени. А. Дюрер и Джорджоне, каждый по-своему, воплотили образ пространства как вместилища памяти. Живопись П.П. Рубенса затрагивает иной аспект — у него изобразительное пространство заряжено ритмом, в котором со всей мощью утверждает себя стихийная сила жизни. В произведениях Рембрандта ван Рейна, Д. Веласкеса, в живописи барокко и особенно импрессионистов, а также в работах русских художников, например Ф.С. Рокотова и В.И. Сурикова, пространственно-живописная пластика — мощное художественно-выразительное средство, позволяющее передавать красоту и разнообразие меняющегося мира. На полотнах этих художников запечатлены игра света и тени, трепетное колебание воздуха, солнечные блики, брызги морской пены и многое другое.

Примером произведений, относящихся к третьей пластической системе, отрицающей предметность и пространственность в изобразительном творчестве, могут служить абстрактные картины, графические листы и скульптуры. Для них характерны отказ от изображения реальных объектов, предельное обобщение или полный отказ от формы, бес-

предметность композиции, состоящей из линий, точек, пятен, плоскостей и т.п. Спонтанное выражение внутреннего мира художника, его подсознания может быть передано через эксперименты с формой, цветом, хаотичность пятен. Ярким примером являются абстрактные произведения П. Пикассо, В.В. Кандинского, К.С. Малевича и др.

Как известно, искусство — это сфера духовно-практической деятельности людей, направленной на художественное постижение и освоение мира. В результате этой деятельности появляются произведения искусства, причем не каждая картина или скульптура достойны такого высокого звания. Произведение изобразительного искусства — целостная, сложно организованная структура, где все элементы участвуют в воплощении художественного замысла, составляя образную картину мира.

Подлинные произведения искусства, возникающие в процессе художественного творчества, должны иметь общественно значимый смысл, определенную эстетическую ценность, новизну и оригинальность. Создание и функционирование произведений искусства осуществляются в рамках художественной культуры, которая объединяет в исторически изменяющееся целое художественное творчество и искусствознание. Изучение стилей искусства способствует более полному и тонкому пониманию произведений. Структура стиля отдельного произведения сложна и многослойна. Стиль запечатлевает особенности личности художника, целостность замысла произведения и традиции художественной культуры. Одной из закономерностей художественного прогресса является диалектический процесс усложнения структуры произведения и нарастания в нем культурно-стилистических пластов.

Однако стиль в искусстве не ограничивается формой или содержанием произведения. Его можно сравнить с генами человека, которые обуславливают особенности организма, его структуру. Стиль — это «генный набор» художественной культуры, определяющий ее типологическую целостность и принцип организации.

Глубокое и тщательное изучение стилей поможет лучше понять современное искусство как органическую часть исторического процесса. Без серьезного освоения художественного наследия невозможно формирование зрелых идейно-эстетических убеждений, высокое духовно-нравственное развитие. Стиль не только помогает понять общий смысл и ценность произведения, но и служит источником эстетического наслаждения.

Глава 1. Древнеегипетский стиль

Древний Египет — одна из самых развитых цивилизаций, стоящих у истоков искусства человечества. Египетское искусство монументально по своим формообразующим принципам. Вместе с этим необходимо отметить, что название «древнеегипетский (египетский) стиль» весьма условно, так как изобразительное искусство Древнего Египта прошло несколько стадий развития и не было стилистически однородно. Расцвета оно достигло в эпохи Древнего царства (XXVIII—XXIII вв. до н.э.) — времени строительства пирамид, Среднего царства (XXI—XVIII вв. до н.э.) — периода возведения многоколонных храмов, подземных гробниц с росписями и Нового царства (XVI—XI вв. до н.э.) — периода «империи» со столицей в г. Фивы, времени строительства пещерных храмов и распространения скульптурного портрета. По исчислению египетского жреца Манефона (вторая пол. IV — нач. III в. до н.э.), в истории Египта было 30 династий. Основные принципы египетского искусства начали складываться в период I и II династий (ок. 3000 — ок. 2800 г. до н.э.).

Для живописи и скульптуры древнеегипетского стиля характерны каноническое изображение фигуры человека, фризовое построение композиции, разномасштабность фигур, строгая ясность линий, четкий контур, предельно обобщенные объемы, знаковая выразительность силуэтов.

Канон в изобразительном искусстве — это свод художественных правил, способствующих выявлению характерных черт, присущих именно данной системе культуры, т.е. применение отдельно взятых приемов — еще не канон.

Э. Кон-Винер определял египетский канон как «единство стиля, не терпящее никаких отклонений и заключенное в совершенную форму», а главным качеством этой формы считал «простоту линий».

В архитектуре использовались массивные подчеркнута геометрические формы (пирамиды, обелиски, храмы на основе вертикальных опорных столбов и горизонтальных плит перекрытия, пилоны, многоколонные храмы, скальные храмы и др.), определенные типы колонн, напоминающие связку папируса, пальмовые деревья и т.д. Капители колонн выполнялись, например, в виде бутона или раскрывшегося цветка лотоса, папируса, пальмовых ветвей, женской головы.

Орнаменты также строились на основе стилизованных цветов лотоса, папируса и других растений, включали геометрические элементы, изображения священных жуков скарабеев, символического глаза, грифонов, сфинксов, характерных фигурок людей и т.д.

Все перечисленное свидетельствует о проявлениях древнеегипетского стиля, отличающегося глубоким философским и жизнеутверждающим смыслом. Именно из-за любви к жизни египтяне не могли примириться с фактом смерти. Сделать жизнь вечной было главной темой их искусства. Вопреки распространенному мнению о его мрачном, мистическом образе, стремящемся увековечить загробную жизнь, египетский стиль выглядит весьма ярко и жизнерадостно. Однако особенность египетского искусства состоит не только в каноничности, но и в определенном развитии, совершенствовании стиля в различные исторические периоды.

Изображение для египтян — это прежде всего знак. Но знак не условный, а священный знак-образ. Создать изобразительный знак предмета означало сблечь и увековечить его жизненную силу.

Древние изображения знакомят с различными эпизодами истории Египта. Через тысячи лет рассказывают нам о них рельефы на саркофагах и фрагментах древних построек. С графической точностью рельефов гармонически сливаются строчки иероглифов.

На заре египетской цивилизации, в эпоху неолита и энеолита, народ расселился в двух обширных зонах: в Верхнем Египте, тянувшемся на сотни километров вдоль Нила узкой, не очень плодородной полосой, и Нижнем Египте, занимавшем богатые плодородные земли в дельте Нила длиной около 150 км.

Верхний и Нижний Египет постоянно воевали между собой, и только фараону Нармеру удалось объединить их, одержав победу над северянами. Это событие отражено на одном из самых древних египетских рельефов — плите Нармера (примерно 31 000 г. до н.э.). Художник, создавший этот рельеф, хотел рассказать с помощью пиктографических

рисунков, расположенных рядами один над другим, о величии фараона Нармера. На лицевой стороне плиты он, увенчанный конической короной Верхнего Египта, сокрушает булавой голову вождю северян. Поверженный покорно принимает смерть. Победитель намеренно изображен значительно крупнее своего врага, а также вельмож. На обратной стороне плиты Нармер в короне Нижнего Египта торжественно шествует к месту, где лежат связанные и обезглавленные враги. Кроме того, противоборство царей Верхнего и Нижнего Египта показано символически в виде быка, разрушающего крепость и топчущего ногами врага. Посередине два фантастических зверя переплетаются гигантскими удлиненными шеями, образующими круг. Одни и те же образы несколько раз повторяются и читаются как строки письма.

Египтяне использовали следующий прием передачи фигуры человека на плоскости: голова и ноги повернуты в профиль, плечи в фас. Важны и другие специфические приемы плиты Нармера: фризовое построение композиции, разномасштабность фигур. Все это свидетельствует о наличии системы древнеегипетского канона изображения фигур.

Каноны, использованные при создании плиты Нармера, еще многие столетия определяли нормы изображения не только в рельефе, но и в круглой скульптуре, и в живописи. Этот памятник мирового значения признан ключевым для понимания всего последующего художественного творчества Древнего Египта.

Объединение Египта запечатлено на многих древних папирусах, рельефах, скульптурах и росписях. Его символом стала «двойная корона» на голове богов и фараонов. Однако даже в более поздний период их иногда изображали с одной «белой короной» Севера или «красной короной» Юга. Кроме этого, на коронах часто присутствовали гриф — символ Верхнего Египта, и кобра — символ Нижнего Египта.

Пиктография, т.е. рисуночное письмо, была общей первоначальной основой и письменности, и искусства Египта. Хотя в дальнейшем появилось иероглифическое письмо, изображения и надписи по-прежнему образовывали прочный художественный синтез, обусловленный общностью цели — закрепить и сохранить в знаке жизненную силу. Эта взаимосвязь определялась мировоззрением египтян и их пониманием назначения искусства, которое должно дарить бессмертие. Своеобразие египетского стиля объяснялось не только верой древних египтян в жизнь после смерти, но и природными особенностями. Оно столь тесно было связано с религией, обоготворявшей силы природы, что трудно разобраться в его образной структуре, не имея хотя бы общего представления о религиозных обычаях египтян.

Удивительно, но многочисленность символов и знаков в изображении одного и того же бога или природного явления не помешала египтянам создать целостный образ мира. Они очень остро чувствовали поэтичность и красоту всего, что их окружало. Им в высшей степени были свойственны фантазия и воображение. Порой египтяне поклонялись не множеству богов, а, напротив, — богу тайному, не имеющему ни имени, ни образа.

Пантеон египетских богов очень велик — их около 2 тысяч. Многие из них были зверолики: покровитель умерших Анубис имел голову шакала, бог мудрости и письма Тот — голову павиана, богиня войны Сехмет — львиную голову. Особое почитание звериных образов — тайна древнеегипетской религии.

Один из наиболее совершенных образов бога представлялся египтянами в виде солнца. Солнце изображали то в виде шара со множеством простертых рук-лучей, то шара с крыльями, то тельца или сокола. Круг, напоминающий диск солнца, постоянно встречается в древних египетских орнаментах. В Древнем царстве главным божеством, покровителем всех богов и отцом фараона почитался бог солнца Ра, впоследствии Амона-Ра («скрытое солнце»). В эпоху Нового царства был недолгий период, когда фараон Аменхотеп IV (Эхнатон) отменил все культы, кроме солярного, и ввел единобожие — поклонение всемогущему солнечному диску Атону. Его изображали в виде солнца с лучами, на концах которых помещались руки, державшие знак жизни «анх».

Ра изображался человеком с головой сокола, увенчанной солнечным диском, или же полностью соколом. В древних текстах его называют «дневным солнцем» (в отличие от Атума — вечернего и Хепри — утреннего солнца). Атума представляли человеком с двойной короной на голове — символе «владыки обеих земель», т.е. Верхнего и Нижнего Египта. Часто он воплощался в образе старца или змеи. Хепри изображался человеком, у которого вместо головы — большой жук. Жук-скарабей, держащий в лапках диск солнца и, подобно солнцу, проходящий ежедневно свой путь по небосклону, тоже символизировал бога Хепри и вечную, как и солнце, жизнь. Священную фигурку скарабея ставили на грудь мумии в саркофаге, на котором были начертаны имя фараона и заклинания к сердцу не свидетельствовать на суде Осириса против умершего. Еще один солнечный бог — Амон изображался в виде человека (иногда с головой барана) в короне с двумя высокими перьями и солнечным диском.

Богиня неба Мут («мать») — жена Амона, «мать матерей», изображалась в виде женщины, а ее имя писали иероглифом коршуна. Мут

отождествляли также с богинями-львицами. Храмы Мут заполняли львиноголовые статуи. Животным, посвященным Мут, была корова.

Другую богиню-мать и богиню неба, которую нередко отождествляли с Мут, звали Нут. Согласно мифу, она ежедневно проглатывала звезды и солнце, а затем вновь рождала их. Так, по мнению древних египтян, происходила смена дня и ночи. Нут называли «огромной матерью звезд», поднимающей умерших на небо и охраняющей их в гробнице. Изображения Нут в виде женщины находят на внутренней стороне крышек саркофагов. Такое расположение якобы позволяло богине наблюдать за мумией.

Представления древних египтян об устройстве Вселенной нашли отражение, например, в рисунке, изображающем корову со звездами на животе, которую за ноги поддерживают боги. Она олицетворяет небо. В центре с поднятыми руками — бог ветра Шу, отделяющий небо от земли. В ладь по небу плывет Ра с солнечным диском на голове.

Ипостасью солнечного божества, побеждавшего силы мрака, был бог света Гор с головой сокола. Его символ — солнечный диск с распростертыми крыльями. Для понимания египетского искусства особенно важен миф об Осирисе и Горе, согласно которому Осирис был убит своим братом Сетом, олицетворявшим начало мрака и зла. Сын Осириса, Гор, вызвал Сета на поединок и победил его, после чего воскресил отца. Но тот уже не вернулся на землю, а стал царем мертвых в подземном царстве, оставив наследником на земле, царем живых, Гора.

В сохранившихся изображениях Осирис предстает сидящим среди деревьев или с виноградной лозой, обвивающей его фигуру. Его тело всегда окрашивали в зеленый цвет. Считалось, что подобно растениям Осирис ежегодно умирает и вновь возвращается к жизни. История Осириса есть не что иное, как трансформация древнейшего земледельческого мифа о вечном самообновлении природы. На этом основан культ умирающего и воскресающего бога в разных религиях.

Исида — богиня плодородия, воды, ветра, символ женственности, семейной верности, богиня мореплавания. Она дочь Геба и Нут, сестра Сета и Нефтиды, сестра и супруга Осириса, мать Гора. Основные повествования об Исиде тесно переплетены с мифом об Осирисе. Как богиня неба Исида изображалась в виде коровы или женщины с коровьими рогами на голове и с солнечным диском между ними. Как супруга Осириса принимала на себя частично его функции. Культ Исиды был распространен повсеместно.

По представлениям древних египтян, умерший должен был явиться на суд Осириса. Чтобы знать, как себя там вести, каждый должен был прочитать «Книгу мертвых» (сборник религиозных текстов и рисунков,

составленный во II тыс. до н.э.). В ней содержится описание суда Осириса над умершим и рисунок на эту тему. На фризовой композиции — как умерший произносит оправдательную речь — «Исповедь отрицания», в которой отразились многие духовно-нравственные ценности древних египтян. Человек перечисляет 42 преступления, клятвенно заверяя богов, что ни в одном из них он не виновен.

В центре рисунка Анубис взвешивает на весах Истины сердце покойного, на правой чаше — перо богини справедливости Маат, символическая «правда». Бог Тот записывает результат взвешивания и приговор. Если сердце оказывалось тяжелее или легче пера — значит, судимый солгал, произнося какую-то клятву. Если же чаши оставались в равновесии, его признавали оправданным, бог Тот записывал имя покойного на папирусе, после чего он отправлялся к месту своего вечного блаженства.

Главное в системе египетских культов состоит в том, что для счастливой жизни в загробном мире умершему нужно сохранить тело и душу. Каждый древний египтянин после смерти подвергался мумификации. Для человека бедного этот процесс мог длиться лишь несколько дней, для фараона — больше месяца.

Согласно культовым представлениям, человек был наделен несколькими душами, среди которых «ка» являлся физическим двойником, «ба» — проявлением сущности человека, «ах» — тенью, «рен» — именем и т.д. «Ка» обозначался иероглифом в виде поднятых рук. Изображению «ка» обычно придавали вид круглой скульптуры, выполненной по канону: стоящая фигура рассчитана на фронтальное восприятие, руки опущены, одна нога выдвинута вперед. Скульптура должна была обладать портретным сходством с погребенным, чтобы душа могла вернуться в тело. С этой же целью на мумию надевали погребальную маску, воспроизводившую черты лица умершего. Такие маски, как и портретные статуи фараонов, положили начало одному из важнейших достижений древнеегипетского искусства — портрету. Своеобразие египетских портретов состоит в том, что они удивительно передают индивидуальные черты. При этом выражение лица остается идеализированным, отвлеченным, лишенным эмоций, потому что изображался человек, освобожденный от земных забот и идущий в вечность. Такими — спокойными и бесстрастными — были портреты в Древнем царстве. Позднее, в искусстве Среднего и особенно Нового царства, портреты стали передавать не только индивидуальные черты, но и характер.

Чтобы обеспечить умершему счастливую загробную жизнь, в погребальную камеру складывалось все необходимое в земном быту: по-

суда, украшения, мебель, повозки и многое другое, даже слуги. Рядом с саркофагом помещали статуэтки ушебти («ответчиков») из дерева, камня, фаянса. Каждый день один из «ответчиков» должен был работать за хозяина. Богатые могли купить себе для вечной жизни сколько угодно ушебти. Те, кто победней, покупали их 360 штук — по числу дней в году, а бедняки — одного-двух, но вместе с ними брали в загробный мир свиток папируса — список, где перечислялись 360 помощников. Благодаря чудодейственным заклинаниям перечисленные в списке ушебти оживали и работали на хозяина так же усердно, как деревянные и глиняные фигурки.

Искусство Древнего царства. Египетская классика

Расцвет искусства Древнего Египта начался в III тыс. до н.э. после объединения Северного и Южного царств. Фараон, ставший тогда во главе страны, приобрел неограниченную власть. Сочетая свои полномочия с саном верховного жреца, он объявил себя сыном бога солнца Ра.

Искусство Древнего царства — это египетская классика. Его характерные черты — монументальность, торжественность, ритмичность и жизненная достоверность. Большое развитие в эту эпоху получил скульптурный портрет. Ведущая роль принадлежала архитектуре, тесно связанной с заупокойным культом (гробница-мастаба, пирамиды).

Архитектура

Искусство Древнего Египта основано на монументальных геометризованных формах. Облик древнеегипетской архитектуры определяет конструкция, открытая еще в эпоху дольменов: вертикальные опорные столбы, перекрытые горизонтальными плитами. Эта конструкция из прочного камня, увеличенная до огромных размеров, наилучшим образом воплощала образ вечности в искусстве. Важными элементами египетского стиля были стена и пилон.

В результате длительного развития культовой архитектуры Древнего Египта (ок. 3000—2250 г. до н.э.) сформировался тип гробницы-мастабы. Название она получила из-за сходства со скамьями (*араб.* мастаба, букв. — каменная скамья), стоявшими возле домов. Гробница состояла из двух частей, соединенных вертикальной шахтой: наземного сооружения в виде параллелепипеда с плоской крышей и слегка наклонными к центру внешними стенами и подземной погребальной камеры с несколькими помещениями. В период Древнего царства наземная

часть имела строгую планировку: просторные залы, коридоры, кладовые располагались вдоль главной оси. Внутренние стены украшались росписями и рельефами с изображениями богов, фараонов, животных, растений и орнаментов (например, редкая по изяществу роспись с изображением гусей в медумской гробнице). В этих композициях заметно стремление мастеров к передаче движения. Сцены (например, на рельефе гробницы Ти в Саккаре) располагались последовательными фризами-регистрами с соблюдением пропорциональной соразмерности фигур. Внутри мастаба украшалась скульптурами.

Первая пирамида Древнего царства — фараона Джосера (ок. 2630 г. до н.э.) в Саккаре — создана на основе конструкции мастабы. Она представляла собой шесть мастаб разной площади, поставленных одна на другую. Такая конструкция воплощала идею лестницы в небо для восхождения к богам.

Число известных пирамид превышает 90; все они ориентированы по сторонам света и имеют правильную четырехгранную форму, символизирующую вечность. К сожалению, большинство пирамид полностью разрушены. Лучше сохранились те, что расположены в пригороде Каира на пустынном плато Гиза. Самая высокая из них (примерно 146 м) — пирамида Хеопса, простоявшая 45 веков. Рядом расположена менее грандиозная пирамида Хефрена, брата Хеопса. Еще ниже пирамида Микерина, сына и наследника Хефрена. Пирамиды — главная часть комплекса погребальных сооружений, включающего мастабы придворных и родственников, а также невысокие заупокойные храмы, расположенные рядами-кварталами у подножия пирамид.

В пирамидах воплотились не только дух египетской культуры, вера египтян в загробную жизнь и божественную силу фараонов, но и их представления о Вселенной. Пирамиды вобрали в себя лучшие достижения египетской цивилизации в области строительной техники и архитектуры, математики и астрологии, письменности, изобразительного искусства. До настоящего времени ученые спорят о способах строительства этих гигантских сооружений. В эпоху, когда не были еще известны ни железо, ни колесо, ни лебедка, как удалось доставить на высоту более 140 м и идеально уложить почти 3 млн каменных кубов весом 2 и более тонны каждый?

Наиболее распространенная теория — использование большого временного пандуса, соорудившегося с одной стороны пирамиды и наращивавшегося по мере ее роста. По пандусу сотни рабов, один за другим, волокли на самый верх каменные блоки. Эта теория нам представляется несостоятельной. Во-первых, для организации движения такого

количества тяжелых блоков и достижения столь внушительной высоты необходим был пандус из камня. Во-вторых, по мере нарастания кладки угол наклона пандуса стал бы практически таким же, как у пирамиды. Учитывая все это, данная теория оправдана лишь в том случае, когда речь идет о высоте порядка нескольких метров. Для транспортировки же строительного материала на высоту более 140 м с помощью пандуса нужно было бы выстроить массивную стену, втрое превосходящую самую пирамиду.

Другое ложное представление — это картинный образ огромной массы рабов, связанных бесконечной веревкой и тянущих гигантские блоки. Эта идея родилась на основе некоторых изображений транспортировки колоссальных статуй, но совершенно не соответствует реальности. Практически невозможно наладить перетаскивание многотонных грузов вручную по пустыне, к тому же сохранилось много изображений животных, волокущих грузы.

Наиболее достоверные гипотезы основаны на сообщениях, дошедших до нас благодаря древнегреческому историку Геродоту, который рассказал о том, что многие люди были заняты перевозом камня из карьеров на больших плотах по Нилу. Десять лет ушло на сооружение дороги, по которой тащили каменные блоки, двадцать — на воздвижение пирамиды Хеопса. Ее строили ступенями и затем облицовывали гладко отполированными плитами. Вероятно, в условиях жаркой пустыни их сверкание представляло собой завораживающее зрелище. Сейчас облицовка сохранилась только на вершине пирамиды Хеопса.

Геродот упоминает также об особых механизмах, которые служили для поднятия строительного материала с одного уровня пирамиды Хеопса на другой. По своему устройству они напоминали коромысло, подвижно укрепленное на опоре. К одному концу «коромысла» крепили груз, к другому — веревочную сетку, куда бросали камни. Они перевешивали и поднимали груз.

В последнее время высказываются предположения о том, что блоки отливали на месте. Многие в строительстве пирамид еще остается загадкой.

Вход в пирамиду обычно находился на северной ее грани. От него в погребальную камеру вел коридор. Угол наклона пола коридора равнялся углу, под которым была видна Полярная звезда, куда, по представлениям египтян, отправлялись души умерших.

Подданные верили, что и после смерти фараон способен влиять на их судьбы, и стремились создать ему как можно лучшие условия для загробной жизни. Пирамида служила не просто надгробным памятником, а настоящим домом. В погребальную камеру клали все необ-

ходимое для обычной жизни. Большинство предметов, сопровождавших фараона в загробный мир, изготавливались из золота. Неудивительно, что захоронения часто подвергались разграблению.

Скульптура

В искусстве Древнего царства огромную роль играла скульптура. Египетские статуи исполнялись согласно канону и представляли собой фигуры, стоящие с выдвинутой вперед ногой или сидящие с прижатыми к груди или лежащими на коленях руками. В поминальных храмах и гробницах статуи отличались портретным сходством.

Для стоящей статуи были характерны следующие черты: голова высоко поднята, мышцы напряжены, левая нога делает шаг вперед, руки опущены и прижаты к телу, лицо прекрасно, но без индивидуальных черт. Скульптура, созданная по канону, была рассчитана на фронтальное восприятие (например, статуя вельможи Ранофера). Сидящие статуи, создаваемые по принципам симметрии и равновесия, часто были полны внутреннего напряжения, как, например, статуя фараона Хефрена (первая пол. III тыс. до н.э.), застывшего в гордом величии под охраной сокола — Гора, распростершего над ним крылья.

Еще один образец скульптуры Древнего царства — статуя писца Каи из гробницы в Саккаре (сер. III тыс. до н.э.), сидящего, скрестив ноги, с развернутым свитком папируса на коленях. Статуя изготовлена из известняка и раскрашена. Глаза инкрустированы кварцем и обведены бронзой. Несмотря на то что египтяне придерживались симметрии в скульптуре, голова слегка повернута вправо. Это создает впечатление, будто писец обдумывает то, что собирается написать, его взгляд устремлен вперед, и он в любую минуту готов приступить к своим очень важным обязанностям.

Скульптура из нескольких кусков раскрашенного фигового дерева (глаза выполнены из кварца, веки — из меди) «Сельский староста» (V династия) поражает точностью передачи портретной характеристики. Это сановник Каопера, известный также под именем Великого жреца. Его черты выражают спокойное достоинство. Название статуе дали рабочие, нашедшие ее в 1860 г. Они увидели в ней сходство с их сельским старостой.

Статуи принца Рахотепа и его жены Нофрет (IV династия), найденные в гробнице Рахотепа в Медуме, высечены из двух блоков известняка, но задуманы как единый ансамбль. Лаконичные образы человечны, полны обаяния, чистоты и ясности. По традиции статуя Рахотепа окрашена в красновато-коричневый цвет, а статуя Нофрет —

в светло-желтый. На ней белая облегающая одежда, на шее — разноцветное ожерелье.

В скульптурной группе из раскрашенного известняка «Карлик Се-неб и его семья» (VI династия) художник блестяще изобразил важного чиновника с женой, обнимающей его правой рукой. Чтобы компенсировать несовершенство фигуры, скульптор у ног карлика отца поставил двух его детей. Таким образом, создается впечатление уравновешанности композиции.

Покой мира мертвых в Гизе охраняет стоящий у подножия пирамид огромный Сфинкс — каменный лев с головой человека, высеченный из целой скалы. Его длина 57 м, высота — 20 м. Сфинкс всегда был символом тайны. Изображение льва с головой человека — это полная противоположность всем другим египетским божествам с человеческим телом и головой животного. Лицо Сфинкса напоминает портретные черты Хефрена. Его загадочный взгляд как бы устремлен в вечность. Историки считают, что первоначально на Сфинксе были царский головной убор со священной змеей и накладная борода — символ высшей власти, раскрашенные синими и золотыми полосами, а тело и лицо имели кирпично-красный цвет.

Важную роль в искусстве Древнего Египта играли *рельефы* и *росписи*, выполненные на стенах гробниц и храмов. Их назначение определялось желанием прославить могущество погребенного владыки и обеспечить ему благоденствие в загробной жизни. Создавались они по определенным канонам, касающимся и самого изображения, и сюжетной композиции. Так, при изображении фигуры представить важно было в профильном повороте головы глаз показать полностью, ладони развернуть тыльной стороной, все пальцы нарисовать одной длины. Такой способ помогал наиболее выразительно представить каждую часть тела, избежать перспективных сокращений, сохранить целостность образа.

Среди разнообразных компонентов, входивших в понятие канона, главным считалась пропорциональность, так как система пропорций была той основой, которая обеспечивала органичный синтез таких видов искусства, как архитектура, скульптура и живопись. Все элементы внутри одной композиции приводились в соответствие между собой на основе пропорций. Каждая из частей тела также имела определенный размер, зафиксированный в специальной сетке. Социальные различия подчеркивались масштабом, размером фигуры. Согласно канону египетские художники, передавая пространство на плоскости, то, что находится дальше, изображали выше.

Из поколения в поколение ученики точно копировали образцы. Однако каноны не сдерживали развитие египетского искусства — в своих

бесконечных повторениях оно не утрачивало связь с природой и особую выразительность. Очень красивы композиции, где иероглифы изысканно и разнообразно сочетаются с фигурами, например «Царица Кавит за туалетом», хранящаяся в Египетском музее в Каире.

В Древнем Египте были распространены в основном плоские рельефы с углубленным контуром, тонкой и реалистичной моделировкой формы. Применялись три типа обработки каменной плиты: слегка выпуклый рельеф, слегка углубленный и, наконец, находящийся на одном уровне с фоном. Иногда все эти типы использовались в одной композиции. При боковом освещении контуры сочно подчеркивались тенями. В выпуклых рельефах тень ложилась с противоположной от источника света стороны, а в углубленных — наоборот. Таким образом получалась тонкая вибрация света и тени, казалось, что изображения оживают. Рельефы, как правило, раскрашивались; преобладали сочетания желтого и коричневого с голубым, синим и зеленым, напоминающие о красках земли и безоблачного неба.

Искусство Среднего царства. Поздняя египетская классика

Искусство Среднего царства сохраняло каноны и традиции Древнего, однако позднюю египетскую классику отличали возросшее стремление к правдоподобию, снижение пафоса монументальности, появление жанровых «вольностей» в трактовке сюжета, в композиции, индивидуальных черт в портрете.

Искусство Среднего царства во многих отношениях стилистически неоднородно. В целом можно выделить два направления: столичную официальную каноническую школу и местные центры, где чаще проявлялась оригинальность в художественных решениях. Почти во всех видах искусства можно увидеть существенно новые стилевые приемы, лучшие из которых будут развиваться в эпоху Нового царства.

Архитектура

В культовом и мемориальном зодчестве особую роль начинает играть тип скальной гробницы, сменившей усыпальницу-мастабу и монументальную пирамиду. Пирамиды стали скромнее, тогда как размеры, пышность и богатство поминальных храмов возросли. Кроме того, они часто дополнялись колоннадой (храм Ментухотепа в Дейр-эль-Бахри, ок. 2060—2019 г. до н.э.). Гробницы вельмож располагали не у подножия царских пирамид, а отдельно.

К числу новых стилевых черт этого периода относится оформление входа в храм в виде двух массивных башен-пилонов. Расцвет зодчества как храмового, так и жилого приходится на годы правления Аменемхета III, с именем которого связывают легендарный заупокойный храм «Лабиринт».

Скульптура

С середины эпохи Среднего царства в храмах начали воздвигать статуи фараонов, предназначенные для всеобщего обозрения. Это потребовало передачи не только портретных черт, но и возрастных изменений. Скульптуры Сенурсета III и Аменемхета III с крупными чертами лица выглядят сурово, почти скорбно, подчеркнуты резкие складки по сторонам рта, контрасты света и тени. Расцвет скульптуры официальной тематики приходится на время правления Сенурсета III, изображаемого в разном возрасте.

В период Среднего царства активно развивалась мелкая пластика, часто по-прежнему связанная с погребальным культом (ладья, принесение даров и т.д.). Статуэтки вырезали из дерева, покрывали грунтом и расписывали. Создавались и многофигурные композиции в круглой скульптуре. Оригинальная находка того времени — тип кубической скульптуры. Тело сидящей фигуры напоминало по форме куб, голова — шар, руки симметрично лежали на коленях и были сцеплены или одна из них согнута в локте, взгляд устремлен вдаль. Кубическая скульптура выглядела очень цельно, монолитно, имела минимум деталей. Она была распространена и в Новом царстве и даже в более поздний период.

Живопись

Искусство Среднего царства необыкновенно богато и своеобразно в отношении росписей скальных гробниц. Композиции по-прежнему строились по ярусам-регистрам. Тематически они напоминали изображения эпохи Древнего царства, но появлялись и новые сюжеты, в частности сцены привода пленников и эпизоды военных поединков. Росписи обрели большую самостоятельность по сравнению с предыдущим периодом, меньше были связаны с рельефом. Линии контура становились тоньше, резкая обводка сменялась тонкой и мягкой прорисовкой. На первый план выходит живописная техника, богаче становится красочная палитра, художники используют оттенки основных цветов, смешивая их с белилами. К наиболее известным про-

изведениям этого времени относятся изображения сцен рыбной ловли и охоты в нильских зарослях (гробница номарха Хнумхотепа в Бени-Гасане, кон. XX в. до н.э.).

Искусство Нового царства. «Имперский стиль»

Эпоха Нового царства началась вступлением на престол XVIII династии, правившей более двух веков. Утверждается культ поклонения Амон-Ра, который именовался царем всех богов, ему приписывали победы, в его честь слагали гимны, возводили храмы.

В изобразительном искусстве Нового царства произошли значительные перемены. Образы приобрели утонченность, тяготеющую к изяществу и декоративной пышности, эмоциональности. В настенных росписях проявилась свобода движений и ракурсов, цветовые сочетания стали тоньше, в композиции вводится пейзаж. Ярко раскрашенные картины на папирусе изображали загробную жизнь: плодородные поля, лодки, плывущие по полноводным каналам, финиковые и кокосовые пальмы по берегам.

Уточняются основные типы храмовых комплексов — наземные, полускальные и скальные, устанавливается определенная последовательность помещений. Вход обозначался массивным пилоном — трапещевидной стеной, разделенной узким проходом посередине. У стен стояли статуи фараонов и обелиски. За входом располагался открытый двор, обнесенный колоннадой, далее следовали один или несколько гипостильных (от *греч.* *hypōstylos* — поддерживаемый колоннами) залов и святилище. К храму вела аллея сфинксов.

Жрецы в эту пору стали самостоятельной политической силой, поэтому не менее важное значение, чем заупокойные храмы царей, приобрели храмы-святилища. Культ монументальности не угас, а возродился с новой силой в архитектуре (Карнак, Луксор).

Архитектура

Древняя столица Египта — Фивы был одним из самых блистательных городов. Древнегреческий поэт Гомер образно назвал его «Фивы стовратные». Несомненно, это было преувеличением и означало, что у такого огромного города должно быть много ворот.

Во II тыс. до н.э. дворец фараона приравнивается к храму. Здесь жил властелин мира, бог на земле. Во дворце размещались апартаменты царя и его двора. Центральным стал гипостильный зал, заполненный ги-

гантскими колоннами и ведущий к тронному залу, тоже с колоннадой. Рядом с ним, перед большим вестибюлем, также украшенным колоннами или пилястрами, располагались зал празднеств и помещения для придворных и слуг. Все богатство и монументальность ансамбля было сосредоточено вдоль оси, идущей от входа к тронному залу.

О великолепии, грандиозности и богатстве дворцов египетских властелинов во II тыс. до н.э. можно судить по возведенным в то время храмам. Например, в храме Сети в Абидосе сохранился характерный дворцовый фасад с портиком, а в Карнакском храме имеется, так же как во дворце, гипостильный зал для аудиенций, зал празднеств и тронный зал.

В архитектуре египетских храмов и дворцов различных эпох применялись в основном следующие типы капителей колонн: в виде раскрытого папируса, закрытого папируса, связки папирусов, цветка лотоса, пальмовых ветвей, женской головки. Волюты из соляных кобр на тысячу лет предвосхитили ионические капители. Были распространены комбинированные капители, соединявшие различные растительные мотивы.

В течение многих веков на восточном берегу Нила строили храмы в честь бога солнца Амона-Ра, а на западном берегу — заупокойные храмы, отличающиеся самобытными чертами.

Заупокойный храм царицы Хатшепсут (царствовала в конце XVI — начале XV в. до н.э.) в Дейр-эль-Бахри относится к типу полускальных, где наземные помещения сочетаются с молельней, вырубленной в скалах. Задуманный как величественное целое, он построен в виде трех последовательно поднимающихся террас, соединенных одной линией восхождения.

Залы храма, высеченные в скале, были украшены живописью и скульптурой. В одном святилище стояло более 200 статуй. Пол выстился золотыми и серебряными пластинами. Все внутри и снаружи храма было направлено на прославление величия царицы, создание торжественной атмосферы. От пристани у западного берега Нила к храму вела длинная прямая дорога, уставленная по сторонам статуями сфинксов с лицами Хатшепсут. Медленное размеренное движение по наклонным пандусам позволяло в полной мере оценить грандиозность архитектурного замысла, который воплотил зодчий Сенмут.

К храму примыкала более древняя, украшенная небольшой пирамидой гробница царя Ментухотепа I. У горы возвышался храм Тутмоса III с колоннадой на фасаде, большим гипостильным залом, святилищем. Внутренние, внешние и фронтальные портики с тремя рядами колонн и двумя рядами пилястр образовывали замкнутую компози-

цию. До наших дней сохранились только фундамент и фрагменты расписных барельефов, находящиеся сейчас в музее Луксора.

После смерти Хатшепсут ее племянник Тутмос III, которого царица незаслуженно оттеснила от престола, многое уничтожил, стремясь предать ее имя забвению. Он приказал разбить ее статуи, сбить рельефные изображения, смыть лицо с росписей, стереть прославляющие ее надписи и картуши. Но даже в полуразрушенном состоянии заупокойный храм Хатшепсут остается грандиозным сооружением.

В храмах-святилищах Нового царства характер культовой архитектуры во многом определялся спецификой новых обрядов. Так, расположение помещений храма по продольной оси было обусловлено ритуалом встречи статуи божества на Ниле и его перенесением в святилище. Особая роль отводилась освещению — путь пролегал от залитых солнцем дворов, через полумрак гипостильного зала к погруженному во тьму святилищу. Интересно интерпретировалось пространство: колонны в залах напоминали заросли папируса или пальмовые рощи, а росписи на потолке имитировали звездное небо.

В храмах проявился синтез всех видов искусств. Тексты гимнов, высеченные на стенах, с их ритмичным повтором строф были созвучны чередованиям фигур в рельефе. Неотъемлемую часть мистерий в храмах составляло единство архитектуры и декоративно-пластических форм с музыкой и пением.

В эпоху Нового царства были возведены основные части храмового комплекса в Карнаке — самого большого в мире храма с колоннами. Он считается «каменным архивом» древнеегипетской истории. Его стены покрывают многочисленные надписи, гимны богам, изображения ритуалов и праздничных торжеств. Из открытого двора путь ведет в полутемный гипостильный зал, а затем в святилище. Гипостильный зал — самая грандиозная часть храма. Это настоящий лес колонн, иные из них не обхватят и пять человек. В организации внутреннего пространства зодчий Аменхотеп применил прием нарастания движения к центральной колоннаде. Ритм двоящихся, близко стоящих стволов в виде связки папируса сменяется рядом колонн, разделенных большим интервалом. Капители колонн — это нераскрытый папирус там, где мало света, и раскрытый папирус в более освещенных местах. Таким образом, перед следующим вдоль оси храма разворачиваются как бы две фазы жизни — зарождение и расцвет. Всего в карнакском храме насчитывается 134 колонны высотой примерно 20 м каждая. Монументальность — одно из главных отличий древней египетской архитектуры и искусства в целом.

В Карнаке сформировались основные характеристики храма, ставшие каноническими для всех последующих построек. Новый храм от-

личался от сооружений предыдущего тысячелетия грандиозностью залов, ведущих в святилище, изысканностью ковчега (иногда заменяемого солнечной ладьей) и большим количеством молелен и ризниц, заполняющих все свободное пространство. Но наиболее ярким новшеством стало богатство росписей, покрывающих даже потолок и внешние стены. Декоративное убранство, подчеркивающее функции каждого помещения, представляет храм, прежде всего как космос, который вмещает в себя бог. Пол олицетворяет землю, потолок — небо и потому расписывался золотыми звездами по синему фону. На стенах комнат изображались священные мистерии. Различные культовые сюжеты украшают все стены окружающих молелен. Северные помещения представляют таинства Осириса. Восточные — посвящены царству жизненного духа Ра. Внешние комнаты и помещения, куда допускался народ, отражают подвиги фараона.

Самая сокровенная часть храма — святилище, там находилась статуя бога, в которой обитал его дух. Жрецы обеспечивали статую едой, питьем, одеждой — словом, всем необходимым для жизни. Ежегодно во время праздника в честь бога Амона-Ра статую божества в священной ладье торжественно несли из карнакского храма в луксорский в сопровождении жрецов и жриц в белых одеждах, певших славословия и куривших фимиам.

Неотъемлемой частью храмового комплекса были священное озеро и обелиск — вертикально стоящий четырехгранный камень. Эта архитектурная форма впервые появилась именно в Египте. Высекался он прямо в скале и обрабатывался с трех сторон. Затем его отделяли от скалы и шлифовали с четвертой стороны. Полученный таким образом монолит переправляли по Нилу на плотах и устанавливали в нужном месте, обычно у входа в храм. На обелиске вырезали многочисленные иероглифы. Обелиск олицетворял луч солнца и считался символом могущества, власти.

Луксорский храмовый комплекс состоял из грандиозных дворцов и великолепных храмов. Когда-то перед его порталом находились два обелиска, четыре статуи из розового гранита, флаштокки со штандартами и два гранитных колосса, изображающие сидящего фараона Рамсеса II. Этот торжественный вход вел в просторный двор, украшенный двойным рядом колонн с капителями в форме закрытого папируса. В глубине между колоннами находились статуи Осириса. В этом же дворе был небольшой храм Тутмоса III. Величественная колоннада соединяла этот двор с почти закрытым двором Аменофиса III, окруженным с трех сторон двойным рядом папирусообразных колонн, напоминающих каменный лес. Своеобразие композиции

ансамбля придает второй гипостильный зал, расположенный за храмовым двором.

Внешний вид храма также очень интересен. Многочисленные боковые молельни украшены сценами религиозных церемоний и сражений с врагами. Рельефные композиции Луксора составляют единое целое с архитектурным пространством храма.

Памятников монументального искусства эпохи Тутанхамона почти не сохранилось, но обнаруженная в 1992 г. археологом Картером его гробница поистине принесла фараону мировую известность. Роскошь его погребения была вызвана стремлением подтвердить истинность старых религиозных устоев. Тутанхамон был похоронен в Долине царей. Ее история начинается с неожиданного решения фараона Тутмоса I отделить свою гробницу от заупокойного храма и захоронить свое тело тайно, что нарушало традицию, насчитывавшую 1700 лет. Зодчий фараона отправился в эту отдаленную долину и собственноручно вырыл могилу в виде колодца. В погребальную камеру на дне колодца вела крутая лестница, высеченная в камне. Подобный план впоследствии использовался при устройстве всех других гробниц.

Ансамбль некрополя обычно формировался вдоль продольной оси храма, следуя его традиционной структуре. Длинная галерея соединяла с подземным храмом, где один или более колонных залов окружались кладовыми и камерами для приношений. В конце храма находилось святилище: склеп с саркофагом и сокровищницы. У некоторых усыпальниц имелись боковые ответвления.

Захоронение Тутанхамона полностью сохранилось до наших дней. В этой гробнице были найдены подлинные шедевры изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

При сооружении храмов зодчим приходилось решать целый комплекс задач, связанных с организацией внутреннего пространства и освещением, поскольку рельефы обычно расписывались. Однако все эти задачи значительно усложнялись при сооружении храмов скального или пещерного типа, где только фасад вырубался в наружной части скалы, а все помещения шли вглубь. К этому типу относится знаменитый заупокойный храм Рамсеса II в Абу-Симбеле. Его фасад был развернут к Нилу. По обе стороны узкого входа возвышались 20-метровые статуи фараона и небольшие фигуры его детей и сестры-жены Нефертари. Храм был ориентирован на восток. Лучи солнца, освещающая фасад, проникали сначала в первый зал с четырехгранными столбами и статуями Рамсеса II, затем во второй и далее, в святилище, где находились фигуры Амона, Ра-Хорахте, бога Пта и фараона. Загадка храма заключалась в том, что дважды в год первый луч солнца падал пря-

мо на корону, венчающую статую Рамсеса II. При постройке плотины в Асуане скальный комплекс мог исчезнуть под водой. Поэтому храмы и статуи пришлось распилить на блоки, перенести в другое место и составить снова, сохранив их для потомков.

Живопись

В эпоху Нового царства важное самостоятельное значение придавалось росписям. Усилившиеся во всех областях искусства декоративные тенденции в первую очередь нашли отражение в живописи. Стенопись царских гробниц напоминала развернутый свиток папируса, где священные тексты сопровождалась сюжетными композициями.

Наряду с монументальными росписями создавались иллюстрации к каноническим текстам «Книги мертвых».

Свои непосредственные наблюдения египетские мастера фиксировали в зарисовках, которые они делали на черепках (остраконах).

«Имперский стиль» отличался большим разнообразием: ритуальные сцены царских гробниц напоминают графику, тогда как росписи некрополя фиванской знати более живописны. В композициях выделялись три основных цикла: сцены земного бытия, обряд оживления тела покойного для перехода к вечной жизни и жертвенный пир. Расположение композиций отвечало планировке гробниц.

В погребальных склепах знатных персон, в отличие от царских гробниц, живопись поражала свободой движения, орнаментированностью форм, тончайшим разнообразием цвета. Например, для фресок гробницы Нахта, жреца Амона (XV в. до н.э.), характерны изысканная красота и пластичность женских тел. Живописец подметил интересную деталь — одна из музыкантш так резко повернула голову, что ее многочисленные косички взметнулись. Сцены воскрешения и жертвенного пира показаны с реалистической убедительностью.

В росписи «Охота на болотах» из Фив (Британский музей) подробно показаны приемы охоты, растительность и животный мир Нила. Фигура фараона — самая крупная, маленькая фигурка у его ног — это жена.

Гробницы великих царей XIX и XX династий также дают прекрасные образцы живописи Нового царства. Погребальные комплексы этих фиванских династий отличаются от более ранних несравнимой монументальностью.

Во многих гробницах сохранились изображения картин роскошной жизни после смерти. Они рассказывают о жизни фараона, продолжающейся в общении с богами, и о его победе над смертью как проявлении его божественности. Росписи царских гробниц не замы-

каются только на сюжетах загробного бытия. Настенная живопись — ценнейшее свидетельство древнеегипетской истории.

Труднодоступная гробница Тутмоса III имеет декоративную роспись исключительной графики и красоты. Здесь изображены сюжеты канонических текстов «Книги мертвых», политические и военные события правления времен Тутмоса III.

В гробнице Рамсеса VI в зале с саркофагом на потолке дважды изображена гигантская фигура богини неба Нут. Два полушария заполнены рядами звездных богов, следующих за солнечными ладьями, которые плывут по небесному Нилу.

Сильно отличаются от других росписи гробницы Аменофиса II. Черной и красной краской по светлому фону изображены боги, иероглифы и различные символы воскрешения. Фараон изображен с двумя головами: на одной — корона Верхнего Египта, а на другой — Нижнего. Росписи графичны, в них преобладают черные контурные рисунки. Потолок представляет собой звездное небо.

Долина цариц расположена примерно в 1,5 км от Долины царей. К ней ведет ущелье, где находятся мемориальные стелы, посвященные походам Рамсеса III. На окружающих скалах можно прочесть выгравированные молитвы, обращенные к Осирису и Анубису. В Долине цариц было найдено около 80 гробниц, но все они сильно повреждены. В целом гробницы датируются 1300—1100 гг. до н.э., что соответствует эпохе XIX и XX династий.

Одна из самых красивых гробниц принадлежит царице Нифертари. Благодаря тщательной реставрации росписи гробницы поражают своим великолепием. Именно они составляют главное сокровище гробницы, потому что все ее богатое убранство было разграблено еще в древности.

Гробница царицы Тити, которая была, как полагают, супругой фараона XX династии, хранит прекрасную живопись в нежно-розовых тонах. На одном из рельефов изображена царица в высоком головном уборе из перьев и широком прозрачном платье, преподносящая дары душам загробного мира.

Детей фараона, умерших в раннем возрасте, также хоронили в Долине цариц. Гробница принца Амона-хер-Копехефа, сына Рамсеса III, донесла до нас необычный декор, отличающийся разнообразием оттенков и интенсивностью цветовой гаммы, где преобладает великолепный синий ультрамарин. На росписях первого зала фараон представляет своего юного сына разным божествам: Тоту, Птаху и четырём сыновьям Хора.

Скульптура

В эпоху Нового царства в скульптуре по-прежнему соблюдается канон, однако появляются и новые черты: нарастает значение декоративности и индивидуализации образов. Например, создаются стилистически различные портреты Аменхотепа III — от идеализированных, канонических изображений до вполне индивидуализированных, передающих не только внешние черты, но и характер.

На просторной равнине, раскинувшейся вокруг Фив, между Нилом и Долиной царей, в начале XIV в. до н.э. был возведен храм Аменофиса III. От него остались две статуи почти 20-метровой высоты из монолитных блоков песчаника, известные под названием «колоссы Мемнона». Каждая из них изображает сидящего на троне фараона. К храму вела аллея сфинксов с ликом Аменхотепа III.

Строительство монументальных храмов сопровождалось интенсивным развитием скульптуры. Назначение ее не ограничивалось сферой заупокойного культа — статуи устанавливались в открытых дворах храмов, перед пилонами. Они решались обобщенно, так как были рассчитаны на восприятие издалека.

Помимо монументальной скульптуры эпоха Нового царства оставила многочисленные произведения пластики малых форм. В отличие от предшествующего периода, они стали более разнообразными, в строгий канон вносится утонченность: пропорции фигур приобретают изысканность, силуэты — удлиненность и стройность, формы — округлость. Особое место среди таких памятников занимают изделия из дерева. Например, парные скульптуры (сер. VIII династии), изображающие верховного жреца Аменхотепа и его жену, «певицу Амона» Раннаи (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва). Эти фигурки удивительно пластичны и декоративны. Темное эбеновое дерево украшено инкрустацией золотыми пластинами ожерелья и браслетов. Поза изображенных традиционна — левая нога выдвинута вперед, обе ступни стоят на земле, но кажется, что они находятся в движении. Впервые в образе мастер подчеркнул хрупкую женственность, тогда как фигура Аменхотепа отличается жесткостью форм. И еще одну новую черту можно отметить в этой скульптуре — взор Раннаи, традиционно устремленный в пространство, затаенно-тревожен, словно о чем-то вопрошает. Оба лица тонко моделированы и имеют ярко выраженные индивидуальные черты.

Скульптурный групповой портрет, особенно изображения супругов, получил большое распространение в искусстве Нового царства.

Амарнский стиль

Один из ярких периодов искусства Древнего Египта связан с правлением фараона Аменхотепа IV, который считал, что человек может общаться непосредственно с самим богом, и поэтому изменил свое имя, назвав себя Эхнатон — «Дух Атона». Столица из Фив была перенесена в Ахетатон, или Тель-эль-Амарну, давшую название оригинальному стилю.

Архитектура

Ахетатон (Тель-эль-Амарна) был построен на основе свободной планировки, отличной от традиционной сотовой внутри квадрата. Это во многом обуславливалось положением города на берегах извилистого Нила.

Основное архитектурное новшество заключалось в отсутствии в храмах колонных залов и наличии огромных открытых дворов с жертвенниками, поскольку богослужение совершалось теперь под открытым небом.

Дворец фараона в этом городе предстает уже не как массив, заключенный внутри прямоугольника, и не как храм, обнесенный гигантскими колоннами, а как дом-вилла в центре других зданий, окруженных открытым пространством. Между главной Царской дорогой и Нилом протянулась длинная зона, занятая официальной резиденцией. Комплекс начинался просторным прямоугольным двором, окруженным колоннами (перистилем). Затем следовали многочисленные здания. Первым был дворец для официальных приемов с тронным залом. Далее через ряд внутренних двориков и садов можно было пройти к дому для гостей, гарему, царским канцеляриям и службам. Галерея, пересекавшая Царскую дорогу, соединяла дворец с апартаментами фараона и его семейства. Помещения эти были скромны в размерах, но украшены изящными росписями с изображениями цветов и птиц, покрывающими даже пол. Их окружали лоджии с колоннами или небольшими пилястрами из раскрашенного дерева. Особую прелесть всему ансамблю придавали висячие сады с цветами, фонтанами, экзотическими животными и птицами. Дворцовый комплекс, к которому примыкали также частный храм и школа для будущих сподвижников фараона, окружали правительственные здания.

Однако даже роскошные дворцы, оригинальные висячие сады и ухоженные парки Эхнатона не могут соперничать с монументальностью и грациозностью тех, что появились через столетие благодаря Рамсесу II и Рамсесу III. Несомненно, слава об их дворцах и садах бы-

ла все еще жива в I тысячелетии, когда Навуходоносор возвел в Вавилоне свой дворец и создал знаменитые висячие сады.

Скульптура и живопись

В амарнский период перемены в большей мере затронули изобразительное искусство, чем архитектуру.

Портреты, выполненные в амарнском стиле, отличаются удлинённая форма черепа, тонкая талия и округлые бедра мужских и женских фигур, загадочная улыбка. Поиски новых форм, иных изобразительных средств были обусловлены стремлением отойти от канонов, приблизиться к жизни.

Мастера вырабатывают новые иконографические приемы изображения фараона: отказ от идеализации образа, точная передача индивидуальных черт и характерных физических особенностей. В скульптурных и живописных портретах Эхнатона запечатлены удлинённый овал лица, утяжелённая нижняя челюсть, своеобразная посадка головы на длинной шее, выступающий живот и тонкие руки и ноги. Узкий разрез глаз, расположенных наискось к переносице, сочетается с тяжёлыми, полуопущенными веками, придающими взгляду выражение некоторой меланхоличности.

Впервые в истории египетского искусства фараон изображается в кругу семьи. «Семейный портрет» Эхнатона, держащего на коленях маленькую дочь, рядом с женой Нефертити проникнут нежностью и любовью. Солнечный диск бога Атона простирает к ним лучи.

Лучшее, что было создано в этот период, — скульптурные портреты Эхнатона и его жены Нефертити — свидетельствуют о новой, лирической трактовке образа человека. Гармоничный и утонченный образ Нефертити на ее портрете в синей тиаре (первая четверть XIV в. до н.э.) поражает благородной сдержанностью, необыкновенным очарованием, красотой. Желая придать ему как можно больше правдоподобия, скульптор не упустил даже морщинки в уголках рта. Нефертити изображена как «владычица радости». Бюст выполнен из известняка и раскрашен. Теплый золотистый цвет кожи оттенен сочным синим цветом тиары. Портрет почти полностью завершен, не хватает только изображения левого глаза. Исследователи полагают, что так было сделано специально, потому что законченное произведение египтяне предназначали для души умершего, а портрет выполнялся при жизни Нефертити скульптором Тутмесом. Надо отметить, что художники в Древнем Египте пользовались большим уважением, поэтому до нас дошли многие их имена.

Поражает своим совершенством и тонкой психологической характеристикой и другое скульптурное изображение Нефертити. Головной убор отсутствует, краски стерлись, а может, их и не было, но это не повлияло на выразительность и очарование юного лица с улыбкой, едва тронувшей губы. Этот портрет — один из поэтичайших женских образов мирового изобразительного искусства.

Новые представления о красоте — хрупкость и одухотворенность вытянутого лица, тонкая талия, широкие бедра, выпуклый живот — вскоре сами превращаются в канон. Утрированное подчеркивание особенностей строения лица и фигуры фараона не воспринималось современниками как гротеск.

Искусство Амарны не было стилистически однородным, несмотря на кратковременность этого периода, длившегося всего 17 лет. Заметные изменения по сравнению с декоративным стилем памятников фиванской школы произошли позднее, при создании мемфисского некрополя. Рельефы отличаются графической манерой исполнения с преобладанием линейного рисунка над пластической моделировкой поверхности. Великолепным примером мемфисского рельефа служит фрагмент плиты «Плакальщицы» (ГМИИ им. А.С. Пушкина). Канон уже не соблюдается. Фигуры изображены в профиль. Одни контуры сильно углублены, другие — только слегка обозначены. Это создает трепетную вибрацию форм и усиливает впечатление пространственной сложности композиции. Автор изобразил последовательные фазы движения: одна плакальщица стоит, другая наклоняется, третья падает на колени, заламывая руки, четвертая распласталась на земле, а стоящие за ней постепенно поднимаются. Ни одна фигура не повторяет другую. Изобретение такого способа передачи движения на плоскости, а также эмоционального состояния персонажей, объединенных общим настроением, выраженным в позах, жестах и мимике, — безусловно, одно из значительных достижений египетского искусства.

* * *

После правления Рамсеса II последовала полоса тяжелых длительных войн. Захват Египта Персией сменяется, после недолгого освобождения, подчинением империи Александра Македонского. Египет теряет былое величие. Наступает эпоха эллинистического искусства.

Однако древнеегипетский стиль не исчез полностью. «Египтизирующий стиль» был распространен в росписях Помпей. В Новое время возрождению интереса к египетскому стилю способствовал Египетский поход Наполеона (1798—1799). В начале XIX в. он был востребован искусством французского ампира, откуда его заимство-

вал русский ампи́р. Стилизованные под египетский стиль элементы сохранялись и в периоды классицизма (Петербург, Павловск), эклектики и модерна.

Вопросы и задания

1. Назовите основные черты произведений искусства египетской классики.
2. Расскажите об основных особенностях произведений живописи и скульптуры поздней египетской классики.
3. Какие черты характерны для древнеегипетской архитектуры различных стилей?
4. Чем примечательно искусство поздней египетской классики?
5. Охарактеризуйте искусство имперского стиля.
6. Дайте характеристику искусству амарнского стиля.

Темы рефератов

1. Канон в древнеегипетском искусстве.
2. Основные типы архитектурных сооружений древнеегипетского стиля.
3. Символы и знаки древнеегипетских орнаментов.
4. Древнеегипетский стиль в живописи.

Глава 2. Древнегреческий стиль

Греция, или, как она звучит на греческом, Эллада, подарила миру великое античное искусство. К античному относят искусство Древней Греции и Древнего Рима, а также тех стран и народов Древнего мира, которые развивались под влиянием древнегреческой традиции. Античная цивилизация (I тыс. до н.э. — V в. н.э.) стала колыбелью всей европейской культуры. Расцвет древнегреческого (греческого) стиля совпал с упадком искусства Древнего Египта.

Греки гордились своим демократическим строем, основанным на активности каждого гражданина и равной ответственности всех граждан. В нем ценилась свободная гражданская личность.

Мироощущению древних греков было присуще чувство меры, гармонии и симметрии. Изобразительное искусство считалось одним из видов ремесла, при этом художники пользовались почетом как искусные мастера своего дела.

Основные периоды развития искусства Древней Греции: архаика (VII—VI вв. до н.э.), классика (V— первые три четверти IV в. до н.э.), эллинизм (конец IV—I в. до н.э.). Греческую классику принято делить на раннюю (первая пол. V в. до н.э.), высокую (вторая пол. V в. до н.э.) и позднюю (конец V в.— IV в. до н.э.).

Древнегреческое искусство не мыслилось иначе, чем в ансамбле: архитектура, скульптура, живопись, вазапись, изделия прикладного искусства дополняли друг друга, создавая художественный образ эпохи. Художники постигали красоту, изучая человеческое тело, в строении, движениях которого они открывали закономерности пропорций, ритм и равновесие. Для эллинов прекрасный человек был ведущей темой искусства.

В греческих мифах, воплощенных в искусстве, отразились представления древних греков об устройстве мира и о его правителях. Мифологические титаны и боги наделялись сверхъестественными способностями. В честь могущественных олимпийцев устраивали праздники, возводили храмы, высекали статуи, пели гимны. Их образы запечатлевали на барельефах и в росписях.

Рассказывали греческие мифы и о выдающихся героях — об Одиссее, Геракле, Персее, Ахилле, Ясоне, Эдипе, Тезее. Они не обладали бессмертием богов, но отличались сверхъестественной физической силой, бесстрашием, мужеством. Греки почитали героями не только тех, кто побеждал в бою, но и великих актеров, музыкантов, художников. Таков, например, миф об Орфее — изобретателе музыки и стихосложения. Характерная черта древнегреческой мифологии — очеловечивание образов богов. В них греки воплощали свое представление о совершенном человеке, о господстве разума, закона, гармонии.

Архаический стиль

Архаика (VII—VI вв. до н.э.) — период образования рабовладельческих городов-государств и возникновения основных видов и форм греческого искусства. Для архитектуры архаического стиля характерны массивные, монументальные каменные постройки и условные, застывшие в одинаковых позах каменные статуи. Живопись и рельефы на темы мифических сюжетов отличались плоскостным характером и декоративным геометрическим рисунком. Сохраняя монументальность и целостность, греческое искусство эпохи архаики постепенно приобрело яркие самобытные черты.

Архитектура

Эстетический канон в древнегреческом искусстве строился на сочетании красоты и гармонии. Художники искали математически выверенные пропорции тела человека, а зодчие — архитектурного сооружения.

В архаический период был создан основной тип древнегреческого храма — *периптер* (прямоугольное в плане здание с колоннадой вокруг него). Архитектура храма основана на ясной и целесообразной тектонике несущих и несомых частей. Его художественный строй отмечен торжественной строгой простотой и гармонической законченностью. Храм богато украшался скульптурами. На восточной стороне обычно располагалась статуя божества, которому был посвящен храм. Знаменитый периптер дорического ордера — храм Гефестейон в Афинах (V в. до н.э.).

Ордерная система — одно из величайших изобретений греческих архитекторов. Ордер в классической архитектуре — порядок соотношения несущих и несомых частей здания, представляющий собой архитектурно-художественный образ стоечно-балочной конструкции. Ордер делится по вертикали на три основные части: опору, несущую и несомую системы. Опора может существовать в виде подия¹, многоступенчатого стереобата², может и отсутствовать, быть оформлена иначе. Несущая система — это стена или колонна. Несомая — антаблемент, находящийся сверху. Он представляет собой архитектурный образ системы горизонтальных балок и, в свою очередь, делится по вертикали на три части: нижнюю — архитрав, лежащий на капителях³ колонн или на стене; среднюю — фриз; верхнюю — выступающий вперед и завершающий систему карниз. В архитектуре Древней Греции сложились ордера, различавшиеся по стилю: дорический, ионический, коринфский.

Первые два возникли в период архаики. Дорический ордер получил распространение в материковой Греции, а ионический был связан с культурой островной и малоазийской Греции. Примерами дорического ордера являются храмы Геры в Олимпии, Аполлона в Коринфе, Деметры в Посейдонии. Постройки ионического ордера — храмы Артемиды в Эфесе, Геры на острове Самос, а также, с некоторыми изменениями, храмы святилища в Дельфах.

¹ Подий — высокая, обычно прямоугольная платформа с лестницей с одной стороны (на нем возводились храмы).

² Стеребат — многоступенчатый цоколь храма или колонны.

³ Капитель — завершение ствола колонны.

Дорический ордер — самый прочный и тяжеловесный. Колонна не имеет базы и стоит прямо на стилобате¹. Ее пропорции обычно приземисты и мощны. На высоте одной трети колонна имеет энтазис — равномерное утолщение, которое создает ощущение упругого сопротивления тяжести антаблемента. Колонна состоит из сужающегося сверху ствола, прорезанного каннелюрами, и капители, завершающей ствол. Капители составляют эхин — круглая каменная подушка и абака — невысокая плита, принимающая давление антаблемента. Дорическую колонну принято сравнивать с образом героя, а сам ордер символизирует его силу. Колонны этого ордера как «тяжелого» помещались преимущественно внизу архитектурного сооружения.

Архитрав дорического ордера — гладкий. Фриз украшают триглыфы и метопы. Триглыфы по своему происхождению восходят к выступающим торцам деревянных балок и разделены на три полосы вертикальными желобками. Метопы — прямоугольные плиты квадратной формы — заполняют промежутки между триглыфами. На поверхности метопы обычно помещается рельефный декор, который в архитектуре античной Греции носил характер сюжетной сцены, но впоследствии свелся к декоративному мотиву. Антаблемент завершается карнизом.

Ионический ордер сложился к концу VII в. до н.э. Колонна этого ордера более пропорциональна, чем дорическая. Она имеет базу, а эхин ее капители образует два изящных завитка — волюты. Ионическая колонна олицетворяет грациозность женщины. Архитрав разделен по горизонтали на три полосы, отчего кажется легче. Фриз сплошной лентой опоясывает весь антаблемент. Карниз богато декорирован.

Коринфский ордер — самый «легкий» из трех ордеров греческой системы (возник в V в. до н.э., в эпоху классики). Коринфская колонна тоньше и стройнее, чем ионическая. Ее можно сравнить с образом прекрасной девушки. Венчает колонну пышная корзинообразная капитель с растительным орнаментом из листьев аканфа. В многоэтажных постройках колонны этого ордера располагали сверху.

Ордер был общей системой правил и эстетических норм, но древние зодчие при возведении каждого храма применяли их творчески. Строители учитывали цели постройки, согласуя ее с окружающей природой или с другими зданиями архитектурного ансамбля.

В эпоху архаики стали строить большие святилища: Аполлона в Дельфах, Геры в Олимпии. Они имели важное значение в жизни гре-

¹ Стилобат — верхняя ступень и вся поверхность стереобата, служащая как бы постаментом для храма.

ков, поскольку в них совершались ритуальные обряды. Постепенно эти храмы превратились в крупные центры искусства.

Распространенное представление, будто греческие храмы всегда были белыми, на самом деле ошибочно. Как дорические, так и ионические храмы, возводившиеся в период архаики из известняка, раскрашивались в основном красным и синим цветами, подчеркивавшими архитектуру частей сооружения.

Архитекторы Древней Греции учитывали свойства строительных материалов в применении к особенностям конструкции здания. Первоначально храмы сооружались из дерева и сырцового кирпича, а с конца VI в. до н.э. — из мрамора.

Наряду с храмами строились различные общественные сооружения: дома для собраний, стадионы, театры и др. Для строительства театра древнегреческие архитекторы использовали естественный склон холма, на котором один над другим уступами располагались зрительные ряды. Театр сооружался без крыши и состоял из трех частей: оркестры — круглой площадки, на которой выступали актеры, танцоры и хор, театрон — мест для зрителей и сцены — строения для переодевания актеров, хранения реквизита и т.д. Вмещали театры несколько тысяч человек.

Скульптура

Сложными путями развивалась архаическая скульптура. Вплоть до середины VI в. до н.э. фигуры богов изображались строго фронтально, словно застывшие в торжественном покое. Таковы статуи «Артемиды» с острова Делос и «Геры» с острова Самос.

Лица скульптур не передавали индивидуальных черт, так как они изображали не конкретных людей, а обобщенные образы, обладающие духовной красотой, богов и героев. К греческому типу лица можно отнести следующие черты: правильный овал; прямая линия носа, продолжающая линию лба; продолговатый разрез глаз; полные выпуклые губы, причем верхняя губа тоньше нижней; подбородок крупный и круглый. Волнистые волосы мягко облегают голову, не скрывая правильной округлой формы. Лицо озаряет знаменитая «архаическая улыбка», выражающая состояние жизнелюбности и уверенности.

Архаический Аполлон всегда молод, ведь только в этот период жизненные силы находятся в полном расцвете. Он обнажен, стоит прямо, но одна нога выдвинута вперед, словно готовясь к движению. Анатомическое строение фигуры показано четко и обобщенно. Лицо лишено индивидуальности, чуть приподняты углы рта. Для архаичес-

ких скульптур использовался желтоватый шероховатый мрамор, дающий нежные переходы светотени, что создавало впечатление живого тела. Казалось, что скульптуры дышат.

Знаменательно, что уже в то время скульптурные изображения богов практически не отличались от скульптур людей. Архаические Аполлоны и к у р о с ы (атлеты и воины) похожи друг на друга. Художники искали средства для создания типических прекрасных образов, органически объединяя частное и общественное, жизненное и идеальное. Можно с уверенностью сказать, что греческая скульптура родилась на стадионе — там победителей запечатлевали в мраморе. По правилам все атлеты должны были быть нагими. Излюбленный образ греческих художников — обнаженный стройный юноша-атлет.

Скульптуры, росписи на стенах и вазах помогают нам представить, как одевались древние греки. И женщины, и мужчины носили хитоны — простую одежду из куска льняной ткани (зимой — из шерсти), задранированную и сколотую на плечах специальными пряжками (фибулами). Несмотря на богатство отделки, хитон был домашней одеждой, и выходить в нем на улицу считалось неприличным, поэтому поверх хитона надевали плащ — пеплос. По форме и способу драпировки пеплос напоминал хитон, но был длиннее и с большим количеством складок.

К о р ы — прекрасные девушки — изображались в хитонах и пеплосах, красота обнаженного женского тела еще не воспевалась в искусстве. Мелкие складочки хитона, хотя и передавались условно, орнаментально, тем не менее имитировали мягкое волнообразное движение материи. Сложная прическа и головной убор также изображались орнаментально. Для фигуры и одежды часто использовался мрамор разного цвета.

Большинство знаменитых древнегреческих статуй известно нам по римским копиям, имеющимся во многих музеях мира. Но копии далеко не всегда передают красоту оригиналов, которые дошли до нашего времени частично, в основном в обломках и фрагментах. Однако печать прошедших веков придает им особую поэзию. Взор пустых глазниц, утративших вставные зрачки, стал волнующе-таинственным. Когда-то волосы мраморных девушек подкрашивали золотистым цветом, щеки — розовым, зрачки — синим. Но яркие краски стерлись, открыв естественную красоту белого мрамора.

Со второй половины VI в. до н.э. в скульптуре начали более последовательно выступать реалистические тенденции в изображении человека, свидетельствуя о приближении глубоких перемен в общественной жизни и культуре Греции.

Живопись. Вазопись

Подлинные произведения древнегреческой живописи до нас почти не дошли. Одной из самых развитых областей искусства архаического периода была вазопись. Ее развитие шло от строгого *геометрического стиля*, возникшего еще в доархаический период, к композициям сюжетного характера. Схематические фигурки, напоминающие геометрические знаки, длинными рядами заполняли всю поверхность, образуя причудливый декор. Особенно выделялся орнамент в виде изломанной под прямым углом линии — меандр. Он был похож на морские волны и мог бесконечно продлеваться в любую сторону. Роспись носила ритуальный характер. Например, на одной из амфор из Дипилона (VIII в. до н.э.) изображено оплакивание покойника. Этот ритуал был одним из самых важных, потому что люди верили, что таким образом способны вернуть умершего к жизни. Черные силуэты человеческих фигурок с высоко поднятыми руками помещены в центре, все остальное пространство заполняют ряды геометрических узоров. Подобные амфоры достигали полутора метров в высоту и служили надгробием. Копию меньшего размера с пеплом покойного погребали. Оба сосуда располагались на одной оси.

Позже (VII в. до н.э.) появился *чернофигурный стиль* вазописи. Большую роль при этом сыграли технические усовершенствования афинских гончаров. Для росписи сосудов они стали использовать черный лак, а глину слегка подкрашивали охрой, благодаря чему после обжига она приобретала ровный оранжево-красный цвет. Черные фигуры отчетливо выделялись на таком фоне. Детали фигур процарапывались или дорисовывались белой и пурпурной краской. Постепенно на стенках сосудов стали изображать довольно сложные композиции. Поиски новых выразительных возможностей вазописи были продолжены в классический период.

Строгий стиль. Ранняя классика

Искусство ранней классики (первая пол. V в. до н.э.) еще называют строгим стилем. Это был периодом становления демократии в греческих городах-государствах (полисах). Греция вела борьбу против могучей Персидской державы. Для строгого стиля характерно изображение сцен битв и напряженных драматических действий.

Архитектура и скульптура

Выдающийся архитектурный памятник ранней классики — величественный ансамбль святилища Зевса в Олимпии (468—456 гг. до н.э.). Храм был построен из известняка, фронтоны и фризы отделаны мрамором. Здесь находилась знаменитая статуя Зевса из золота, слоновой кости и дерева работы Фидия, считавшаяся одним из Семи чудес света.

Дорический фриз храма украшали 12 метоп, впервые в искусстве Греции представлявших единый цикл — 12 подвигов Геракла. Сюжеты, где персонажи показаны в движении, в динамичных позах («Критский бык», «Чистка Авгиевых конюшен»), чередуются с лиричными сценами. Интересны скульптурные группы на фронтонах. Западный украшала сцена битвы лапифов с кентаврами, переданная с большой экспрессией. В центре фронтона находится Аполлон. Его прекрасное лицо полно решимости и силы, а резкий повелительный жест знаменует победу лапифов. (Битвы с кентаврами и амазонками были популярнейшими темами в греческом искусстве, в частности в храмовой скульптуре — Парфенон, Галикарнасский мавзолей и др.)

На восточном фронтоне изображен миф о царе Пелопоннеса Эномае, который состязался с женихами своей дочери в беге на колесницах и пронзал их копьем, и Пелопсе, победившем царя и погубившем его. Характерно, что скульптор выбрал момент, когда все герои застыли в ожидании исхода состязания. Зрителю предлагалось задуматься: что значит власть? В чем смысл жизни, борьбы и победы? Эти вопросы звучали и в трагедиях Эсхила, Еврипида и Софокла, ставившихся в то время в греческом театре.

Греки жили в окружении богов и героев, изваянных из мрамора и отлитых из бронзы. Статуи стояли в храмах и на площадях, возле них проходили шествия, праздники, спортивные игры. В период ранней классики исчезла «архаическая улыбка», образы стали более строгими. У скульптур ранней классики — героические лица с выразительными профилями. Строгому стилю как нельзя лучше соответствовала темная бронза (бронзовое литье появилось в Греции в VI в. до н.э.), из которой выполнено большинство статуй. Один из шедевров строгого стиля — «Дельфийский возничий» (автор неизвестен). Юноша изображен в полный рост. Можно предположить, что он управляет квадригой (колесницей, в которую запряжена четверка лошадей), так как у него в руках поводья. На нем длинный хитон, складки которого напоминают каннелюры колонн. Прекрасное лицо проработано очень тщательно. Глаза инкрустированы, опущены бронзовыми ресницами. Ноздри и зу-

бы возницы были покрыты серебром, а губы, вероятно, золотом. Тщательно выверены пропорции фигуры. Возница стоит спокойно, но в этом спокойствии — сдержанная сила и энергия, концентрация воли перед состязанием на колесницах.

Героический идеал ранней классики получил яркое воплощение в бронзовой статуе «Посейдон», также с инкрустированными смальтой глазами. В живом, естественном движении изображен «Мальчик, вынимающий занозу».

Мифологическая тема продолжает занимать ведущее место в искусстве, но в образах богов прежде всего раскрывается идеал красоты и силы реального человека. Характерный пример — рельеф с изображением рождения Афродиты из морской пены (так называемый «Трон Людовизи»). На боковых сторонах мраморного трона изображены обнаженная девушка, играющая на флейте, и женщина в длинной одежде перед курильницей. Особо выразительна центральная композиция, где две нимфы поддерживают выходящую из воды Афродиту. Облегающая ее тело влажная одежда ложится тонкими складками, напоминающими струйки воды. Точно передан характер встречного движения: нимфы склонились вниз, а богиня устремлена вверх. В симметричной композиции чувствуются отголоски архаического искусства, однако торжествуют жизненная сила и удивительное поэтическое обаяние образов этого рельефа.

Среди известных ваятелей этой эпохи выделяется скульптор *Мирон* — основоположник позднего строгого стиля. Его работы реконструированы по римским копиям и описаниям античных авторов. Мирон мастерски передавал мгновенные состояния. Ему даже удалось изобразить известного бегуна Лада, умершего в момент победы. Статуя сделана с учетом особенностей зрительного восприятия искаженных пропорций: лицо, если его рассматривать спереди, асимметрично, голова сильно наклонена.

Скульптура «Дискобол» передает напряжение мускулов перед броском — секунда, и диск полетит. Поза обнаженного юноши свидетельствует об огромной внутренней энергии. Скульптура была отлита из бронзы, и Мирону не было необходимости вводить уродливые подпорки под руками, у ног и между пальцами рук, которые обычно использовали для придания прочности мраморным копиям. Помимо прочности бронза обладает еще одним ценным качеством: ее темно-золотистый цвет соответствует загару. К сожалению, большинство дошедших до нас римских копий — мраморные, поэтому судить о первоначальной моделировке формы не представляется возможным, так как многое привнесено римскими копиистами.

Очень выразительна скульптурная группа «Афина и Марсий», стоявшая на афинском Акрополе. Афина, изобретательница флейты, бросила инструмент, потому что ее искажившееся при игре лицо рассмешило Афродиту и Геру. Она прокляла того, кто поднимет флейту, однако фавн Марсий ослушался богиню и научился виртуозно играть. Афина смотрит на флейту, собираясь уходить, а Марсия переполняют эмоции. Он морщит лоб, откидывает руки и подпрыгивает, взмахивая конским хвостом. Тело его тем не менее стройно и атлетично. Мирон впервые так ярко сопоставляет два характера: сдержанность Афины и неукротенный, страстный нрав Марсия. Искусствоведы полагают, что эта скульптурная группа была последним произведением Мирона.

Живопись. Вазопись

Керамические изделия высоко ценились, существовал даже обычай писать на вазе имя ее создателей — гончара и живописца. Афины были ведущим центром изготовления и росписи различных сосудов: а м ф о р для масла и вина, к р а т е р о в для смешивания вина с водой, к и л и к о в для питья и др.

Особого расцвета в период ранней классики достигла вазопись *краснофигурного стиля*. Фигуры стали обводить контуром и оставлять незакрашенными, а все остальное пространство покрывали черным лаком. Внутри красного силуэта прорисовывали тонкими линиями детали фигур, черты лица, прическу, складки одежды. Это позволило добиться более реалистического изображения, передачи свободы движений и сложных ракурсов. На сосудах было меньше мифологических персонажей и больше бытовых сценок, точно схваченных художниками и изящно сочетающихся с формой сосудов и орнаментом. Порой узорами украшали донце, горло, ручки, подчеркивали места перехода форм. Иногда одна и та же сцена на одной стороне изделия изображалась в чернофигурном, а на другой — в краснофигурном стиле.

Крупнейший из известных мастеров краснофигурной вазописи *Евфроний* создал замечательные по тонкости и красоте рисунка композиции. Такова «Ваза с ласточкой», на которой изображена встреча весны мальчиком, юношей, женщиной. Картинка обрамлена поясом чернофигурного орнамента. Мастерски разместил на дне килика мастер *Бриг* жанровую сценку, назидательно повествующую о вреде злоупотребления вином.

На вазе «Орфей, играющий на лире» показано, как четверо воинов слушают игру Орфея. Склоненная фигура справа от Орфея ритмически соответствует крайней слева: мы видим юношу, склонившегося к

плечу соседа. В свою очередь, фигура соседа, стоящего прямо, переключается с позой воина, находящегося с правого края. Чередование поз создает тонкий ритмический рисунок. Воздействие этого рисунка подобно музыке: разнообразные чувства музыканта и слушателей передаются с помощью ритмических созвучий — поворотов головы, положений рук, разнообразных линий.

Классический стиль. Греческая классика

В середине V в. до н.э. культура Греции вступила в полосу расцвета. Зрелый классический стиль отличают строгость пропорций, верность ордерной системе, гармоничность, духовность и энергия. После окончания Персидских войн отстраивали города и возводили храмы. Афины, основанные более пяти тысячелетий назад, в эпоху высокой классики стали признанным мировым центром культуры и искусства. Над городом возвышался Акрополь, вызывавший восхищение не только эллинов, но и соседних народов. Новых высот достигла скульптура, особенно в передаче портретных черт, эмоциональных состояний. Ярким образцом классического стиля в древнегреческой скульптуре является творчество замечательного скульптора Фидия. Поликлет изобрел канон, которого должны были придерживаться скульпторы, изображая человеческое тело. И, наконец, на IV в. до н.э. пришлось творчество четырех величайших скульпторов: Праксителя, Скопаса, Леохара и Лисиппа.

Архитектура и скульптура

Афинский Акрополь расположен на холме, с трех сторон обрывающемся вниз отвесными склонами. Архитекторы мастерски использовали всю поверхность холма для создания уникального ансамбля. Акрополь был и крепостью, и святилищем, и общественным центром. Здесь хранилась государственная казна, помещались библиотека и пинакотека (хранилище произведений живописи).

Вход на Акрополь ведет через Пропилеи — массивные ворота, прорывающиеся величественными колоннами высокие крепостные стены. Планировка Акрополя на первый взгляд совершенно свободна, но в ней все продумано и выверено, симметричность заменена более сложными принципами равновесия. Справа от Пропилей — небольшой храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы), слева — приземистая и гораздо большая по размерам пинакотека. На центральной площади справа — величественный Парфенон, слева — изысканный Эрехтейон. Так обе стороны

ансамбля уравновешиваются: Эрехтейон «перекликается» с храмом Ники, а Парфенон — с левым крылом Пропилей.

Храм Ники Аптерос стоит на выступе оборонительной стены Акрополя. Афиняне пожелали изобразить ее бескрылой, чтобы она не могла улететь из их города. Храм был обнесен балюстрадой, состоящей из невысоких плит с рельефами сцен жертвоприношений. О мастерстве древнегреческих скульпторов можно судить, например, по сохранившемуся фрагменту рельефа «Ника, развязывающая сандалию». У фигуры Ники утрачена голова, но выразительность скульптуры заключается скорее в изящной непринужденности движений тела, выявленной текучими линиями складок одежды. Совершенство пропорций рождает совершенный образ. Скульптор запечатлел краткий миг движения склонившейся фигуры богини, подчеркнув ту живую естественность и лиризм, которые противостоят величавому покою образов высокой классики и открывают новые горизонты в развитии пластики.

Одним из символов культуры античной Греции, подлинным архитектурным шедевром является Парфенон — главный храм Акрополя, посвященный покровительнице города богине Афине Парфенос. Воздвигнут он во второй половине V в. до н.э. из мрамора зодчими *Иктином* и *Калликратом*. Великие мастера очень точно рассчитали пропорции и конструкции: прямоугольный храм окружен стройными дорическими колоннами (по восемь на коротких сторонах прямоугольника, по семнадцать на длинных), покоящимися на трех высоких ступенях. Завершает композицию двускатная кровля. Кажется, будто храм «вырос» сам по себе на вершине холма. Такое ощущение возникает благодаря тому, что геометрическая правильность Парфенона сопровождается легкими отклонениями.

Например, горизонтальные линии храма имеют некоторую кривизну, волнообразно приподнимаясь к центру. Колонны по углам поставлены теснее, чем в середине, промежутки между ними не равны. Колонны сверху сужаются, но неравномерно, они имеют легкое утолщение посередине, т.е. как бы напрягаются, неся кровлю, подобно тому, как напрягаются мускулы у человека, держащего тяжесть. Глубокие каннелюры, напоминающие складки ниспадающей одежды, придают колоннам стройность.

Скульптурное убранство Парфенона и всего Акрополя создавалось под руководством и при участии *Фидия*, родившегося в Афинах и создавшего здесь свои главные произведения. Оно дает яркое представление о скульптуре периода расцвета классики. Гармония и величественность фронтовых скульптур Парфенона достигнуты единством композиции, прославляющей красоту и совершенство человеческого

тела. Фидий выбрал для них естественные позы. Боги и люди были изображены одинаково прекрасными. Дух гражданственности и общественного самосознания позволял афинянам гордо утверждать в искусстве эстетическое равенство человека и богов.

Весь храм окружал рельефный фриз, поражающий своим масштабom и торжественностью. На западном фронте изображена сцена спора Посейдона и Афины за обладание греческой областью Аттикой и городом Афинами. Афиняне, как известно, предпочли богиню, даровавшую им оливковые деревья. Оба божества помещены в центре на колесницах со вздыбленными конями.

Скульптурная группа фронтона над восточным входом посвящена мифу о рождении Афины из головы Зевса. Эта сцена трактовалась Фидием как грандиозное событие: его созерцают божества солнца, ночи и богини судьбы — мойры. Прекрасная группа мойр сравнительно хорошо сохранилась (находятся в Лондоне, в Британском музее). Эти фигуры были решены как круглые статуи, а не рельефы, хотя располагались на плоском фоне фронтона. Непринужденное благородство движений мойр подчеркнуто красотой ниспадающих складок, за которыми ощущается богатейшая пластика человеческого тела.

Все 92 метопы храма были украшены мраморными рельефами, среди которых выделяются изображения битвы лапифов и кентавров. Эти композиции, последовательно развертывающиеся перед зрителем сцены борьбы, поражают разнообразием движений фигур. Фронтонны, метопы и триглыфы, а также скульптуры Парфенона были ярко раскрашены, придавая ему более праздничный вид.

Центром ансамбля Акрополя была 8-метровая статуя Афины, отлитая Фидием из бронзы. Блеск ее копья, отражавшего солнечные лучи, был виден издалека и служил первым приветственным сигналом кораблям, приближавшимся к порту. Ежегодно в честь Афины устраивались празднества (Малые Панафинеи), а раз в четыре года проводилась пышная церемония с торжественным шествием к храму (Великие Панафинеи), где богине преподносилось новое облачение. В эти дни многолюдная процессия медленно поднималась по высокой лестнице и проходила через Пропилеи. Четыре боковых прохода служили для пеших афинян, а по среднему, где не было ступеней, ехали всадники и колесницы, вели животных для жертвоприношений.

Миновав Пропилеи, процессия выходила на большую площадь и, продолжая движение вдоль длинной стены Парфенона, сквозь его колоннаду видела такую же процессию на рельефе. Создателям фриза удалось передать величие и красоту народного шествия, избежав монотонности. Волнообразный ритм движения пронизывает композицию, на

которой изображены юноши-всадники, прекрасные девушки в длинных одеждах, группа участников процессии с жертвенными животными.

Апофеозом праздничного шествия было вступление в алтарь Афины через восточный вход Парфенона. Открывалась дверь, и в полумраке храма солнечный свет озарял 12-метровую статую богини, украшенную слоновой костью и золотом, работы Фидия. В одной руке она держала скульптуру Ники, другой опиралась на щит. Афина Парфенос была богиней-воительницей, но считалось также, что она покровительствует искусствам и ремеслам. Ее прекрасный облик покоялся уверенностью и мудростью.

В конце V в. до н.э. был построен Эрехтейон — второй по значению храм Акрополя, посвященный Афине, Посейдону и мифическому царю Афин Эрехтею. В его формах нашли выражение настроения и идеи общества времен Пелопонесской войны. Мир не казался теперь простым и ясным, усложнились и художественные образы.

Эрехтейон сильно отличается от Парфенона. Он сложен и асимметричен. У этого храма три различных фасада: четкие очертания ионических колонн то вырисовываются на фоне неба, то как бы сливаются со стеной, то превращаются в кариатид. Рядом с Парфеноном довольно крупный Эрехтейон кажется небольшим. Богатая орнаментальная отделка и особенно статуи кариатид придают ему изящество.

Не менее знаменитым ваятелем, чем Фидий, был его младший современник *Поликлет*. Он прославился изображением атлетов в спокойных позах, однако не лишенных легкого движения.

Замечательна своим пластическим совершенством статуя Дорифора (сер. V в. до н.э.) — юноши, победившего в метании копья. В отличие от архаических застывших фигур статуя Поликлета — совершенное воплощение естественного движения. Дорифор изображен спокойно стоящим, его правая нога выдвинута вперед, а левая отставлена, отсюда и возникает ощущение движения. Фигура построена на основе точного математического расчета, все части тела согласованы друг с другом.

Еще наблюдательные предшественники Поликлета заметили, что у движущегося человека следует показывать выдвигающимися вперед либо правую руку и левую ногу, либо левую руку и правую ногу, так как стремление к устойчивости и равновесию заставляет части тела принимать перекрестные положения. В статуе Дорифора в движении участвуют не только ноги и плечи, но и руки, и торс. Для гармонии скульптор придал телу легкий изгиб. Это вызвало изменение в положении плеч и бедер, сообщило жизненность и убедительность всей фигуре. Ее равновесие достигнуто тем, что приподнявшемуся правому бедру соответствует опущенное правое плечо и, наоборот, опустив-

шемуся левому бедру — приподнятое левое плечо. Несмотря на искажение моделировки тела Дорифора в римских копиях, поражает ощущение собранной, спокойной энергии в прекрасной атлетической фигуре. Будто не рука скульптора, а сама природа создала этот живой сгусток сил, воплощенных в благородную бронзу.

Копии «Дорифора» ставились в гимназиях и на палестрах — стадионах, где древние греки проводили много времени. Статуя служила образцом для юношей. Может быть, на этом основании греки называли эту работу Поликлета каноном, считая, что она в полной мере отражает норму, которой должны придерживаться скульпторы, изображающие человеческое тело. «Канон» называлось и сочинение Поликлета, где он излагал систему идеальных пропорций и законов. В частности, он считал, что пропорции головы и фигуры должны выражаться отношением 1:7.

«Дорифор» по гармоническим пропорциям, ритму, движениям, чертам лица — произведение, типичное для высокой классики. Трудно назвать памятник искусства, более созвучный общественным и философским идеям той эпохи, более ярко и полно выражающий спокойную уверенность человека в своих силах. Дорифор — прекрасный совершенный человек, а не обожествленный, застывший в своем величии герой.

Поликлет избегает всего индивидуального как в фигуре, так и в лице Дорифора. Оно спокойно — это лицо человека, сдержанного в радости и стойкого в беде, способного мужественно вынести любое испытание.

В конце жизни Поликлета в его статуях появился лиризм. Скульптура «Диалумен» изображает юношу, завязывающего вокруг головы победную ленту. Ритм его движений легкий, стремительный. Юноша полностью сосредоточен на своем занятии и погружен в раздумье.

Поликлет создал свою школу в греческом искусстве. Ему стремились подражать многие скульпторы. Лисипп, великий скульптор IV в. до н.э., называл Поликлета своим учителем.

К концу V в. до н.э. в искусстве высокой классики произошли значительные изменения — монументальную героинку начали вытеснять черты утонченного лиризма. Эти тенденции нашли выражение в мраморных рельефах балюстрады храма Ники Аптерос на Акрополе.

Скульптор *Пракситель* славился особенной мягкостью лепки, способностью в холодном мраморе и бронзе передать теплоту живого тела. Он создал образы богов, героев и обычных юношей и девушек, иногда веселых и шаловливых, иногда задумчивых. Наиболее яркая черта творчества Праксителя — умение сочетать глубокий внутренний мир своих героев с физическим совершенством. Самыми выдающимися произведениями скульптора считаются «Отдыхающий Гер-

мес с младенцем» и прекрасная «Афродита Книдская», породившая впоследствии много копий и подражаний.

Статуя «Отдыхающего Гермеса», обнаруженная при раскопках храма Геры в Олимпии, вполне может быть подлинником. В архаическую эпоху у статуи были раскрашены волосы, лицо, глаза. Мраморный Гермес заботливо придерживает одной рукой малыша Диониса. Но мысли его витают где-то далеко, меланхолический взгляд скользит мимо ребенка, лицо кажется печальным, сильные мышцы расслаблены. Пракситель изменил трактовку образа бога. Гермес — не прежний бородатый бог, а изящный юноша. Дионис, один из самых почитаемых богов, не взрослый, а младенец, тянущий ручки к кисти винограда. Мифологический сюжет толкуется отчасти как бытовой, но одухотворенность и совершенная красота возвышают его над повседневностью. Для эпохи заката классической культуры подобные образы были очень характерны.

Жители города Книда приобрели у Праксителя статую обнаженной Афродиты и построили для нее специальное открытое святилище (не следует забывать, что древнегреческий храм не имел окон), позволяющее рассматривать статую со всех сторон. Люди со всего света приезжали, чтобы взглянуть на чудесную мраморную богиню. Существовала легенда, что для этой статуи сама Афродита позировала Праксителю. К сожалению, скульптура не сохранилась.

Творчество Праксителя проникнуто духом утонченной гармонии и поэтичности. Он использует способность мрамора передавать мягкую, мерцающую игру светотени, тончайшие фактурные нюансы.

Художественная манера *Скопаса*, старшего современника Праксителя, настолько ярка и своеобразна, что его творения безошибочно узнаются среди других скульптур. Изваянные им фигуры в порыве почти утрачивают равновесие. «Менада» Скопаса захвачена стихией пляски, напрягающей все тело, выгибающей торс, запрокидывающей голову. Для развития реалистического искусства очень важно, что, в отличие от других скульптур IV в. до н.э., эта статуя была рассчитана на обозрение со всех сторон. Каждый ракурс вносил новые черты в созданный художником образ: тело то уподобляется натянутому луку, то кажется изогнутым по спирали и др.

Леохар — крупнейший представитель идеализирующего направления. Самая прославленная его работа — бронзовая статуя Аполлона Бельведерского. Эта скульптура передает величие, спокойствие и холодную торжественность бога гармонии и искусств. Изящно перекинутый через плечо плащ не скрывает обнаженного тела. Волосы уложены в сложную пышную прическу. В фигуре и поступи Аполлона сочетаются сила и грация, энергия и легкость; шагая по земле, он

словно парит над ней. Причем движение повелителя муз, по выражению русского искусствоведа Б.Р. Виппера, «не сосредотачивается в одном направлении, а как бы лучами расходится в разные стороны». Эта скульптура свидетельствует о виртуозном мастерстве Леохара.

Лисипп был придворным скульптором Александра Македонского и создал его вполне реалистический портрет с приподнятыми бровями и низким лбом, рассеченным глубокими морщинами. Игра светотени придает лицу разные выражения: то безмятежное, то проникнутое предчувствием трагедии. Скульптору удалось передать характер Александра — его беспокойный дух, огромную одаренность.

Лисипп, разносторонний и очень талантливый мастер, любил изображать героев мифов. Благодаря римской копии мы можем познакомиться со статуей «Отдыхающий Геракл» — герой стоит, опираясь на палицу и отведя за спину правую руку, голова повернута влево. Статую необходимо обозреть со всех сторон, чтобы получить полное представление о содержании образа, каждый взгляд на фигуру вносит новый оттенок в ее понимание. «Отдыхающий Геракл» несет на себе печать усталости, тягот жизни и трагической опустошенности.

Характерный пример творчества Лисиппа — статуя Апоксиомена — юноши, счищающего скребком песок, налипший во время состязаний (греки на спортивных площадках натирали тело маслом). Этого юношу уже не спутаешь с юным богом или героем: хотя он физически совершенен, лицо его прозаично, лишено обаяния. Это просто смертный человек.

От идеализированного образа человека Лисипп пришел к постижению разнообразия человеческих характеров, к передаче особенностей возраста и психологических переживаний.

Галикарнасский мавзолей. После смерти правителя Карнии Мавзола (IV в. до н.э.) его вдова воздвигла ему в Галикарнасе (современная Турция) пышную усыпальницу в виде огромного архитектурного сооружения, получившего название «мавзолей». В древности эта усыпальница считалась одной из самых замечательных по величине, богатству и красоте украшений (разрушена в Средние века землетрясением). На огромном цоколе высотой 24 м, составляющем первый этаж, где помещалась погребальная камера, возвышался заупокойный храм, украшенный 36 ионическими колоннами. Перекрытие храма представляло собой чудо инженерного искусства древности — пирамидальное возвышение в 24 ступени, увенчанное скульптурной колесницей с четверкой коней. Над украшением памятника трудились лучшие греческие скульпторы, в том числе Скопас и тогда еще молодой Леохар. Каждый скульптор украшал одну сторону здания. Там были статуи богов, Мавзола, его жены, предков, изваяния всад-

ников, львов и три рельефные фриза. На одном из фризов было изображено состязание колесниц, на другом — кентавромахия (борьба греков с кентаврами), на третьем — амазомахия (битва греков с амазонками). Последний фриз сохранился лучше других. Сражение в самом разгаре. Противники охвачены пафосом битвы. Трудно сказать, кто будет победителем. Особенностью композиции фриза было свободное размещение фигур на фоне, когда-то окрашенном в синий цвет.

Эллинизм

Три последние столетия существования греческой цивилизации называют эпохой эллинизма. Сам термин следует понимать не только как «уподобление эллинам», но и как распространение греческой культуры.

После смерти Александра Македонского в 323 г. до н.э. созданная им колоссальная империя распалась на несколько «наследных» царств — царство Птолемеев в Египте, царство Селевкидов в Азии и царство Антигонидов в Македонии. Соперничество и войны между ними сопровождают всю историю эллинизма. Общей чертой, роднившей искусство этих территорий в IV—I вв. до н.э., было воплощение новой идеи величия мира, объединенного на громадном пространстве эллинистической культурой.

На смену классическим традициям в конце IV в. до н.э. приходит более сложное миропонимание, обостряется интерес к внутреннему миру человека, динамике образа. Скульпторы Скопас, Пракситель, Леохар, Лисипп продолжают развивать эти тенденции в своем творчестве. Вместе с тем растет увлечение многофигурными композициями и статуями колоссальных размеров. Например, в III в. до н.э. было изваяно одно из Чудес света — «Колосс Родосский» — бронзовая статуя бога солнца Гелиоса 30-метровой высоты.

Крупнейшими центрами эллинистического мира стали Александрия в Египте, Антиохия в Сирии и Пергам в Малой Азии. Зодчие возводят ансамбли городов с правильной планировкой, скульпторы воплощают торжество побед эллинов (Ника Самофракийская, Пергамский алтарь). Характерная черта духовной традиции эллинизма — своеобразие сочетаний культурных достижений Греции и древневосточных цивилизаций — дополняется настойчивой систематизацией ранее накопленных знаний.

Для эллинизма как завершающей стадии развития античного искусства характерно: аналитические тенденции, разрушающие целостность композиции, приводящие к дробности формы, гигантомания и

академизм, преобладание формальных качеств образа над его идейным содержанием, бездушное повторение классических образцов.

Архитектура

Эллинистическое зодчество отличает стремление к освоению громадных открытых пространств, к торжеству всемогущей творческой мысли. Архитектурные ансамбли городов включают все существовавшие ранее типы зданий (храмы, дворцы, дома для собраний, театры) и новые типы — мусейоны и библиотеки. В архитектуре шире используются двухъярусные колоннады. Колонны ставились в несколько рядов в святилищах, библиотеках, перед фасадом здания с пролетом для входа. Трактовка ордера отличается свободным отношением к традиционной схеме и усилением декоративного начала за счет конструктивного.

К одному из Семи чудес света относится Фаросский маяк, возведенный в дельте Нила, неподалеку от Александрии. Высота маяка составляла около 120 м. Он состоял из трех ярусов: нижняя четырехгранная башня высотой 60 м была сложена из плит, украшенных рельефами, средняя восьмигранная — облицована плитами из белого мрамора, верхний круглый фонарь с куполом на гранитных колоннах венчала огромная бронзовая статуя Посейдона.

В Пергаме во II в. до н.э. был воздвигнут грандиозный алтарь в честь Зевса — монументальное сооружение, наиболее ярко воплотившее своеобразие эллинистического периода. По внешней стороне алтаря шел рельефный фриз, изображающий борьбу богов и гигантов. Композиция создавала впечатление бурного движения. Художников привлекали сильные драматические эффекты, на передачу которых были направлены все средства художественной выразительности. Фигуры не подчинялись плоскости стены, а выступали из нее почти как круглые скульптуры. В яростной схватке боги Олимпа побеждают гигантов, но то победа грубой силы, а не победа духа. Фриз Пергамского алтаря — один из лучших памятников своей эпохи.

Скульптура

Среди шедевров эллинистической эпохи особенно выделяются две статуи — Ники Самофракийской и Венеры Милосской.

Скульптура Ники Самофракийской, вероятно, находилась на постаменте в виде носа корабля. Невидимый ветер развеивает мраморные одеяния богини победы, создавая впечатление полета и воздушности этой мощной фигуры. Могучие крылья трепещут за ее спиной. В правой руке

у Ники была зажата труба, звуками которой она возвещала победу. Образ передан весьма реалистично, но в то же время величаво и поэтично.

Всемирно известная статуя богини любви и красоты — Венера Милосская скульптора Александра (найдена на острове Мелос, ныне Милос) — покоряет возвышенной красотой и пластическим совершенством. Богиня изображена полуобнаженной — одеяние закутывает нижнюю часть торса и ноги. Выразительный силуэт Венеры воспринимается зрителем с разных точек зрения по-разному. Фигура богини кажется то полной покоя, то гибкой и подвижной, чему способствует винтообразный поворот фигуры с легким наклоном туловища. Постановка головы одновременно и величественная и естественная, с легким наклоном вправо. Лицо с правильными чертами спокойно, задумчиво и торжественно, что подчеркивается тонкой моделировкой мраморной поверхности и мягкой игрой светотени. К сожалению, руки статуи не сохранились. Возможно, она их протягивала к Купидону, хотя существует и множество других версий. Мастер ваял богиню, а создал образ прекрасного и гармоничного человека. Проходят века, сменяются поколения, а это произведение продолжает восхищать совершенством форм.

В период эллинизма были созданы многие прославленные скульптурные произведения. Например, скульптурная группа «Лаокоон», поражающая трагической выразительностью. Сюжет почерпнут из сказаний о Троянской войне и «Энеиды» римского поэта Вергилия. Боги послали двух гигантских морских змей задушить троянского жреца, пытавшегося уговорить соотечественников не принимать дарованного им ахейцами деревянного коня, в котором на самом деле прятались воины. Скульпторы Агесандр, Полидор, Афанадор мастерски «спаяли» в единую группу напрягшегося в отчаянных усилиях освободиться от громадных змей жреца и скорчившиеся тела его обреченных детей. Лица страдальчески искажены, мускулы напряжены, но скульпторов привлекает не столько трагический характер сюжета, сколько возможность показать красоту обнаженного тела.

Вопросы и задания

1. Каковы главные черты искусства архаического стиля?
2. Охарактеризуйте древнегреческие архитектурные ордера.
3. Как развивалось искусство вазописи в Древней Греции?
4. В чем заключаются основные особенности искусства строгого стиля?
5. Что нового появилось в скульптуре ранней греческой классики? Расскажите о творчестве Мирона.
6. Какие черты характерны для классической древнегреческой скульптуры?

7. Расскажите о скульптурных шедеврах эпохи эллинизма.
8. Выявите стилистические различия статуй кариатид и «Менады» Скопаса.
9. Сравните фризы Парфенона и Пергамского алтаря. Выявите их стилистические особенности.

Темы рефератов

1. Афинский Акрополь — памятник древнегреческой классики.
2. Шедевры древнегреческой скульптуры классического стиля.
3. Древнегреческая вазапись: функции в культуре, этапы развития.

Глава 3. Древнеримский стиль

Цивилизация древних римлян, просуществовавшая более двенадцати веков (VIII в. до н.э. — V в. н.э.), дала миру величайшие шедевры искусства. Под Древним Римом подразумевается не только город Рим античной эпохи, но и все завоеванные им страны от Британских островов до Египта.

История Рима делится на два этапа. Первый — эпоха республики — охватывает время с конца VI в. до н.э. до середины I в. до н.э. Второй — императорский — начался правлением Октавиана Августа (27 г. до н.э. — 14 г. н.э.), установившего единовластие, и длился до IV в. н.э. С художественной точки зрения эти эпохи чрезвычайно разные, поэтому древнеримский стиль делят на *республиканский* и *имперский*.

Эпоха республики сравнительно бедна произведениями искусства, большинство которых датируется II—I вв. до н.э. Вероятно, первые храмы для римлян возводили их соседи, более цивилизованные этруски. Затем из завоеванных провинций в Рим стали стекаться талантливые мастера в поисках работы, создавшие замечательные произведения искусства. С распространением римского владычества в Рим потекли несметные богатства и произведения искусства. Римские храмы и дворцы превратились в своего рода музеи.

Для знакомства римлян с греческой культурой большое значение имели вывезенные из Греции картины и статуи. Римские художники продолжали греческие традиции, усердно воспроизводили и копировали греческие образцы. «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила», — сказал римский поэт Гораций.

Древнеримская цивилизация дала миру прекрасно спланированные города, мощеные дороги, великолепные мосты, здания терм и др. Однако римляне не проявляли такого интереса к искусству, как древние греки. Больше всего у них ценились воинская доблесть и подвиги. Мифология у римлян не получила широкого развития. Их занимала не жизнь богов, а военные сражения и завоевания, которые они отражали в исторических преданиях. Одним из достижений римского искусства был скульптурный портрет, точно передающий как внешние черты, так и внутренний мир человека.

Республиканский стиль

Архитектура

В республиканский период сложились основные типы римской архитектуры. Суровая простота жизненного уклада в условиях постоянных ожесточенных войн повлияла на конструкции инженерных сооружений. Опорные функции выполняла обычно стена, часто использовалась арка на массивных столбах. Возводились многоэтажные сооружения со сводчатыми и купольными перекрытиями, аркады. В них применялись заимствованный у греков пышный коринфский ордер и строгий тосканский, унаследованный от этрусков. Колонна тосканского ордера отличается от дорического наличием базы, отсутствием тригифно-метопного фриза и каннелюр.

Важное стратегическое значение имели дороги, объединяющие разные части страны. Одной из главных была Аппиева дорога (IV—III вв. до н.э.), ведущая к Риму. Мощные мосты намного сокращали путь, а акведуки доставляли в город свежую воду с гор.

Памятников эпохи республики сохранилось мало. Основным типом общественного здания был храм. Главной святыней римляне почитали храм трех богов — Юпитера, Юноны и Минервы, построенный на Капитолийском холме. К нему восходили римские полководцы во время триумфальных шествий. Храм не сохранился. Предполагают, что он был спланирован по этрусскому образцу: с глубоким портиком спереди, высоким цоколем и лестницей, ведущей к главному входу. Капитолий оставался средоточием римской жизни при всех императорах.

Храмы имели круглую и четырехугольную форму с входом лишь с одного фасада. Например, храм Фортуны Вирилис — небольшое сооружение из местного серого травертина, выстроенное на маленькой площади, на берегу Тибра, называвшейся в древности Бычий форум

(I в. до н.э.). Храм такого типа называется «псевдопериптер». Греческий периптер расчленен на открытый со всех сторон глубокий передний портик и целлу (святилище). Стены ее украшены выступающими полуколоннами. Прямоугольный объем высится на цоколе, портик поддерживают ионические колонны. Вход акцентирован парадной лестницей. Здесь соединились традиции этрусской архитектуры — просторный портик и высокий цоколь, и греческой — ионический ордер.

Рядом находился небольшой круглый «храм на Тибре» (неизвестно, какому божеству он был посвящен). Круглый объем из травертина несколько позднее был окружен коринфской колоннадой.

Важную роль в римской жизни играла рыночная площадь — форум. Сначала здесь только торговали, затем стали проводить торжественные религиозные процессии, народные собрания, решать важнейшие государственные проблемы, обучать детей. В последние века республики форум приобрел законченный архитектурный облик. Он представлял собой ансамбль храмов, зданий государственного архива и других сооружений. Особую роль играл храм Весты, богини-девы, в котором горел неугасимый огонь, символизировавший жизнь римского народа. К колоннам были прикреплены ростры — носы побежденных вражеских кораблей, откуда и пошло название «ростральная колонна». Площадь была богато украшена статуями, на ней находились также трибуны ораторов.

Римский форум является замечательным памятником античной художественной культуры. На протяжении веков он, как и сам город, неоднократно перестраивался и перепланировался. Сейчас от него остались лишь фундаменты построек. О первоначальном виде форума можно судить по реконструкции.

Скульптура

Символом Рима считается скульптура Капитолийской волчицы, выполненная, предположительно, этрусками в античные времена. Волчица изображена с оскаленной пастью, настороженно поднятыми ушами, упруго напряженными лапами, втянутыми боками и выступающими ребрами. Такая реалистическая трактовка удачно сочетается с декоративным выполнением отдельных деталей. Например, завитки шерсти на шее и спине зверя напоминают орнамент.

В более поздний период к волчице были добавлены фигуры мальчиков — братьев Ромула и Рема, по преданию, спасенных и вскормленных волчицей. По одной из легенд 21 апреля 753 г. до н.э. Ромул

основал Рим. Хранится скульптура в римском музее на Капитолийском холме, чем и объясняется ее название.

Одним из достижений римского искусства, как уже упоминалось, был скульптурный портрет. Согласно сложившемуся культу предков, знатные римляне чтити умерших. Они заказывали скульптурное изображение головы покойного (из глины, дерева, легкого камня, реже из бронзы) и хранили его дома в специальном шкафу. С конца II в. до н.э. с лица покойного стали снимать маску, по которой делалась отливка, точно передающая его черты. Этот обычай римляне заимствовали из Греции, где он распространился в эпоху эллинизма. Но маски для греческого скульптора были лишь подсобным материалом при создании портрета. Римские же мастера, работающие над портретом в мраморе или бронзе, точно следовали отливке, сохраняя все, вплоть до мельчайших особенностей. В праздничных процессиях римляне шествовали, неся с собой портреты предков как зримый знак своего знатного происхождения.

Для республиканского времени характерны небольшие бюсты видных общественных деятелей. Во второй половине I в. до н.э. происходит обобщение и достижение яркой выразительности образов портретных черт. Так, портрет Юлия Цезаря воплощает движение души: Цезарь смотрит вопросительно, с укором.

С развитием общественной жизни, с ростом престижа государственного деятеля, законодателя в Риме появляются почетные статуи. Фигуры изображались закутанными в большой широкий плащ — тогу. Она одевалась поверх туники и всегда одинаково драпировалась. Перекинутая через плечо тога образует три группы складок: на груди у пояса, у колен и внизу.

Римский скульптурный портрете республиканского периода заложил основы всего западноевропейского портретного искусства. Однако наметились и некоторые тенденции упадка стиля, например излишнее преувеличение размеров статуй, дробность формы, чрезмерный натурализм. Зрительную цельность скульптурного объема часто нарушало применение разноцветных мраморов в одном произведении. Огромные памятники императорам в образе греческих богов свидетельствовали об отсутствии чувства меры и вырождении республиканского стиля.

Помпейский (помпеянский) стиль

Свое название стиль получил в честь древнеримского города Помпеи, расположенного на берегу Неаполитанского залива у подножия вул-

кана Везувия. 24 августа 79 г. н.э. началось мощное извержение Везувия. Дождь из пепла и камней, потоки лавы в течение суток поглощали Помпеи и соседние города Геркуланум и Стабии. После трагедии о существовании городов на много столетий забыли. И только в конце XVII в. они были случайно обнаружены при проведении земляных работ. Раскопки, начавшиеся в 1748 г., стали одним из величайших событий мировой археологии, позволяющим достоверно судить об искусстве, культуре, религиозных обычаях и быте периода Античности.

В начале XIX в. в эпоху ампира помпейским стилем называли стилизацию декора интерьеров и изделий декоративного искусства на основе сюжетов и орнаментов помпейских фресок. Помпейский стиль вдохновлял многих создателей неостилей. При этом художники весьма вольно обращались с помпейскими мотивами, соединяя их с египетскими и другими. Постепенно помпейский стиль становился все более эклектичным, что было типично для развития искусства второй половины XIX в.

Архитектура

Восстановленные улицы Помпей помогли представить регулярную планировку города. Прямые улицы были вымощены вулканической породой. Обширные, роскошно отделанные постройки с внутренними дворами (атриями) и садами соседствовали со скромными домиками в два-три этажа, разделенными на тесные помещения. В Помпеях был водопровод, фонтаны и три общественные бани, не только выполнявшие гигиенические функции, но и служившие местом проведения досуга и общения.

Более всего помпеяне любили зрелищные увеселения. В городе имелся просторный (на 20 тысяч человек) амфитеатр для гладиаторских боев, два театра: большой и малый. Они оба были построены по принципу планировки древнегреческих театров, в которых ряды каменных скамей подковообразно располагались на естественном склоне холма.

Большой театр был великолепен. Просторные подмостки сцены позволяли устанавливать пышные декорации. Предметом гордости театра был огромный навес, защищавший зрителей от летнего зноя. Чудесное приспособление освежало брызгами прохладной воды в перерывах между действиями. Пять тысяч сидячих мест вмещали едва ли не половину населения города. Помимо драматических представлений там проводились и торжественные церемонии, посвященные религиозным праздникам, а их было не менее 60 в году.

Главный форум Помпей представлял собой большую прямоугольную площадь, обнесенную двухэтажной колоннадой. Сюда допускал-

ся только пеший люд: путь колесницам и повозкам преграждали три вертикально поставленные каменные глыбы. Толпы горожан еженедельно приходили на форум торговать, решать городские дела, обмениваться свежими новостями и сплетнями. Форум был местом проведения религиозных обрядов и праздничных шествий, музыкальных и театральных представлений. Здесь находились святилище Иисиды, храмы Аполлона и Юпитера.

Вокруг форума возвышалось около 40 статуй, воздвигнутых в честь богов, императоров, полководцев. Император Август постановил украшать подобными скульптурами все важнейшие общественные места. Конечно, и его собственному изваянию подобало красоваться среди выдающихся предшественников и предков.

Здания, соседствующие с форумом, возводились из мрамора — белого каррарского или различных пестрых разновидностей. Кроме того, были найдены остатки сооружений, выполненных из кирпича, дерева, обожженной глины, белого известняка и штукатурки. Многие сохранившиеся от древних сооружений поверхности штукатурки или мрамора, ныне белые, изначально были раскрашены. На их красном, желтом, зеленом фоне четко выделялся черный рисунок элементов декора.

Среди зданий, окружавших форум, важнейшими были культовые сооружения. Когда форум только закладывался, архитекторы определили в качестве его западной границы боковую сторону храма Аполлона. С северной, более короткой стороны возвышался внушительный храм Юпитера.

Живопись

Хронологически выделяют четыре стиля помпейских росписей: 1) инкрустационный (II — начало I в. до н.э.); 2) архитектурно-перспективный (80—30 гг. до н.э.), 3) орнаментальный (первая пол. I в. н.э.), 4) фантазийный (вторая пол. I в. н.э.). Эти стили были установлены и описаны в конце XIX в.

Первый и второй стили развивались в эпоху Римской республики. *Инкрустационный стиль*, заимствованный римскими мастерами у греков, представлял собой подражание кладке стены из цветного мрамора. Цвета росписей отличались глубиной и чистотой тона. Преобладали темно-красный, желтый, черный и белый цвета. В таком стиле выполнены росписи знаменитого дома Фавна.

Росписи *архитектурно-перспективного* стиля были объемны. Для них характерно изображение садовых или городских пейзажей, включающих архитектурные сооружения и фигуры людей. Художники мог-

ли во всю стену нарисовать колоннады, всевозможные портики, карнизы, фасады, арки и другие архитектурные детали, показанные с иллюзорной точностью. Они помещались в средней части стены, причем писались в перспективе, с применением светотени. Тем самым как бы раздвигалось пространство. Часто в центре стены изображали монументальные многофигурные сцены, в основном на мифологические сюжеты, но встречались и жанрово-бытовые композиции — как правило, копии произведений греческих живописцев IV в. до н.э.

Важную роль в развитии античной стеной живописи сыграли фрески так называемой виллы Мистерий. Стены одной из ее комнат сплошь покрыты фресковой росписью. Композиция представляет сцены таинств, связанных с культом Диониса, бога вина. Двадцать девять фигур написаны почти в натуральную величину и объединены в группы, которые четкими силуэтами выступают на алом фоне стены. Красный цвет стен будто наполняет ритуальную комнату мистическим огнем. Особенно выразительна сцена с крылатой богиней, взмахнувшей хлыстом над склонившейся девушкой. В той же группе выделяется фигура танцующей молодой вакханки в развевающемся золотистом покрывале. Колорит фрески составляют гармоничные сочетания желтых, зеленых, пурпурных, сиреневых и черно-лиловых цветов. Композиция построена на взаимодействии выразительных силуэтов. Пространственные элементы соотносятся с плоскостью стены.

Примечательно, что помпейские фрески включают натюрморты, которые выделяются в самостоятельный жанр. Например, на натюрморте, написанном на стене дома в Геркулануме, с помощью искусно изображенных бликов на вазе прекрасно передана тонкость и прозрачность стекла. Фреска написана свободными, широкими мазками.

Орнаментальный стиль был создан в период правления Августа и полностью соответствовал имперскому искусству конца I в. до н.э. Орнаменты включали египетские мотивы, так как к этому времени Египет вошел в состав Римской империи, что обусловило интерес к его искусству.

В противоположность пышности второго стиля орнаментальный стиль отличали чувство меры, изящество и строгость. Росписи подчеркивали плоскость стены, украшенной уравновешенными орнаментальными композициями, тонкими колонками, напоминающими канделябры, легкими цветочными гирляндами. Иногда в центре стены повторяли картину какого-нибудь греческого мастера мифологического содержания. Помимо этого, в композицию вводились натюрморты, пейзажные и бытовые сцены. Третий помпейский стиль стал предметом подражания в европейском искусстве XVIII — начала XIX в., например в орнаментах стиля ампир наполеоновской эпохи.

Помпейским росписям *фантазийного стиля* свойственны пышность и декоративность. В части изображения архитектуры он развивал традиции второго стиля, а богатством орнамента напоминал росписи третьего стиля. Фантастические перспективно показанные сооружения создавали впечатление театральных декораций. На стенах в свободной манере повторялись знаменитые живописные картины мифологического содержания. Множество неравномерно освещенных фигур изображены в стремительном движении, парении, танце. Особенно высоким мастерством отличаются росписи дома Веттиев в Помпеях, в частности фриз с амурами, написанные на сочно-красном фоне. Они помогли представить занятия помпейских ремесленников. На одной фреске нарисованы купидоны, изготавливающие оливковое масло: двое в правом углу выжимают масло прессом, те, что в середине, нагревают и помешивают масло в котлах, а малыши в левом углу складывают и продают готовый товар. На другой — купидоны, работающие златокузнецами: двое плавят в горне металл, двое других бьют по наковальне, еще один изготавливает кубок, а купидон-продавец взвешивает на ручных весах украшение.

По времени и характеру исполнения росписям четвертого помпейского стиля близки живописные панели «зала морских чудовищ» и некоторые другие фрески из Стабий.

В истории помпейских стилей заметно последовательное чередование орнаментальных и фигурных композиций. Объединяет все четыре стиля строгое соотношение росписей с архитектурой. А их смена свидетельствует о том, что римские живописцы овладели законами и приемами передачи пространственной и световой перспективы.

Имперский стиль

Рубеж веков — время высочайшего расцвета римского искусства. Наиболее значимые памятники были созданы во второй половине I — первой половине II в. н.э. Основы *имперского стиля* начал закладывать Октавиан Август. В период его правления велись интенсивные поиски выразительных возможностей жанров и форм, которые отражали бы изменившуюся картину мира. Эти изменения коснулись всех сфер римской культуры и в первую очередь религиозной традиции.

По-прежнему почитались «старые» римские боги: верховный бог Юпитер (у греков его называли Зевс), бог войны Марс (у греков — Арес), богиня любви Венера (у греков — Афродита), бог виноделия

Вах (у греков — Дионис) и многие другие. Римляне верили, что от их воли зависит успешный исход событий. Например, чтобы победить в бою, нужно было обратиться к Марсу и умиловить его дарами и жертвоприношениями. Но центральное место официальной религии занимал культ обоженного императора, сочетавшийся с поклонением умершим императорам и особенно чтимым ими богам, которые также именовались Августами.

Однако в период империи все большее влияние приобретают различные культы, религиозно-мистические обряды, заимствованные из культур Востока. На это же время приходится появление в Риме первых христиан. Однако христианству суждено было пережить долгий период гонений, прежде чем в конце IV в. оно превратилось в государственную религию, вытеснившую все прежние культы и обряды.

Период правления Октавиана Августа античные историки называли «золотым веком» Римского государства. Установившийся «римский мир» стимулировал высокий подъем искусства и культуры. Углубился интерес к культуре греческого и эллинистического мира, которая подверглась своеобразной переработке. Художники настоятельно обращались к греческому наследию, выбирая в качестве образцов творения периода классики. Это наложило особый отпечаток на архитектурные и скульптурные произведения, сочетающие торжественное величие со строгой сдержанностью форм. Так создавался официальный стиль римского искусства начала империи — *августовский классицизм*, вдохновляемый образцами IV в. до н.э. Особенно ярко это проявилось в торжественных статуях Октавиана Августа. Эпоха Августа — историческая веха в становлении прославленного римского скульптурного портрета.

При преемниках Августа хрупкая гармония имперской идеи и отзвуков республиканских воззрений нарушается. Все большую роль в монументальном строительстве играет не профессиональный вкус художника, а прихотливый каприз заказчика — императора. Примером роскошной, чрезмерно декоративной императорской резиденции, предвосхитившей позднеримское искусство, является вилла Нерона «Золотой дом» — огромный дворцовый комплекс в центре Рима. После падения Нерона дворец был разрушен, а на его развалинах возведены термы Траяна. Новый подъем архитектуры приходится на время правления династии Флавиев (начиная со времени правления Веспасиана). Одна из вершин римской архитектуры этого периода — амфитеатр Флавиев, или Колизей.

В эпоху зрелого имперского искусства в архитектурных ансамблях органично сочетаются огромные пространства интерьеров и открытых помещений, в убранстве залов особенно часто применяются живопись и

скульптура. Главенствующим типом архитектурного мемориального сооружения становится триумфальная арка. К середине I в. н.э. усилилось стремление к величественности, богатству и торжественной пышности.

Искусство поздней империи создавалось в период правления двух императоров-испанцев — Траяна и усыновленного им Адриана (II в. н.э.). Адриан сам создавал проекты храмов (храм Венеры в Риме), писал стихи, был приверженцем всего греческого. Примечательно, что при нем был возведен «храм всех богов» Пантеон (около 125 г.).

Архитектура

Наивысшие достижения древнеримского зодчества можно отнести к периоду расцвета империи (II в. — 20-е гг. до н.э.). Технологии строительства быстро совершенствовались. Все шире и разнообразнее применялись бетон, облицовка бетонных стен камнем, кирпичом, мрамором. Отличительными особенностями построек этого времени были монументальность, широкое распространение сводчатых конструкций, позднее обеспечивших возведение огромных купольных зданий.

Самый известный образец римского храма в форме псевдопериптера, так называемый Квадратный дом в Ниме (Франция), сохранился до наших дней. Он был возведен из розового известняка на высоком подиуме, фасад подчеркивали глубокий шестиколонный портик и ведущая к нему лестница. В храме, как и в большинстве римских сооружений, использовались колонны коринфского ордера.

Простота замысла и архитектурное мастерство отличали и инженерные постройки. В Ниме до сих пор сохранился грандиозный по высоте Гардский мост (современное название — Пон-дю-Гар), являвшийся частью акведука для снабжения города водой. Масштабность и вместе с тем легкость этой многоярусной аркады подчеркивает динамика ритма арочных пролетов различного размера.

В имперский период получили распространение и такие типичные для римской архитектуры сооружения, как триумфальные арки, мемориальные колонны, форумы.

Архитектуре III — первой половины IV в. н.э. были присущи искания и противоположные тенденции. С одной стороны, поражала грандиозность масштабов сооружений, а с другой — наблюдалось стремление максимально облегчить конструкцию, усилить в ней роль пространства, олухотворить его.

Триумфальные арки. Древние римляне любили проводить триумфальные шествия в честь побед над врагом и возводить триумфальные арки, через которые победившее войско входило в город. Один из луч-

ших образцов классической римской архитектуры времен империи — триумфальная арка императора Тита, воздвигнутая в 81 г. Она украшена колоннами, рельефами с изображениями Тита и его войск, торжественно вступающих в Рим. Это сооружение должно было служить постаментом для несохранившейся статуи Тита на квадриге.

От арок августовского времени арка Тита отличается не только особой монументальностью, но и замечательным пластическим мастерством. Вероятно, здесь впервые был применен композитный тип ордера, сочетающий ионические волюты и коринфские капители.

Самая большая арка возведена в 315 г. в честь императора Константина. Украшающие ее барельефы и скульптуры относятся к различному времени и вобрала в себя черты двух веков римского искусства.

Форумы. Периоды правления Флавиев и Траяна (последняя четверть I — нач. II в. н.э.) отмечены грандиозными архитектурными сооружениями. Например, рядом с Римским форумом были возведены форумы императоров, предназначенные для торжественных церемоний. Форум Траяна — самый красивый и внушительный по сравнению со всеми императорскими форумами (Цезаря, Августа, Веспасиана, Нервы). Входом на него служила триумфальная арка. Форум был вымощен цветными мраморными плитами. В середине стояла позолоченная конная статуя Траяна. Здесь были выстроены храм и две библиотеки — греческая и латинская. Между ними находилась колонна Траяна, единственная подобного типа сохранившаяся до наших дней. Колонна сложена из мраморных цилиндров, высота ствола достигает 38 м. Вся поверхность колонны покрыта четкими рельефами со множеством подробностей победных военных походов и восхвалениями императора (его изображение встречается более 80 раз). Эти рельефы служат важным источником информации об исторических событиях и о самом Траяне. Портреты времени, культивировавшегося идеал простоты, отличались сдержанностью и замкнутостью, внутренний мир моделей не раскрывался.

Колонну венчала фигура императора, а в основании покоилась урна с его прахом. Таким образом, колонна Траяна служила еще и мемориалом.

Архитектура империи превратилась в главное средство прославления императора и могущества государства. Так, исключительно торжественный вид форума Августа подчеркивал идею незыблемости государства и власть цезаря.

Колизей. В центре Рима в I в. н.э. был возведен колоссальный амфитеатр, с первых дней своего существования ставший одной из главных достопримечательностей города. В окружности он достигал почти 500 м, в высоту — 48,5 м. Амфитеатр поначалу называли Флавиевым,

но в дальнейшем он получил название Колизей (от *лат.* *colosseum* — исполинский).

В Колизее свое самое совершенное воплощение нашел прием нанесения ярусами на прорезанную арками стену системы ордерных элементов, что придавало зданию величие и масштабность. Внизу располагались элементы тосканского ордера, затем — ионического и наверху — коринфского. Четвертый ярус был глухим с коринфскими пилястрами — плоскими выступами. Ордерная аркада — характерная особенность зрелой древнеримской архитектуры.

Конструктивные особенности Колизея явились принципиально новым словом в архитектуре. Арену, оснащенную разными техническими приспособлениями, можно было превратить даже в бассейн, где устраивались сражения кораблей. Ее окружали яруса трибун. В нижнем ярусе на почетной мраморной трибуне сидели император и его окружение, в следующем ярусе — римские граждане, еще выше — иностранцы, а на самом вершине на деревянных скамьях — женщины и беднота. Номера на билетах указывали, в какие ворота надо входить. Публика могла заполнить огромный амфитеатр менее чем за 10 минут.

На церемонии открытия в 80 г. в представлении участвовало 5 тыс. диких зверей: экзотических животных сражали друг с другом в смертельной схватке. Здесь проводились и бои гладиаторов.

Благодаря специальным подъемникам звери, выпущенные из своих клеток в подземелье, попадали прямо на арену (многие из этих сооружений сохранились). В дождь и при палящем солнце над всей ареной натягивали парусиновую крышу. Хитроумный механизм, состоявший из канатов и подъемных блоков, приводили в действие матросы.

Более 300 лет публика в Колизее была свидетелем жутких зрелищ, затем они были запрещены, и Колизей стал постепенно разрушаться. В последующие века его использовали как каменоломню, варварски добывая мрамор для новых сооружений. Однако этот памятник устоял и по-прежнему остается символом Римской империи.

Колизей приобрел славу архитектурного достижения, намного опередившего свою эпоху благодаря технической оснащенности и четкой организации размещения зрителей. Конструктивные принципы постройки Колизея нашли применение в современных стадионах.

Пантеон. По грандиозности замысла с Колизеем соперничает «храм всех богов» Пантеон — единственное сооружение античного мира, сохранившееся до наших дней в своем первоначальном виде. Он представляет собой цилиндрический объем (ротонду) с выступающим портиком. Совершенны пропорции Пантеона: диаметр купола почти равен высоте всего храма. Внутри огромного каменного зала

храма массивный купол из литого бетона выглядит легким благодаря пяти рядам квадратных углублений (кессонов). Грандиозный эффект производит луч света, падающий сверху через круглое девятиметровое отверстие в куполе («Глаз Пантеона»). Величественность интерьера подчеркивают двухъярусные стены с колоннами, нишами и сводчатыми арками. Простоте четких геометрических форм внутреннего пространства соответствует строгость убранства. Купол, покрывающий гигантскую ротонду, символизирует небосвод. Все здесь напоминает о вечности и о всемогуществе богов. Заложённая в Пантеоне идея уже близка христианству.

Термы. В римских городах в I в. н.э. появились здания нового типа — термы — общественные бани, вмещающие 2—3 тысячи человек. Помимо их основного предназначения они служили местом содержательного досуга и развлечений. Высокие стены, образующие четырехугольник, окружали большую площадь с дорожками для прогулок. Здесь располагались библиотеки, галереи скульптур, помещения для занятий музыкой, стадион, сады. В изобилии подавалась пища.

Посещать термы было любимым занятием римлян. Там их взор улаждали позолота, мозаики, блеск полудрагоценных камней, украшающих огромные сводчатые и купольные залы. Два аристократа, повстречавшись ранним утром, спешили узнать: «А вы сегодня уже были в термах?»

Самые знаменитые — термы императора Каракаллы (III в.) — представляли собой грандиозное сооружение со сложными перекрытиями сводов, своеобразную энциклопедию архитектурно-художественных приемов. До наших дней дошли лишь развалины этих терм.

Скульптура

В эпоху империи продолжают развиваться рельеф и круглая пластика. Ведущее место по-прежнему занимает портрет. Но под воздействием греческого искусства резко меняется характер образов — теперь они воплощают идеал строгой классической красоты, отражающей тип нового человека, которого не знал республиканский Рим. Появились придворные парадные портреты в рост, исполненные сдержанности и величия.

Вместе с тем официальный портрет августовского классицизма полон жизненности и достоверности. Так, парадная статуя Августа в доспехах полководца (I в. н.э.), несмотря на традиционную помпезность, отмечена естественностью и точным портретным сходством. Август изображен в спокойной, величественной позе, рука поднята в призывном жесте, словно он обращается к своим легионам. Непокрытая голова и

босые ноги статуи указывают на то, что скульптору были известны традиции греческого искусства, представляющего богов и героев обнаженными или полуобнаженными. Постановка фигуры с опорой на одну ногу напоминает композиции Поликлета.

На мраморном портрете Ливии, жены Августа, изображена молодая привлекательная женщина в образе богини Цереры. При всей обобщенности форм здесь выражены индивидуальные особенности — характерный нос с горбинкой, маленький рот с тонкими губами, острый подбородок. Портрет сочетает в себе достоверность, свойственную искусству римлян, и идеализацию образа, присущую греческой классике.

Портрет флавиевского времени — период высочайшего развития этого жанра — отмечен большей индивидуализацией характеров, динамичностью энергичных ракурсов и поворотов.

Римский скульптурный портрет отличается печально-усталый взгляд, свидетельствующий о разочарованности в жизни. Такое впечатление создавалось за счет преувеличенно больших глаз с тяжелыми, как бы припухшими веками и поднятыми вверх зрачками. В эпоху Антонинов так изображали всех, даже детей.

Со времен Адриана утвердился традиция изображать лицо в обрамлении пышной прически. Особой виртуозности в этом достигли скульпторы при Марке Аврелии. Они изобрели ряд технических приемов, чтобы передать богатую игру светотени на волосах: каждую прядь высверливали и соединяли с другой прядью специальной перемычкой, а в ней дополнительно углубляли бороздки. Затем каноны изображения изменились — перестали делать пышные завитки волос, почти не было усов и бород. Главной задачей стало выявление пластики формы.

К эпохе имперского Рима относится конная статуя Марка Аврелия (II в.), установленная на Капитолийском холме. Она выполнена по древней античной композиционной схеме — всадник поднял правую руку в указующем жесте. Однако облик всадника не вполне соответствует миссии воителя. Кажется, что Марк Аврелий размышляет не о военных победах, которых у него было не много, а о проблемах мира. Лицо императора отрешенное и самоуглубленное. Это единственная бронзовая статуя, уцелевшая без переделки до наших дней. Она рассчитана на восприятие с разных сторон.

В портрете римского императора Каракаллы точно передан его характер мрачного, жестокого тирана, свирепого и подозрительного. Ничего не укрылось от художника: ни отвисшие жировые складки, ни мешки под глазами, ни щетина на плохо выбранном подбородке.

В мраморе древнеримские ваятели запечатлевали и образы далеких от власти людей, например чванливого, обрюзглого Вителлия, сирийки с изысканной прической и туманным меланхолическим взглядом, по-солдатски грубого Филиппа Аравитянина, супругов Катона и Порции, трепетно и бережно относившихся друг к другу. Все эти работы — пример глубокой и точной психологической характеристики и блестящего мастерства. Римские скульптурные портреты кажутся поразительно живыми. «Женский портрет» (IV в.) превосходит иконные лики ранневизантийского искусства.

Древнеримский скульптурный портрет не похож ни на египетский, ни на греческий, его отличает особая духовность. Портрет — лучшее, что создали римляне в области скульптуры. Но и в живописи он получил широкое распространение.

Живопись

Эволюцию живописного портрета проследить сложно, так как подобные изображения почти не сохранились. О развитии древнеримской живописи дают некоторое представление фаяyumские портреты (I в. до н.э. — IV в. н.э.), названные по месту их обнаружения — некрополю оазиса Эль-Файюм в восточной римской провинции Египта. Техника фаяyumских портретов развивалась под воздействием эллинистического, римского и древнеегипетского искусства.

Наиболее ранние фаяyumские портреты писались на деревянной доске в технике энкаустики (восковой живописи). Они отличались яркой жизненностью образов, объемностью, светотеневой моделировкой форм. Художник точно передавал цвет глаз, выразительность лица портретируемого, изображая его голову с поворотом в три четверти, фактуру волос и золотое сияние украшений. Ранние фаяyumские портреты близки античным росписям.

В фаяyumских портретах воспроизводились индивидуальные, возрастные особенности моделей, а также этнические черты различных народов, населявших Египет. Особой привлекательностью обладали женские образы. В изысканном «Портрете молодой женщины» (II в. н.э.) за внешней сдержанностью проступает сильная и яркая личность. К замечательным образцам в технике энкаустики относится «Портрет молодого человека с бородкой в золотом венке». Образ прекрасного юноши с огромными глазами поражает одухотворенностью. В «Портрете пожилого римлянина» плотные мазки подчеркивают объемность форм осунувшегося лица. Этому способствуют нанесенные на лоб, щеки и нос блики и глубокая тень под подбородком. Художник пере-

дал гармонию насыщенных цветов: темно-золотистые краски лица обогащаются голубыми рефлексам на розовых щеках, удачно дополняют друг друга белый и голубой цвета одежды.

В поздних фаяюмских портретах под влиянием местной древнеегипетской традиции живописная манера уступила место более условной графической с фронтальным положением головы. Формы передавались плоскостно, контур силуэта стал более четким, использовались локальные цвета. Энкаустика вытеснялась темперой. Художник сосредоточивал внимание на передаче внутренней, духовной жизни модели. Во взгляде появилась напряженность, предвосхитившая иконные лики Византии.

* * *

Древнеримский стиль завершил большой период античной художественной культуры. Разрушенный и разграбленный варварами в IV—VII вв., Рим опустел, но традиции римского искусства продолжали жить. Художественные образы Древнего Рима вдохновляли мастеров Средневековья, Возрождения и классицизма.

Вопросы и задания

1. Расскажите о римских памятниках архитектуры республиканского стиля.
2. Каковы основные особенности римского скульптурного портрета республиканского стиля?
3. Охарактеризуйте стили помпейских росписей.
4. Что характерно для памятников архитектуры имперского стиля?
5. Расскажите о скульптуре имперского стиля.

Темы рефератов

1. Римский скульптурный портрет республиканского стиля.
2. Имперский стиль в древнем и современном искусстве.
3. Архитектура и фрески помпейского стиля.

Глава 1. «Индийский стиль»

Яркое и самобытное индийское искусство возникло в глубокой древности. Оно основано на множестве легенд, преданий и глубоко религиозно. «Индийский стиль» — условное название для обозначения созданного многочисленными народностями искусства Древней Индии, подчеркивающее его национальное своеобразие. «Индийский стиль» отличает тесная взаимосвязь архитектуры, скульптуры и живописи. Типичные черты этого стиля: любовь к пышности, богатству, орнаментальному декору, ярким краскам, чувственной пластике, округлым формам. В индийской архитектуре органично соединились две противоположные тенденции: с одной стороны, четкая геометричность объемов, с другой — орнаментальность декора, живописная пластичность рельефов, ажурность резьбы. Это во многом обусловлено тем, что в период мусульманского господства архитектора обычно приглашали из Персии или Турции, а резьбу и инкрустацию выполняли местные мастера.

В индийских орнаментах преимущественно использовались растительные, зооморфные и антропоморфные мотивы. Популярны были изображения цветущих растений, древа жизни, фантастических птиц, слонов, всадников, танцоров и т.д. Для декора применялась золотая и оловянная фольга, покрытая прозрачным цветным лаком. Яркие краски орнаментов сверкали еще ярче под лучами жаркого солнца.

Индийская культура в древности соприкасалась с шумерской и греческой, а в период Средневековья — со средневосточной культурами. Пути исторического развития Индии значительно отличаются от европейских. Индия не знала культуры, подобной культуре эпохи Возрождения в странах Европы. Средневековье здесь затянулось до середины XVIII в. Выделяют период раннего феодализма (VII—XII вв.) и период

развитого феодализма в его завершающей стадии (XIII—XVIII вв.). В средневековых храмах образы богов постепенно приобретали более гиперболизированный характер. Эпос «Махабхараты» и «Рамаяны» способствовал созданию колоссальных композиций, полных динамики и драматизма. Индийское Средневековье — пора созидательного подъема архитектуры и изобразительного искусства.

Индийское изобразительное искусство взаимосвязано с другими видами творчества, народными ремеслами, фольклором и мифологией. Чтобы произведение было живым, выразительным, динамичным, художнику надлежало знать все искусства. Об этом упоминалось в «Читрасутре», одном из древних трактатов, который начинался беседой раджи и мудреца. Раджа вопрошал о том, как создаются скульптуры богов, — мудрец отвечал, что этого нельзя понять, не изучив искусства живописи. Раджа спросил о законах живописи — мудрец ответил, что без науки танца правила живописи непонятны. Раджа попросил рассказать о танце — мудрец ответил, что танец нельзя постичь без знания музыки, а музыку — без знания пения.

На протяжении веков в искусстве Индии повторялись определенные темы и художественные приемы, составившие его неповторимое национальное своеобразие.

В XIX в., в период *историзма*, мода на восточные стили способствовала распространению «индийского стиля» в оформлении интерьеров, где использовались как подлинные, так и поддельные произведения индийского искусства. Правда, «индийский стиль» был менее распространен, чем «китайский».

Изобразительное искусство Индии всегда в той или иной степени носило прикладной характер, было теснейшим образом связано с религией: скульптура создавалась в честь божества, росписи украшали стены храма, миниатюры предназначались для религиозных книг и т.д. Образы индийских богов и божеств были основой художественной культуры Индии.

Большинство жителей Индии исповедуют *индуизм*. Его истоки уходят в глубь веков, в те времена, когда коренное население, проживавшее в долине р. Инд, обожествляло силы природы, почитало священных животных и растения, верило в магическую силу воды, огня и других природных стихий. Примерно с середины II в. до н.э. в Индию стали проникать кочевые племена, называвшие себя ариями. Они принесли с собой ведийскую религию. Созданный в это время литературный памятник — Веды (*санскр.* веда, букв. — знание) в поэтической форме рассказывает о религии, жизни и быте племен, населявших страну, о музыке и архитектуре, содержит ранние научные сведения. Это произведение

полно наивной жизнерадостности и лишено религиозного аскетизма. Тексты Вед передавались изустно от поколения к поколению жрецов-брахманов. Веды и сейчас играют важную роль в жизни индийцев, сохраняя свое священное предназначение.

Ведийские боги и мифы соприкоснулись на индийской земле с местными богами и преданиями. Постепенно сложилась та совокупность религиозных течений, сект, обрядов, которая в XIX в. получила название «индуизм». Индуизм столь сложен и многообразен, включает такое количество школ, направлений и сект, что иногда представляется сплавом религиозных течений, а не единой религией. Однако в нем есть некоторые общие для всех этих течений черты. Индуизм воспринял важнейшие положения ведической религии — признание святости Вед, веру в переселение душ и закон кармы. По представлениям древних индийцев (и современных индуистов), тело смертно, а душа вечна; после смерти тела она переселяется в другое тело, какое — зависит от поведения человека в прошлой жизни. Понятие «карма» (*санскр.* — деяние) означает и поведение, и воздаяние. Согласно закону кармы, положение и даже облик человека в будущей жизни обусловлены тем, как он велет себя. Хороший поступок влечет за собой награду, а каждый дурной — наказание, но, как правило, не в этой жизни, а в будущем воплощении.

Наиболее почитаемыми богами индуистов являются Брахма, Шива и Вишну. Они часто изображаются вместе, стоящими рядом или со сросшимися телами. В индуизме эта идея воплотилась в три мурти — «тройственном образе».

Брахма — творец мира. Шива в минуты гнева способен уничтожить мир страшным огнем, но это разрушение одновременно может стать началом обновления, сотворения нового. Изображений Шивы великое множество. Он может быть представлен и в образе йога, пребывающего в глубокой медитации, и в образе странствующего аскета в набедренной повязке и с чашей для сбора подаяний. Одно из имен Шивы — Натарадж, Владыка танца, поэтому иногда его изображают танцующим.

Индуистский Вишну вырос из ведийского Вишну — божества солнца. Он полон всепрощения и заботы о тех, кто ему поклоняется. Когда в мире возрастает зло, Вишну спускается на землю и действует в облике животного или человека, чтобы защитить правду и добродетели. Для борьбы с неправдой Вишну принимает разные облики. Всего их 10. Различные воплощения Вишну (рыба, черепаха, вепрь, человек-лев, карлик, белый конь и др.) известны как аватары.

Священными текстами индуизма, помимо Вед, признаны эпические поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна». Один из героев «Махабхараты» — Кришна — и главный герой «Рамаяны» — Рама — были включены

ны в индуистский пантеон как воплощения Вишну. Из всех индуистских богов Кришна имеет наиболее человеческий облик. Большое значение в индуизме имеет и древний культ Богини Матери, известной под различными именами. Индийские боги стали постоянными образами в скульптуре и живописи, а сюжеты из «Махабхараты» и «Рамаяны» на протяжении столетий питали индийское изобразительное искусство.

Индия является родиной одной из трех великих религий мира — буддизма, который возник почти 2500 лет назад. Название этой религии связано с именем основателя учения — Будды (*санскр.*, букв. — просветленный). Однако в Индии буддизм не получил широкого распространения и в VI—VII вв. был вытеснен более древней религией — индуизмом.

Архитектура

Индийская архитектура необычайно гармонично связана с природой. Древнейшие индийские храмы строились прямо в пещерах. В более позднее время место для культовых сооружений тщательно выбиралось. Зодчие Индии возводили не только храмы-ступы и дворцы, но и хорошо спланированные города. Например, в долине Инда были обнаружены руины города Мохенджо-Даро, построенного в III тыс. до н.э. Открытие Мохенджо-Даро показало, что здесь когда-то процветала хараппская цивилизация. В нижней части города сохранились развалины древнего храма, внутри его найдены алебастровые кувшины и фрагменты скульптур, имевших ритуальное и церемониальное значение. Внимание археологов привлекли развалины Большой купальни, которая является чудом строительной техники и архитектуры. В этот комплекс, кроме огромного бассейна, окруженного колоннами, входило множество комнат и коридоров. По всей вероятности, здесь совершался священный обряд омовения.

Среди руин Мохенджо-Даро выделяется древнее культовое буддистское сооружение в виде полусферы, воздвигнутое во II в. н.э., так называемая ступа. Утверждение буддизма повлекло за собой широкое строительство храмов и мемориальных сооружений, посвященных Будде. Ранние ступы служили для хранения останков Будды. Существует легенда о том, что Будду как-то спросили, каким должно быть его погребальное сооружение. Тогда он постелил на землю свой плащ и перевернул на него круглую чашу для сбора полаяний. Отсюда родилась полусферическая форма буддийских храмов, символизовавшая небо и бесконечность.

Знаменитая Большая ступа в Санчи (Центральная Индия), по преданию, была воздвигнута в III в. до н.э. на месте захоронения Будды. Она лучше других сохранилась и хорошо отреставрирована. Полуша-

рие ступы размещено на круглом цоколе с террасой, служившей для культового обхода. Первоначально ступа была выкрашена в белый цвет, а терраса — в красный.

В органичной простоте ступы в Санчи заключен глубокий символический смысл. Полусферический купол символизирует небесный свод, надстройка с квадратным основанием в форме балкончика на вершине купола — священную гору Меру. Возвышающийся над куполом стержень с навершием в виде священного трехъярусного каменного зонта уподоблялся мировой оси, а три яруса зонта означают три неба. В ступе, как считается, хранятся священные реликвии Будды. Двойная лестница в южной части ступы ведет с нижнего уровня наверх, к круговому обходу. Здесь, на возвышении, верующие могли лучше ощутить божественную красоту природы и ее связь с высшими силами.

Ступу окружает массивная каменная ограда. По ее четырем сторонам, соответствующим четырем сторонам света, сделаны ворота (они называются *т о р е н а*). Через них в святилище входили торжественные процессии для совершения священного обряда, который заключался в обходе вокруг ступы и восхождении на верхнюю часть платформы. Ворота ограды Большой ступы — выдающееся произведение древнеиндийской архитектуры, получившее всемирную известность и ставшее символом Индии. Схема ворот проста — два столба с тремя горизонтальными перекладинами, покрытыми разнообразными рельефами и скульптурами. В сюжетах изображений переплетаются буддийское вероучение и древние индийские народные мифологические сказания. На рельефах можно видеть фантастические образы птиц, слонов, летающих львов. Скульптуры отвратительных существ, словно поддерживающих ворота, отождествляются с невежеством и отрицательной кармой. Ворота богато украшены барельефами, на которых представлены эпизоды из прошлых жизней Будды. Здесь присутствуют многочисленные символы буддизма (колесо закона, дерево, лотос) и скульптуры духов природы — *я к ш и н ь*. Их фигуры определили идеал женского телосложения, на много столетий став эталоном индийской скульптуры.

Древние культовые сооружения сохранились в различных уголках Индии. Например, в горных районах можно увидеть удивительные храмы — *ч а й т ь и*. Древнейшие из них возникли в естественных пещерах, более поздние обычно высекались прямо в скалах. Они имели просторные залы, украшенные колоннами, скульптурными изображениями и росписями.

В конце VI в. н.э. был высечен скальный индуистский храм Дхумар Лена. Его охраняют каменные львы и слоны, олицетворяющие власть бога Шивы. Всех входящих в храм приветствуют статуя богини реки

Ямуны и скульптура сидящего в позе благословения Шивы. Все внутреннее пространство поделено на части с помощью четырех рядов массивных колонн, увенчанных резными тяжеловесными капителями округлой формы.

В пещерах Аджанты находятся выдающиеся памятники древней индийской архитектуры — буддийские храмы. Начало их строительства специалисты датируют по-разному: от I до III в. н.э., окончание — от VII до IX в., но несомненно, что основная работа по строительству и оформлению проходила в IV—VI вв. Комплекс включает 29 пещер (пять из которых — храмы, а остальные — монастыри), соединенных широкой тропой. Типичный пещерный храм Аджанты состоит из большого квадратного зала и расположенных вокруг него маленьких монашеских келий. Отделенные колоннадами боковые проходы предназначались для религиозных процессий. Потолки пещер поддерживают резные или покрытые росписями колонны. Резные колонны стоят также у входов в пещеры. Древний монастырь был и местом обучения монахов, и центром паломничества.

Архитектура средневековой Индии все теснее сплетается со скульптурой, сплошь заполняющей стены сооружений.

В VII—VIII вв. продолжали возводить грандиозные пещерные храмы, крупнейшими из которых были поздние пещеры Аджанты (VII в.), храм Шивы на острове Элефанта (VII в.) и храм Кайласанатха в Эллоре (VIII в.). К IX в. трудоемкую технику вырубания храма из скалы заменило строительство из тесаного камня (известняка, песчаника, мрамора, гранита). Каменные блоки скреплялись деревянными клиньями или металлическими скобами. В постройках использовали сочетания камня с деревом и кирпичом.

На рубеже IX—X вв. отчетливо выявились характерные различия между северными и южными типами построек. В целом система индуистского храма была следующей: в центре святилище с небольшим внутренним пространством, где помещалась главная святыня, за ним следовал притвор и многоколонный зал или галерея, где собирались молящиеся. Святилище увенчивала высокая башня. В северном типе она имела мягкие, криволинейные, словно набухающие очертания и заканчивалась символическим кольцом. В южных храмах башня представляла собой многоярусную пирамиду, в XIII—XVII вв. венчавшую уже не сам храм, а входные ворота.

На юге Индии, где на протяжении Средневековья исповедовали индуизм, сложилась более жесткая система канонов, чем на севере, подверженном завоеваниям мусульман. Они стали возводить, используя кладку на растворе, мечети, минареты, мавзолеи с широкими ар-

ками и большими куполами. Столкновение двух различных эстетических систем привело к тому, что при постройке мусульманских зданий индийские мастера научились искусно сочетать разные породы камня, придавая тем самым архитектуре национальное своеобразие. Начало объединению двух архитектурных принципов было положено во время строительства огромного минарета Кутб-Минар в Дели. Новый этап в развитии индийской архитектуры приходится на период правления Великих Моголов (XVI—XIX вв.), выходцев из Средней Азии. В это время складывается архитектурный стиль, отличающийся монументальностью и декоративностью форм.

В XVII в. медленное угасание мощи государства Великих Моголов знаменуется отходом от монументальности и тягой к роскоши и изяществу, особенно в храмовом и гражданском строительстве.

Храмы в Эллоре. Недалеко от Аджанты в базальтовом откосе сохранился комплекс из 34 пещерных храмов, создававшийся на протяжении VIII—IX вв. Большинство из них являются индуистскими, а двенадцать — буддийскими. Несомненно влияние на Эллору более ранних пещерных храмов Аджанты, но если в них главную роль играла живопись, то природные особенности и веяния нового времени привели к тому, что в Эллоре стала главенствовать каменная скульптура. Пещерные залы Эллоры отличаются от предшествующих скальных храмов размерами и более сложным планом. В скалах проложены длинные галереи, площадь некоторых залов достигает 1600 м². Стены залов в изобилии украшены статуями и рельефами.

Главный пещерный храм Эллоры носит название Тин Тхал. Это крупнейший подземный храм, когда-либо созданный в Индии. Он состоит из трех этажей и располагается в глубине прямоугольного двора, напоминающего узкий колодец. Вход в него открывают узкие монолитные ворота. Фасад храма предельно прост и аскетически суров — три ряда квадратных колонн, опирающихся на монолитные скальные платформы. В храм ведет высеченная в камне неширокая лестница. Когда человек попадает внутрь подземного святилища, его взору открываются обширные залы с бесчисленными мощными квадратными колоннами и изваяниями буддийских божеств. Залы Тин Тхала подавляют своими колоссальными формами. Мрачное мистическое настроение усиливается благодаря эффекту сгущающегося в глубине храма сумрака, в котором призрачно мерцают огромные каменные изваяния.

Подобное впечатление производят и другие, меньшие по размерам пещерные храмы Эллоры. В храме Рамешвара скульптурный рельеф и каменная резьба господствуют практически на всей поверхности стен и колонн. Огромные настенные горельефы буквально обступают зри-

телей. Фантастические изваяния, вырубленные в скале, пугают своей пластической мощью и ярким контрастом света и тени. Фасады храма Рамешвара украшают четыре колонны и две полуколонны с покрытыми сложной резьбой капителями и большими женскими фигурами-кариатидами, расположенными по обе стороны колонн.

Огромный скальный храм Кайласанатха, высеченный в монолитной, одиноко стоящей скале, является центральным сооружением Эллары. По величине его можно сравнить со скальным храмом Древнего Египта в Абу-Симбеле. Белоснежный силуэт Кайласанатхи ярким пятном выделяется на фоне скал, возвышаясь среди окружающих пещер-храмов. В середине храма высятся монументальные изваяния слонов и львов высотой около 3 м, словно держащие на своих спинах его тяжесть. Эта идея огромного сооружения, покоящегося на спинах слонов и львов, носит мифологический характер — ведь мир представлялся древним индийцам стоящим на трех слонах. Только слонов в Кайласанатхе гораздо больше. Сверху донизу храм покрыт искусно выполненной каменной резьбой. Многочисленные рельефы посвящены Шиве («Шива-победитель», «Похищение Ситы» и др.) и поражают драматизмом изображенных событий.

Храмовый ансамбль в Махабалипураме. Расположен на морском берегу юга Индии, среди песчаных дюн и скал, и включает в себя центральный Прибрежный храм Шивы, пять маленьких скальных храмов — р а т х и несколько пещерных храмов. Этот храмовый ансамбль, возведенный в VII в., словно соединил две стихии — воду и землю. Главная его идея — торжество всего живого, питаемого священной рекой Ганг. Эта идея воплощена прежде всего в непревзойденном шедевре средневекового индийского искусства — грандиозном скальном рельефе «Нисхождение Ганги», составляющем смысловое ядро комплекса в Махабалипураме. Высеченный из розоватого гранита, расположенный прямо под открытым небом, на главной площадке комплекса, он, судя по всему, был предназначен для массовых религиозных представлений и ритуалов. При этом рельеф служил своеобразной декорацией. Здесь присутствуют различные сценки: жрецы-аскеты молятся у стен небольшого святилища, женщины ведут буйволиц и пр.

Центром рельефа является расщелина, из которой во время торжественных церемоний через специально встроенную систему водопадом низвергались потоки воды, символизирующие священные воды Ганга. Вода, так необходимая для благополучия жителей тропической страны, является объектом общего поклонения. К ней устремлены все живые существа, изображенные на монументальном рельефе. Единый порыв объединил представителей «верхних» и «нижних» сфер

мира. Всю композицию освящает бог Шива, изображенный слева от расщелины.

Рельеф «Нисхождение Ганги» в Махабалиपुरаме сыграл огромную роль в искусстве Индии и соседних стран. Его мотивы отчетливо прослеживаются во многих индийских постройках, в рельефах храмов Индонезии.

Храм Сурьи на берегу Бенгальского залива. Величественно возвышаются на берегу Бенгальского залива руины храма бога солнца Сурьи — одного из самых больших древних святилищ во всей Индии. Фантастическое здание храма солнца когда-то украшала башня 60-метровой высоты. Сегодня от нее осталась лишь груда развалин. Европейские моряки издавна прозвали ее «Черной пагодой»: одиноко поднимающийся на пустынном берегу каменный колосс служил им ориентиром в плавании.

Для возведения храма Сурьи в XIII в. тщательно выбирали местность, так как она должна была быть связана с культом солнца. Из двух частей святилища сохранилась только восточная часть. Она выполнена в виде гигантской колесницы — это образ божественной колесницы, запряженной семью разноцветными (по другим преданиям — белыми или золотыми) священными конями, на которой солнечный бог едет по «верхнему» и «нижнему» небу. Храм-колесница уходит в небо тремя большими уступами-террасами, на которых установлены монументальные скульптурные изваяния. Цоколь сооружения окружают трехметровые каменные колеса, по двенадцать с каждой стороны, богато орнаментированные и украшенные резьбой. Колесо олицетворяет солнечный диск — символ повторяющегося ритма времени. Два колеса, соединенные осью, обозначают союз неба и земли. Среди каменной резьбы на колесах встречаются и многочисленные индийские символы солнца: лотос, конь, колесо.

Восточный фасад разрушенной башни украшал исполинский каменный лев. Величественные скульптурные изображения загадочно улыбающегося бога Сурьи размещены на всех четырех сторонах храма. К лучшим произведениям монументальной пластики индийского классического искусства относятся скульптуры женщин-музыкантш, расположенные на террасах верхней части храма.

Храм Сурьи является высшим достижением средневековой архитектуры Восточной Индии. Его сравнивают с «лотосом, встающим из утренних вод».

Архитектура Индии периода правления мусульман. Завоевание Индии мусульманами привело к возникновению крупных централизованных государств. Времена Делийского султаната (XIII в.) и империи Великих Моголов (XVI—XIX вв.) были ознаменованы расцветом

архитектуры. Иноземные правители способствовали проникновению в Индию новой религии — ислама, ставшего вскоре государственной религией и оказавшего значительное воздействие на все виды искусства. Однако на юге страны, не подвергавшемся завоеваниям, продолжали развиваться местные культы.

На севере Индии в XIII в. началось широкое строительство новых культовых сооружений — минаретов, мечетей и мавзолеев. Изменения в строительной технике позволили возводить широкие арки и купола. Ислам запрещал изображать людей в культовых зданиях. Это внесло существенные перемены в прежнюю систему взаимодействия архитектуры и скульптуры. В храмах четкий геометрический и растительный орнамент заменил скульптуру. Вместе с тем новые архитектурные традиции приобрели и свои местные особенности: применение сочетаний разных сортов камня, возведение храмов на платформе, украшение по углам шлемовидными куполами. В огромном централизованном государстве строились новые города (Агра, Фатхпур-Сикри), мощные крепости, дворцы и мавзолеи.

Излюбленным материалом становится белый мрамор. Из него был возведен один из самых значительных мавзолеев — *Тадж-Махал*, расположенный менее чем в 2 км к югу от Агры. В нем выражены все лучшие качества классического индийского зодчества. Уникальный характер мавзолея во многом определяется историей его создания. У падишаха Шах-Джахана была любимая жена Арджурманд Бану Бегам, прозванная за свою красоту и мудрость Мумтаз-Махал («Избранная дворцом»), или, по-другому, Тадж-Махал («Венец дворца»). Ее безвременная кончина повергла Шах-Джахана в неопишное горе. В память о жене он решил воздвигнуть мавзолей, равного которому не было бы на свете.

Архитектурный ансамбль с садом окружен высокой стеной из красного песчаника. Лучший вид на него открывается через арку монументальных и очень красивых южных ворот, от которых тянется главный канал, обрамленный дорожками из красного песчаника. В центре пересечения главного и боковых каналов находится водоем с фонтанами, рыбами и цветущими лотосами.

Величественное и пропорциональное здание Тадж-Махала — квадратное в плане, с четырьмя минаретами по углам и большим куполом, точное и строгое и вместе с тем исключительно гармоничное по композиции и деталям — богато и изысканно украшено инкрустацией самоцветами по белому мрамору. Декоративное убранство дополняет каллиграфически точно выполненный орнамент из черного мрамора. Облик мавзолея удивительно соответствует образу Мумтаз-Махал, па-

мяти которой он посвящен. Так в архитектурных формах удалось отразить чисто человеческие качества.

К несомненной удаче архитекторов следует отнести огромный, но необычайно изящный купол мавзолея, в Индии его сравнивают с «облачком, застывшим на воздушном троне». Именно в куполе достигают кульминации четкость и гармоничность, присущие всем частям и деталям Тадж-Махала.

Центральный зал — большое восьмиугольное помещение, в середине которого, прямо напротив входной арки, возвышается гробница Мумтаз-Махал, — торжественен и величествен. Рядом находится гробница Шах-Джахана. Яркий солнечный свет и жара не проникают внутрь мавзолея — тут царят приятная прохлада и полумрак. Стены как внутри, так и снаружи, богато орнаментированы.

Мавзолее органически связан с окружающей природой: здесь использована и искусственная, и естественная среда. В то время как с юга, востока и запада Тадж-Махал окаймлен парковым и архитектурным ансамблем, с севера он словно встает из вод реки Джамны. Отсюда мавзолеем производит своеобразное впечатление: уровень воды на 8 м ниже уровня парка, и потому боковая сторона платформы из красного песчаника круто поднимается из воды, обрамляя берег, и Тадж-Махал четко выступает на фоне неба. Четыре минарета соединяют мавзолеем с воздушной средой и как бы помогают ему раствориться в пространстве.

Таким образом, зодчие учли все возможные факторы воздействия на архитектурные качества памятника и блестяще смогли связать мавзолеем как с землей, создав парковый ансамбль, так и с небом, используя свойство белого мрамора реагировать на влияние светонесной воздушной среды.

При ярком солнце облицовочные мраморные плиты сияют, что придает Тадж-Махалу воздушность, легкость, усиливает его и без того замечательные стройность и цельность. На закате мавзолеем окрашивается в нежно-розовый цвет. Проплывающие облака отбрасывают на него воздушные, как на прозрачной воде, тени, выявляя осязаемость и материальность форм. При полной луне Тадж-Махал превращается в гигантское видение, будто сотканное из матового зеленоватого лунного света. Кажется, что купол висит среди звезд. Не забыт и дополнительный эффект — отражение Тадж-Махала в воде каналов парка. При этом главным зеркалом служит большой центральный бассейн.

Храм Минакши (Большой храм) в Мадурай. Это храм на юге Индии и посвящен обручению принцессы Минакши с богом Шивой. Основные постройки комплекса относятся к XVI в., но есть и более древние и

более поздние добавления. Храм представляет собой типичный пример южноиндийского зодчества. Внешняя, почти квадратная ограда имеет четыре башенных входа. Далее идут еще несколько концентрически расположенных оград, многочисленные внутренние крытые дворы, залы и коридоры с многоколонными галереями. Среди этих сооружений выделяется Тысячестолонный зал Шивы со скульптурами богов, богинь, эпических героев, драконов, фантастических существ, различных животных, а также танцовщиц и музыкантов.

Главное святилище Шивы скрыто в небольшом таинственном, сумрачном помещении, войти в него имеют право только ограниченное число священнослужителей и немногие избранные. Но по праздничным дням изображение бога Шивы в золотой колеснице, куда впряжен слон, выносят к верующим и торжественно провозят вокруг храма. Во всем комплексе построек Большого храма в Мадурай чувствуется утрата монументальности, перегрузка скульптурой, композиционная раздробленность и сухость форм.

Гражданское зодчество. В храмовой архитектуре, строящейся на основе строгих канонов, было меньше возможностей вариаций в творчестве, чем в дворцовых и прочих сооружениях нерелигиозного характера. Светская архитектура выработала местные формы, отвечающие художественным требованиям и учитывающие климатические особенности: палящее солнце, разрушительные муссонные ливни, пыльные бури и наводнения. Из гражданских сооружений Великих Моголов большой интерес представляют крепости-форты Дели и Агры. Комплекс общественных построек, расположенный среди парков и цветников, был обнесен стеной с башнями. Главный вход оформляли башни, увенчанные шлемовидными куполами. Основные павильоны Красного форта в Дели — зал общественных приемов из красного песчаника и зал частных приемов из белого мрамора, представляют собой одноэтажные здания, стены которых прорезаны аркадой, ведущей во внутренние помещения. По углам плоских крыш поставлены такие же купола, как и над главным входом. Интерьеры богато украшены резным и инкрустированным мрамором. Сооружения форта Агры обладают теми же достоинствами, что и делийские.

Огромные дворцы, как правило, возводились из светлого камня, имели просторные помещения, открытые галереи, окна с декоративными решетками, благодаря чему в комнатах было прохладно. Снаружи и внутри дворцы богато украшались орнаментальной резьбой по камню, скульптурами и росписями с истинно восточным великолепием.

Интересным образцом архитектуры Джайпура (штат Раджастан, западная часть Индии) является дворец Ветра (Хава-Махал), постро-

енный в 1699 г. В нем применена оригинальная композиция этажей, система выступающих окон, улавливающих ветер, приносящий во дворец прохладу. Все это создает удивительную пластическую выразительность сооружения.

Скульптура

Индийская скульптура пластически выразительна, чувственна, динамична. Как правило, в скульптурах, рельефах и мелкой пластике преобладают пышные, округлые формы, богатый декор с тщательно проработанными мелкими деталями. Многочисленная скульптура украшает интерьеры и экстерьеры храмов и дворцов, иногда полностью скрывая архитектуру сооружения. Индийские мастера в совершенстве владели технологией изготовления скульптур из бронзы, слоновой кости, дерева, камня и папье-маше. В резьбе по лаку, в отличие от Китая, использовался многослойный лак разных цветов.

Индийское искусство глубоко эмоционально и человечно. Например, бронзовые скульптуры бодхисатв — существ, достигших высшего духовного совершенства, — исполнены по всем канонам, но вместе с тем отражают богатство внутренней жизни.

Все бронзовые изделия в Индии отливали способом, известным с древнейших времен. Модель скульптуры лепили из воска и обмазывали глиной. В глиняной форме делали два отверстия — сверху и снизу. В верхнее отверстие заливали расплавленную бронзу, которая вытесняла растопившийся воск, выливающийся через нижнее отверстие. Расплавленная бронза заполняла все освободившееся пространство. Когда бронза остывала, глиняную обмазку разбивали. Затем изделие шлифовали, иногда покрывали позолотой. Так достигалась его искусная моделировка, пластичность.

Интересной особенностью индийской каменной скульптуры является то, что она, как правило, не отделена от камня, из которого высечена. Это очень высокий рельеф. При этом скульптура органически была связана с архитектурой, представляла с нею единое целое.

Древнейшие образцы индийской скульптуры, мелкой пластики и глиптики обнаружены при раскопках в Мохенджо-Даро. Наибольшую ценность представляют изысканные резные печати. На многих из них можно увидеть сцены жертвоприношения богам, священным животным и растениям. Особый интерес вызывают печати с изображением рогатого быка, сидящего на троне или на земле в позе лотоса. Между рогами зажато дерево; быка окружают тигр, носорог, зебу, слон. На одной из печатей, похоже, был вырезан бык с тремя голова-

ми. Хорошо известно, что в индуизме Шива часто представляется трехликим и считается покровителем скота.

К удивительным находкам Мохенджо-Даро относятся украшенные магическими изображениями амулеты, которые должны были приносить удачу в охоте и рыболовстве, и множество маленьких терракотовых статуэток Богини Матери. Голова одной из таких статуэток увенчана пышным, с двумя чашами, головным убором. Следы сажи, найденные в этих чашах, дают основания предполагать, что в них жгли масла или благовония. Подобные фигурки, сделанные из глины, дерева, бронзы, до сих пор являются неотъемлемой частью домашних религиозных обрядов в индуистских семьях.

К числу наиболее ранних сохранившихся памятников каменной скульптуры относятся необычайной красоты капители в виде животных, завершающие 10-метровые колонны Ашоки в Сарнатхе. Скульптурная группа возвышается над плоским каменным кругом, края которого украшены горельефом, изображающим одного из четырех животных — быка, слона, льва или лошади, — всякий раз отделенных друг от друга колесом со спицами — буддийским колесом учения («дхармачакра»). Все сооружение поддерживается капителью в виде цветка лотоса с чашечкой, обращенной вниз наподобие колокола. Например, знаменитая «Львиная капитель» (600—100 гг. до н.э.), ставшая национальной эмблемой современной Индии, представляет собой скульптурную группу из четырех львов, сидящих спиной друг к другу. Значение этих скульптурных шедевров для дальнейшего развития буддийского искусства в Индии и за ее пределами трудно переоценить.

Древние рельефы, скульптуры, фрески запечатлели канонизированный образ Будды. Первоначально Будда изображался с помощью символов — колеса закона (знак его просветления), священного дерева, лотоса. В качестве символов буддизма выступали также изображения ланей, слушающих проповедь Будды, слонов, поклоняющихся дереву, под которым Будда предавался медитации.

С I в. н.э. стали появляться изображения Будды в образе человека. Сначала его образ имел некоторые черты древнегреческой скульптуры. Это связано с тем, что греки со времен Александра Македонского имели свои владения в Индии. Прообразом облика Будды послужили статуи олимпийского бога Аполлона. Постепенно скульптурные изображения Будды начинали приобретать национальные черты. Сформировалась и система мудр, передающая этапы священного пути Правителя через особое положение рук, ладоней и пальцев. Существовал своеобразный язык жестов, означавших благословение, поучение, размышление.

Художественный канон разрешал изображать Будду стоящим, сидящим и лежащим. Стоящий (или идущий) Будда обязательно обращен лицом к зрителям. Он одет в ниспадающие мягкими складками одежды. Сидящий Будда символизирует достижение Просветления, при этом ладони и пальцы его рук сложены в одном из ритуальных жестов. Будда, лежащий на правом боку, положил под голову правую руку, кажется, что он спит.

Многokrратно воспроизведенный в камне, мраморе и бронзе, образ Будды воплощает 32 признака совершенства, главными из которых являются удлиненные мочки ушей — знак благородного происхождения, выступ на темени — символ божественной мудрости, родимый знак на лбу, миндалевидные глаза, губы — лепестки лотоса.

Изображению лика Будды придавалось особое значение. Оно отличалось правильностью, соразмерностью и пропорциональностью черт. Одухотворенное, загадочное и непроницаемое выражение лица символизировало идею обретения нирваны, отрешенности от земных забот. Строгость и величие образа божества сочетаются с одухотворенностью.

Главная задача, стоявшая перед ваятелями, заключалась в передаче гипнотического воздействия статуи на зрителя. Будда, сидящий на цветке лотоса, спокоен, безмятежен, его не тревожит мир страстей, желаний, жизненных бурь и невзгод. Он кажется далеким и недостижимым, но за этими спокойными и неподвижными чертами чувствуются сильные страсти и эмоции, огромная сила духа и колоссальная жизненная энергия.

С VI в. быстро распространяется индуизм. Многоликий пантеон индуистских богов стал главным источником вдохновения индийских скульпторов. Их удивительные произведения из бронзы, камня, дерева создавались по особым правилам, записанным в специальных книгах.

В Северной и Центральной Индии в VIII в. скульптура по-прежнему основана на мифологии и эпосе. Скульптура из пещерного храма на острове Элефанта демонстрирует прекрасные образцы воплощения образа Шивы. Всемирно известно монументальное изображение трехликого Шивы. Величественное божество словно вырастает из каменной глыбы. Масштабы этой фигуры, грозное выражение трех ликом, смотрящих в разные стороны, производят ошеломляющее впечатление; в храме на Элефанте сохранились композиция, изображающая Шиву с женой Парвати, и рельеф танцующего многорукого Шивы. Последнее изображение послужило прототипом множества южноиндийских бронзовых статуй.

Классическое изображение демонстрирует танцующего Шиву. Например, бронзовая скульптура (XVIII в.) передает до предела канони-

зированный образ. Шива словно кружится в неистовом стремительном танце во Вселенной, которую символизирует огненный ореол. Символическое значение имеют не только поза и жесты рук, но и предметы, которые Шива держит в руках. Барабанчик в правой руке означает пробуждения к новой жизни, огонь в левой руке — разрушение и обновление, танец — вечное движение Вселенной, четыре руки — сверхъестественную силу, карлик-демон внизу — попираемое ногой невежество. Голову Шивы украшает корона с черепом — знаком победы над смертью. Его характерная поза, разлетевшиеся в разные стороны длинные волосы, выразительные жесты рук стали образцом для подражания исполнителей индийских танцев.

С приходом мусульманских династий скульптура в храмах Северной и Центральной Индии уступает место орнаменту. В Южной Индии XVI—XVII вв. продолжают создаваться прекрасные образцы скульптуры и рельефа, сплошь покрывающие колонны оград и башни. В изобилии и сложности пластики сказываются традиции резьбы по дереву и кости. Изображают мифологические и бытовые сюжеты, сценки на темы эпосов «Махабхарата» и «Рамаяна». Скульптура основана на индийской традиции (идеал красоты, канонизированные жесты мудр), но иногда в ней обнаруживаются европейские влияния, идущие от колонизаторов.

Средневековая скульптура — выдающееся достижение индийского национального искусства.

Живопись

В древней Индии была широко распространена монументальная живопись. К сожалению, она плохо сохранилась, но до наших дней дошли выполненные на высоком художественном уровне фрески Аджанты, принесшие пещерным храмам мировую известность. Большой популярностью пользовались индийские миниатюры.

Фрески Аджанты. Уцелели только благодаря уединенности и отдаленности этого храмового комплекса, в то время как другие древние храмы разрушали религиозные фанатики. На стенах 16 пещер до сих пор можно увидеть множество древних живописных изображений богов, правителей, принцесс, служанок, танцовщиц, музыкантов, нищих, цветущих растений и различных животных. Они покрывают всю поверхность каменных стен, сливаясь в единое целое. Недаром до сих пор говорят, что «в Аджанте во мраке ночи сияет факел жизни». Темы росписей связаны с буддийскими легендами — *джатаками*. Рассказы о Будде воплощались индийскими художниками в образах и сце-

нах реальной жизни, воспринимающихся как яркое повествование об Индии, как гимн красоте и радостям жизни. Это объясняется тем, что на живопись пещерных храмов Аджанты сильно повлияла не сохранившаяся до наших дней живопись светского характера, некогда украшавшая дворцы царей и вельмож. Мир людей и мир небесных духов, мир буддийских сказаний и реальный мир Индии — все это с удивительным искусством воплощено на стенах пещерных храмов Аджанты.

Роспись потолков — удивительное разнообразие орнамента, составленного из цветов, листьев, плодов в сочетании с изображениями птиц и животных, — зрительно расширяет пространство, смягчает давление скалы.

Перспектива в росписях не передается, а объемы фигур лишь чуть-чуть намечены. Палитра красок невелика, но их контрастные сочетания передают яркие эмоции.

О росписях Аджанты миру стало известно только после 1819 г., когда давно забытые пещерные храмы были случайно обнаружены. В 1920-х гг. живопись в пещерах тщательно отреставрировали, и с тех пор они находятся под охраной.

Индийская миниатюра. Появилась еще в древности, но самые ранние из дошедших до нас образцов относятся к XII в. Миниатюра возникла как иллюстрация к рукописной книге, бывшей тогда предметом роскоши, отсюда ее основные черты — яркость, праздничность, декоративность. Она предназначалась для рассмотрения с близкого расстояния, поэтому ее краски чисты и прозрачны, рисунок точен и виртуозен, орнамент изыскан, и вся она овеяна сказочно-мифическим восприятием окружающей природы.

Различают несколько индийских школ миниатюры.

Могольская миниатюра, возникшая в период правления Великих Моголов, иллюстрировала исторические хроники и ботанические трактаты. В ее создании первоначально участвовали иноземные художники, но постепенно сложились приемы, характерные для индийской живописи в целом.

Раннюю могольскую миниатюру отличают четкие контуры, пластичность форм, яркость красок. При всей декоративной условности мастера XVI—начала XVII вв. стремились к точной передаче событий и деталей (в изображении оружия, ковров, одежды, утвари). Они изображали придворные развлечения, военные походы, приемы, царские охоты, фейерверки и др. Миниатюры, как правило, выполнялись на отдельных листах большого формата. Могольской школе свойственны острохарактерные портреты правителей. Человек изображался преимущественно в профиль, в холодной цветовой гамме с применением

разбелов и черного контура на бумаге цвета слоновой кости. Трактовка фигуры носила плоскостной характер. Рисунок отличался каллиграфической точностью и завершенностью.

В XVII в. могольская миниатюра слилась с местными школами, приобретя широту тематики и связь с народным искусством. Примером может служить живопись небольшого княжества Кангры, где искусство миниатюры достигло наивысшего расцвета.

Школы Раджастана и областей Северной Индии получили условное наименование *раджупской миниатюры*, которая объединила весьма разные группы и течения. Одна из них, школа Пахари, связана с возрождением в XV—XVI вв. вишнуизма, другая — с кришнаизмом.

От могольской миниатюры раджупская отличается как по содержанию, так и по техническим приемам. Могольские мастера использовали temperные краски, а раджупские — акварель, иногда смешивая ее с клеем, иногда давая размывом. Для раджупской миниатюры характерно обилие золота. В композициях большую роль играл пейзаж. Основной их темой была любовь божественного пастуха Кришны к прекрасной пастушке Радхе, воспетая с необыкновенной глубиной и показанная на фоне повседневной жизни индийцев, а также другие религиозно-мифологические предания, хорошо известные легенды и эпос. Истоки раджупской школы — народное искусство. Тесно связанная с фольклором, лубком, она была рассчитана на более демократические круги зрителей, чем миниатюра моголов, и пережила ее почти на целое столетие.

Своеобразный жанр в изобразительном искусстве Индии представляют миниатюры на темы музыкальных произведений — раги. Их писали художники всех школ к сборникам стихов, описывающих раги («Рагмала»). Это не ноты в нашем понимании, а зрительный эквивалент комбинации нот, составляющих основу песни. Исполнение каждой раги связано с определенным временем года и суток.

Древние индийцы считали живопись лучшим из искусств, доставляющим наивысшее благо, когда она помещена в доме. Живописные полотна вывешивались в специальных галереях и выставлялись на улицах во время праздников. Художники стремились строго соблюдать правила в изображении не только человека, но и его одежды, украшений и т.д. Талант и высокое эстетическое чувство индийского народа проявились в самых различных формах его художественной деятельности.

Вопросы и задания

1. Какие черты присущи древнеиндийской архитектуре?
2. В чем заключаются художественные достоинства росписей Аджанты?

3. Выявите стилистические особенности архитектуры севера и юга Индии в период Средневековья.
4. Расскажите о характерных чертах индийской средневековой скульптуры.
5. Сравните средства художественной выразительности и содержание могольской и раджпурской миниатюр.

Темы рефератов

1. Архитектура и скульптура древних индийских храмов.
2. Стилистические особенности росписей Аджанты.
3. Искусство индийской миниатюры.

Глава 2. «Китайский стиль»

Искусство древнего и средневекового Китая обусловило сложение зрелого национального стиля. Безошибочно узнаваемый, он повлиял на развитие мировой художественной культуры.

Характерные черты «китайского стиля»: декоративность, пронизывающая все виды искусства, и осмысление художественного произведения как части целого, окружающего пространства. Декор на китайских изделиях располагается свободно. «Китайский стиль» отличается бережным отношением к материалу, тщательностью его обработки. Китайские мастера занимались художественной обработкой кости, камня, бронзы, дерева и др. Наибольшую популярность получили китайский фарфор и резные художественные лаки. Уникальными были изделия из красного лака. Истинно китайское терпение требовалось от мастера, чтобы вырезать много ажурных костяных шаров, находящихся один в другом. Китайцы прославились как изобретатели бумаги, туши, шелка и многих других чудесных вещей. Обычай пить чай также впервые возник в Китае.

Традиционные мотивы китайских орнаментов — драконы, птицы, цветы, клубящиеся облака, геометрические мотивы — имеют символическое значение. Например, дракон (лун) — воплощение мудрости, доброты, миролюбивой силы. У него голова верблюда, рога оленя, глаза демона, чешуя рыбы, когти орла, лапы тигра, уши быка и длинные усы кота. Он может стать маленьким, как шелковичный червь, или таким огромным, что накроет своей тенью весь мир. Очень часто китайский дракон охраняет жемчужину мудрости. Дракон с пятью когтями — символ императорской власти, птица феникс — символ силы, красоты и высшего бла-

женства. Каждое время года символизировал определенный цветок: пин-он — весну, лотос — лето, хризантема — осень, дикая слива — зиму.

Цвет также имел символическое значение. Так, желтый был символом императорской власти. Китайские художники использовали как контрастные сочетания цветов, так и нежные оттенки розового, голубого и др. Таков, например, знаменитый китайский фарфор с росписью многокрасочными эмалями, который, соответственно их цвету, назван европейцами «зеленым семейством», «черным», «розовым» и «желтым». При этом изысканный растительный и геометрический декор изделий «розового семейства» был аналогичен узорам парчовых тканей того же времени.

В символику включалась и каллиграфия. Интересно отметить, что многие китайские благожелательные орнаментальные композиции построены на принципе двойного прочтения. В китайском языке слово, произнесенное другим тоном, приобретает иное значение. На этом была основана композиция картинки: она изображала предмет, созвучный ключевым благожелательным понятиям — долголетию, исполнению желаний, счастью, богатству, здоровью, успеху и др. Например, изображение розы в вазе означало метафорическое пожелание покоя и мира в течение четырех сезонов, так как по-китайски «сы цзи» — цветок, похожий на розу, произносится так же, как «четыре сезона». Слово «ваза» звучит так же, как «мир» («пин»).

Отдельные иероглифы имели одновременно и символическое и декоративное значение. Они самостоятельно украшали свитки, вазы, шкатулки и органично входили в орнаментальные композиции.

В китайском искусстве важнее всего традиция и целостный национальный стиль. Отдельные стили в китайской живописи различались не по устремлениям художника, а по состоянию изображаемой природы: «небеса, прояснившиеся после снегопада», «бегущий поток», «дрожящий бамбуковый лист» и др.

Китайская культура, как и индийская, относится к древнейшим. На протяжении первобытнообщинной, рабовладельческой и феодальной эпох, охватывающих огромный отрезок времени — от 4 тыс. до н.э. вплоть до середины XIX в. н.э., китайскими зодчими и художниками было создано множество ярких и самобытных памятников архитектуры, скульптуры и живописи.

Эпоха Средневековья в Китае продолжалась гораздо дольше, чем в европейских странах: с конца III до середины XIX в. Это была пора духовного и культурного подъема Китая, расцвета искусства. Полнее и ярче всего особенности средневекового искусства проявились в периоды правления двух могущественных династий: Тан (618—907) и

Сун (960—1279). Затем страну почти на 90 лет завоевали монголы. В результате долгой борьбы на смену чужеземцам пришла китайская династия Мин (1368—1644), и наступил новый расцвет архитектуры и декоративного искусства, продолжавшийся и в эпоху правления маньчжурской династии Цин (1644—1912).

Нашествие моголов в XIII—XIV вв. нанесло сокрушительный удар культуре Китая, особенно пострадали поэзия и живопись. После свержения иноземной династии Юань и утверждения у власти династии Мин в стране начинается подъем и экономики и культуры (только в области развития скульптуры намечается упадок). В минское время высокого уровня достигают художественные ремесла: литье из бронзы сосудов и скульптур, инкрустация золотом, серебром, камнем, резьба по лаку и нефриту, изготовление предметов в технике перегородчатой эмали с интенсивным голубым фоном. Расширяется производство фарфора и шелковых тканей.

Непрерывный обмен художественным опытом между странами Востока в эпоху Средневековья обусловил огромное влияние искусства Китая на формирование «японского стиля».

Одной из характерных черт мироощущения древних китайцев, являющейся основополагающей для «китайского стиля», можно назвать религиозно-поэтическое осмысление природы, что послужило созданию неповторимой образной системы, своеобразных приемов выразительности изобразительного искусства. Художественное сознание китайского народа сформировалось под воздействием отношения к природе как к необъятному космосу, частицей которого является человек. Завораживающий мир китайского искусства сочетает тонкое понимание природных форм и приверженность традициям, интерес к духовному и декоративному. Это искусство с древних времен определялось мифологическими представлениями и религиозными учениями, которые были зеркальным отражением правопорядка, существовавшего в государстве.

По древним китайским воззрениям, Вселенная считалась устойчивой и гармоничной. Над ней господствует круглое безграничное небо, а под ним простирается квадратная земля. В центре земли расположился Китай — Поднебесная (или Срединная) империя.

Среди космогонических мифов, повествующих о возникновении природы и человека, наибольшее распространение получили мифы, описывающие появление неодушевленных вещей и живых существ как результат деления хаоса на светлое, мужское начало — ян и темное, женское, — инь. Союзом ян и инь порождены движение и покой, свет и тьма, тепло и холод, добро и зло, а также земля, вода, огонь, дерево и металл. В свою очередь, их взаимодействие создало в природе

многообразие явлений и предметов, в частности пять частей человеческого тела, пять внутренних частей человеческого организма, пять состояний погоды, пять вкусов и пять цветов.

Искусство Китая, как и других феодальных государств, было тесно связано с религией, с большим пантеоном богов и духов. С течением времени на передний план выходит верховное божество Шан ди. Именно к Шан ди обращались с просьбами и молитвами об урожае, военных успехах и др.

С древних времен жители Китая особо исповедуют «три учения» (или «три пути»): конфуцианство, даосизм и буддизм.

Основоположник *конфуцианства* — Конфуций (ок. 551—479 до н.э.) — считал, что порядок отношений между правителем и подданным, отцом и сыном, женой и мужем, между друзьями навечно установлен небом. Он разработал систему норм поведения человека, а также утвердил строгие законы в музыке, живописи и литературе.

Цель *даосизма* — постижение всеобщих законов мироздания. Его основу составляет представление о дао — Пути Вселенной, или вечной изменчивости мира, равновесие в котором достигается взаимодействием ян и инь. Созерцательный и поэтический взгляд на природу, проповедовавшийся даосизмом, проявился во всех областях художественной культуры Древнего Китая.

Буддизм пришел в Китай из Индии в I в. н.э., укоренился в китайской культуре и стал самой популярной в стране религией.

С VII—VIII вв. в Китае начал распространяться ислам. Позднее сюда проникли и христианские вероучения (католичество, протестанство, православие и др.).

Архитектура

Ко времени объединения страны в централизованную империю (периоды Цинь и Хань, III в. до н.э. — III в. н.э.) относятся такие памятники зодчества, как Великая китайская стена, великолепные дворцовые комплексы, пагоды, храмы и дворцы, отличающиеся прочной конструкцией и гармонично вписывающиеся в окружающую природу.

Наивысших достижений китайская архитектура достигла во время правления династий Тан и Сун (VII—XIII вв.). Монументальную архитектуру отличали ясная гармония, праздничность и спокойное величие форм. Города строились по четкому плану. Они представляли собой мощные крепости, окруженные высокими стенами и глубокими рвами.

Пагода как тип сооружения восходит к индийскому зодчеству. Ранние пагоды мягкой кривизной и округлостью линий напоминают

индийские башнеобразные храмы. В буддийских монастырях пагоды служили хранилищами реликвий, статуй, канонических книг. Многие китайские пагоды отличаются огромными размерами и достигают в высоту 50 м. Лучшие из них поражают почти математически точными и соразмерными пропорциями, в них как бы воплощен дух конфуцианской мудрости. Более поздние башни-пагоды, возведенные в честь буддийских святых, характеризуются слегка изогнутыми вверх заостренными краями кровли. Считалось, что благодаря такой форме они надежно защищают от злых духов.

Прекрасно сохранились созданные на рубеже нашей эры многочисленные комплексы гробниц знати, представляющие собой большие подземные сооружения, к которым вели так называемые аллеи духов, охраняющих могилы. Они были обрамлены скульптурами зверей и каменными пилонами. В комплекс входили и наземные святилища — цытаны. Рельефы на стенах погребальных сооружений изображают стражей в длинных халатах, фениксов, драконов, черепах, тигров. Рельефы погребения Ульянцы в Шаньдуне (II в.) рассказывают о создателях земли и неба, о легендарных героях, о торжественных процессиях, о борьбе между царствами. Рельефы идут фризами. На каждой плите показана новая сцена, а рядом помещена надпись, поясняющая изображение. Боги и люди одеты одинаково, но боги и цари даны крупнее, чем простые люди. Примером иного стиля могут служить рельефы из Сычуани, которые отличаются простотой и живостью образов, вниманием к бытовым сюжетам (сцены жатвы, охота на диких уток, театральные и цирковые представления и др.). Все большее значение придается изображению природы.

Великая китайская стена — уникальный памятник крепостной архитектуры. Ее начали сооружать в IV—III вв. до н.э., когда китайские государства были вынуждены защищаться от набегов кочевых народов Центральной Азии.

Великая стена, словно гигантский змей, вьется по горным хребтам, вершинам и перевалам Северного Китая. Ее длина превышает 3 тыс. км, примерно через каждые 200 м стоят четырехугольные сторожевые башни с отверстиями-амбразурами. Расстояние между башнями равно двум полетам стрелы, оно легко простреливалось с каждой стороны, что обеспечивало безопасность. Верхняя плоскость стены представляет собой широкую защищенную дорогу, по которой могли быстро передвигаться воинские части и обозы.

Более благоприятные условия для развития архитектуры сложились в XV—XVIII вв., когда она заняла лидирующее положение среди искусств. К этому времени относится окончание строительства Великой

китайской стены. Были возведены такие крупные города как Пекин и Нанкин, сооружены замечательные дворцы и храмовые ансамбли. По древним правилам все сооружения были обращены фасадом к югу, а город с юга на север пересекала прямая магистраль. Вырабатываются новые формы архитектурных ансамблей и городов. В минских пагодах начинают преобладать черты декоративности, дробность форм, перегрузка деталями. С переносом столицы в 1421 г. из Нанкина в Пекин город укрепляется, строятся дворцы, храмы и монастыри. Крупнейшим архитектурным сооружением этого времени является дворцовый ансамбль, возведенный в Запретном городе (см. ниже).

Интересна планировка древней части города — Старого Пекина. Он был разделен на Внутренний (Северный) и Внешний (Южный) город, каждый из которых огораживала крепостная стена. Внутренний город заселяли приближенные императора, Внешний — ремесленники и прочая беднота.

Вся территория Внутреннего города покрыта садами, парками, искусственными речушками и каналами с островами и полуостровами.

В древние времена в центре Внутреннего города за особой крепостной стеной был воздвигнут Запретный город, где жили император, члены императорской фамилии, а также чиновники и наложницы. Попасть туда простому смертному было практически невозможно. В этот город ведут великолепные Лунные ворота.

Стены Запретного города окрашены в пурпурный цвет, за что его иногда называют Пурпурным. Считалось, что такой цвет имеет Полярная звезда, являвшаяся, по представлениям древних китайцев, центром вселенной.

Ширина стены, опоясывающей запретный город, превышает 10 м, т.е. на ней свободно могут разехаться две повозки. Мошь стены подчеркивают четыре изящные угловые башни, причудливая архитектура которых породила множество легенд. Согласно одной из них, император вызвал к себе мастеров и приказал им под страхом смерти построить угловые башни самой оригинальной формы. Но вдохновение оставило архитекторов, и они никак не могли придумать что-нибудь необыкновенное. В отчаянии один из них отправился в город, где повстречал старика — продавца цикад. Плетеная клетка с цикадой навесила архитектору представление о конструкции будущего сооружения. Жизнь мастеров была спасена, а в водах широкого канала, окружающего Запретный город, вот уже много веков отражаются необычные башни.

Императорский дворцовый ансамбль состоял из нескольких частей — центральной парадной (площадей и залов для приемов) и боковых, отделенных коридорами. Монументальность дворцу придавали не

размеры отдельных сооружений, а укрупнение всех масштабных пространственных соотношений. Основная магистраль Пекина включала в себя расположенные в Запретном городе в стройном порядке приемные залы, парадные покои, театры, сады и беседки. Каждое здание имело поэтическое название.

Тронный зал Тайхедянь (зал Высшей Гармонии) вобрал в себя наиболее характерные особенности дворцовой архитектуры. Нарядность и торжественность сочетаются в нем с благородной простотой форм.

В интерьерах дворцовых зданий имеется множество изображений драконов. Они везде: на колоннах и карнизах, на стенах и ритуальных чашах. Дракон — символ императорской власти. Он считался предком императорской фамилии, а сам император — живым воплощением дракона. Не случайно предметы обихода, предназначенные для императора и членов его семьи, украшались орнаментами с драконами. Причем носить изображение дракона с пятью когтями имели право только император и императрица. Остальные члены императорской семьи, родственники и особо приближенные чиновники носили изображение дракона с тремя или четырьмя когтями. Образ дракона (крылатого змея) — наиболее характерный символ Китая. В народных сказаниях и легендах он наделен неукротимой мощью и силой.

В ансамбль Императорского дворца входит тенистый парк. На относительно небольшой территории китайские архитекторы смогли создать ощущение значительного пространства, включив в него как разномасштабные здания, так и прихотливые пейзажные композиции. Все устроено так, что радует глаз и дает отдых. Мощенные камнем дорожки ведут к искусственным горкам, сложенным из массивных каменных глыб, к сосновым рощицам, живописным группам деревьев и кустарников. Здесь можно любоваться мозаичными картинами, выложенными из разноцветных камешков (пейзажи, изображения птиц и животных, сцены из традиционной китайской оперы и т.п.), а также своеобразной коллекцией камней необычной формы и цвета, привезенных из различных уголков Китая.

Во многих местах Запретного города стояли огромные бронзовые чаны с водой, являвшиеся сами по себе великолепными декоративными элементами. На самом деле чаны имели сугубо практическое значение: они служили для противопожарных целей, так как большинство построек были деревянными.

Величественная архитектура, пышность и красота убранства Императорского дворца должны были утверждать идею божественного происхождения императора, незыблемости и безграничности его вла-

сти. И в этом огромную роль играло искусство китайских архитекторов, художников, мастеров декоративно-прикладного творчества.

Храм Неба. Утонченный вкус и чувство прекрасного воплотились в знаменитом шедевре китайского зодчества — Храме Неба.

В древнем и средневековом Китае большое значение придавалось обрядам жертвоприношения, связанным с почитанием Неба и Земли как дарителей урожая. Священным правом совершать жертвоприношения обладали только императоры — «сыновья Неба». Вот для этого ритуала и был построен в 1420 г. Храм Неба (впоследствии неоднократно перестраивался и достраивался). В своих величавых формах он воплотил древние символические образы и представления о вселенной.

Храм Неба представлял собой целый комплекс сооружений — дворцов, храмов и парков. Это был целый мир, таинственный и прекрасный. Обширная территория, на которой расположен ансамбль храма, обнесена двумя рядами глухих стен, окрашенных в красный цвет, и образует в плане квадрат, символизирующий землю. Округлые очертания беломраморного резного алтаря и храмов, увенчанных синими коническими крышами, символизируют небо (круг — знак солнца или неба). Такое сочетание квадрата и круга обозначает союз Земли и Неба. Бесперывно варьируясь и повторяясь, знаки круга и квадрата вместе с остроконечными синими вершинами конических крыш — символами неба — напоминают о бесперывном круговороте природных стихий.

Дважды в год император покидал свой дворец, чтобы отправиться на богослужение в Храм Неба, который располагался на южной окраине Пекина, во Внешнем городе. Он был построен за городской стеной, в уединенном и тихом месте, вдалеке от суеты. Следуя из дворца в Запретном городе в Храм Неба, император не должен был касаться ногами земли. И он ее действительно не касался, так как его несли в паланкине над мраморными ступенями лестницы, обрамленной изваяниями драконов. Несущие паланкин слуги проходили по ступеням из простого камня. Сразу за воротами внешней стены начинался густой лес из могучих темно-зеленых кипарисов и кедров, сквозь который пролегла прямая, вымощенная камнем дорога. Уже само шествие по темному хвойному лесу создавало особое настроение.

Главные сооружения всего комплекса — Храм Молений об урожае, Храм Небесного Свода и Алтарь Неба расположены по одной оси с севера на юг в пределах внутренних стен. Их соединяет Дорога духов, выложенная ровными светлыми плитами. Она олицетворялась с образом Дао, который пронизывает все средневековое китайское искусство: это образ пути вселенной.

Первым по Дороге духов перед путниками возникает Храм Молений об урожае, построенный в XV в. и перестроенный в XVIII—XIX столетиях. Он представляет собой выкрашенную красным лаком ротонду, стоящую на трехступенчатой белокаменной террасе. Синяя, сверкающая в лучах солнца черепица покрывает его трехъярусную крышу.

Внешне храм не кажется очень большим. Но размеры внутреннего зала потрясают. В этом храме нет ни одной случайной детали, все подчинено символике, уходящей корнями в традиционные верования китайцев. Колонны окрашены в красный цвет — цвет огня, символизирующего союз неба и земли. Четыре центральные колонны храма высотой около 20 м обозначают четыре времени года, 12 колонн среднего ряда — месяцы года, 12 колонн наружного ряда — 12 двухчасовых отрезков времени суток. Все вместе 28 колонн символизируют 28 созвездий.

На куполе изображены золотые фигуры драконов, играющих в облаках. Они олицетворяют водную стихию. Над ними парит большой золотой дракон, играющий жемчужинами — знаками молнии и грозы (посредством дождя выражено соединение неба и земли). Этот владыка небесных вод находится в самом центре купола, и исходящее от него золотое сияние связывается с исходящей на мир благодатью.

В каменный пол храма вделан искусно подобранный полукруглый кусок узорчатого, с прожилками мрамора, на котором сама природа начертила фигуры, напоминающие дракона и феникса. Это знаки воды и огня, солнца и грозы — вечно противоборствующих и вместе с тем дополняющих друг друга стихий.

В Храме Молений об урожае нет ни алтаря, ни статуй, характерных, например, для буддийских храмов. Человек, приходящий в храм, обращался с мольбами непосредственно к небу.

В Храме Небесного Свода хранились ритуальные таблицы неба. Достопримечательность храма — круглая «Стена, возвращающая звук» (или, как ее еще называют, Шептальная стена), — сложена из тщательно пригнанных друг к другу кирпичей. Повернувшись к ней лицом, человек слышит слова, произнесенные от него на любом расстоянии. Эффект достигается благодаря многократному эху, секрет которого заключается в особой кладке кирпичей. Говорят, что в былые времена так осуществлялся контроль над мыслями и настроениями подданных.

Храмовый комплекс завершается Алтарем Неба, где приносились жертвенные дары небу. Это круглая ступенчатая трехъярусная пирамида, сооруженная из белого, искрящегося на солнце мрамора. Четыре ведущие на вершину лестницы, многочисленные уступы алтаря окружены мраморными балюстрадами, украшенными резными рельефными изображениями драконов и фениксов. Всего балюстрада

имеет 360 фигурных столбиков, что соответствует числу градусов, на которые астрономы разделяют небесный свод.

Алтарь точно ориентирован по сторонам света и построен так, что количество основных его элементов, как и каменных плит, выстилающих площадь, ступеней и элементов балюстрады, кратно девяти — числу, которое в Древнем Китае считалось священным.

Все плиты алтаря также расчерчены по радиусам на нумерологические знаки. В союзе неба и земли благоприятными считались только нечетные числа. Число ярусов алтаря — 3 являлось важнейшим, так как символизировало три основные силы Вселенной — небо, землю и человека; три источника света — Солнце, Луну и звезды; три рода уз, связывающих людей: между государем и чиновниками (справедливость), между отцом и сыном (любовь), между мужем и женой (согласие). Цифра 5, символ пяти стихий, отождествлялась со счастьем. Цифра 7 — символ добродетели.

Ночное шествие императора к алтарю обставлялось с необычайной торжественностью и сопровождалось музыкой и ритуальными танцами. Главной обязанностью императора в Храме Неба являлось принесение жертв небу и земле и вознесение молитв о ниспослании урожая. Весь ритуал напоминал театрализованное действие. При свете бесчисленных факелов жрецы в длинных небесно-голубых шелковых одеждах ставили на вершину алтаря голубые таблички с именами верховного владыки неба Шанди, духов Солнца, Большой Медведицы, пяти планет, 28 созвездий, таблички духов Луны, ветра, дождя, туч и грома. Перед табличками раскладывались богатые жертвоприношения: куски голубого шелка, голубого нефрита, яства и напитки, туши домашнего скота. Под звуки древней ритуальной музыки император, облаченный в голубое одеяние, на котором были золотом вышиты солнце, луна, звезды и драконы, поднимался на вершину Алтаря Неба и трижды преклонял колени перед табличкой с именем владыки неба Шанди.

В образе Храма Неба в Пекине наглядно воплотились представления китайцев о мироздании и его законах. Вероятно, это самый большой храм в мире, целиком посвященный древнейшим на земле аграрным обрядам.

Летний дворец в Пекине. Традиционные представления китайцев о гармонии души человека, природы и искусства отражены в устройстве Летнего дворца — паркового ансамбля с жилыми зданиями, храмами и павильонами, раскинувшимися на огромной территории по берегам искусственного озера. Первые павильоны для отдыха возникли еще в XII столетии, а новый храм был построен в начале XVI в.

Удивительно поэтичны названия построек и укромных уголков Летнего дворца: Сад Гармонии и Добродетели, Пагода Духов и Будды, Сад Гармоничной Радости, Павильон Нефритовых Волн. В ветреную погоду в парке слышен тихий мелодичный перезвон колокольчиков, украшающих скаты крыш павильонов.

Ламаистский храм. Влияние на китайскую художественную культуру буддизма нашло отражение в известной достопримечательности Пекина — ламаистском храме. Он был воздвигнут на северо-востоке Старого города в 1694 г. как резиденция принца, а в 1744-м превращен в ламаистский монастырь, где поселились 500 монахов. В огромном павильоне находятся три огромные статуи Будды. У выхода из павильона привлекает внимание вырезанное из сандалового дерева изображение горы с фигурками 500 учеников Будды, выполненными из золота, серебра, бронзы, олова и железа.

Гражданская архитектура и сады. Китайцы открыли гениальный и простой способ строительства: сначала возводили каркас, а затем к нему прикрепляли стены. Горизонтального потолка в классическом китайском доме не было, и взору того, кто находился в комнате, представляла уходившая вверх система перекрытий, украшенных резьбой и яркой росписью. Стройная архитектура Китая отличается лаконизмом конструкции: четкие и легкие геометрические структуры, загнутые вверх, устремленные к небу углы крыши, открытые пространства галерей, многочисленные двери и окна.

Китайская усадьба состояла из комплекса построек, рассчитанных на проживание большой семьи. Имевшийся в каждом доме закрытый дворик в богатых усадьбах нередко превращался в уютный и нарядный сад для прогулок и отдыха обитательниц внутренних покоев.

Жилые дома в основном имели вид вытянутого или близкого к квадрату прямоугольника, не усложненного пристройками. Галереи и веранды, окружавшие здание, смягчали переход от интерьера дома к открытому пространству. Кроме того, по углам здания обычно насыпали горки, устанавливали камни или высаживали кустарник, что также объединяло архитектуру и природу.

Пространство китайского дома открыто миру. Садовые павильоны и беседки, как правило, вообще не имеют стен. Крыши (символ неба и начала ян) жилых зданий, напоминающие своим волнообразным верхом извивающегося дракона и покрытые зеленой черепицей («чешуей дракона»), нависают над стенами (символ земли и начала инь), а нередко и над окружающей здание растительностью — ведь небо, по традиционному китайским представлениям, «беспристрастно укрыва-

ет все сущее». Концы крыши изящно загибаются вверх, будто они, по известному изречению, «привязаны к облакам».

Внутри дома пространство организуется с помощью легких, подвижных перегородок и экранов. Жилые покои могут разделяться на три или пять комнат либо представлять собой один большой зал. Ниши, столики и алтари в углах комнат, кровати с навесом и оградой создают своеобразное пространство внутри пространства, усиливают игру внутреннего и внешнего в интерьере. Широкие дверные проемы расположены друг против друга, что объединяет помещения в доме.

Тяжелые предметы мебели занимают строго определенное место, причем их устанавливали симметрично — попарно или в виде трехчастных композиций. Например, стол и два стула по бокам, курильница — и две вазы. Упорядоченные группы соседствуют и перекликаются с единичными и подвижными деталями убранства комнат. В интерьере китайского дома каждый предмет и каждая комната, как и каждое здание в усадьбе, имеют свою индивидуальность.

Стоявшие в комнатах ширмы и экраны, дверцы шкафов и комодов, спинки стульев, крышки шкатулок часто были покрыты росписями или инкрустациями, изображавшими пейзажные картины. На столах на специальных подносах лежали камни и росли карликовые деревья. У стен стояли вазы с цветами.

Большое значение придавалось окнам. Их обычно держали открытыми, так что из комнаты можно было обозревать двор, а со двора был виден, например, домашний алтарь в главном зале. Эти знаки радушия и общительности были далеко не лишними в большой конфуцианской семье. В окна вставляли узорные решетки и затягивали их цветной бумагой. Узор, образованный пересечениями линий под прямым углом, характерен не только для окон, но и для дверей, интерьеров, дворов и даже для вымощенных кирпичом дорожек минских садов. Это способствовало созданию гармонического единства ансамбля дома и сада.

Китайский комплекс дом-сад. Его по праву можно назвать самым полным и совершенным воплощением китайской культуры. Традиционные китайские сады имеют свое неповторимое, безошибочно узнаваемое лицо, хотя они отличаются необычайным разнообразием: ни один из них не похож на другой, причем ни один из огромного множества составляющих элементов сада не повторяется.

Садово-парковое искусство Китая достигло своего расцвета в минскую эпоху. Тогда появились Сад Львиной Роши, Сад Неспособного Управляющего, Сад Хозяина Рыбачьих Сетей, Вечносуший Сад, Сад Благодатной Тени в Сучжоу, Сад Отдохновения в Уси, Сад Праздности в Шанхае, несколько замечательных садов в Янчжоу, считающихся

вершиной садового искусства. Сады стали подлинным средоточием культурной жизни Китая, излюбленным местом игр, прогулок, музицирования, чтения и занятия живописью, ученых бесед, встреч литераторов и художников. Сады часто выступают местом действия в пьесах и романах минской эпохи.

Сад окружала стена. Ворота богато украшали, а виду, открывавшемуся от них на сад, придавали особенное значение.

Архитектурные сооружения в городском саду обслуживали многочисленные потребности образованного человека. В саду были жилые здания и террасы, павильоны и беседки, кабинеты и башни, домики для чаепития и музицирования, галереи и дворики. Сад предназначался для того, чтобы в нем развлекались и мечтали, жили и трудились. Главный принцип его устройства — единство архитектуры и пейзажа, дома и сада, внутреннего и внешнего.

Традиционный китайский сад выделялся богатой и разнообразной растительностью, имеющей, подобно всем его элементам, практическую, символическую и эстетическую значимость. Нередко он включал в себя плантации плодовых деревьев и цветники из лекарственных трав. Как правило, в саду росли вечнозеленые сосны и кипарисы, упругий, полый внутри бамбук, «деревья счастья» — слива и персик, склоненные ивы, стройные тополя, пышные магнолии, банановые деревья и др. Как и в китайском пейзаже, внимание обращалось прежде всего на форму растений, игру света и тени.

Обширнейшую отрасль садоводства составляло разведение декоративных цветов. Цветы высаживали и в партерах, и на клумбах, и в виде беспорядочных зарослей у воды, и в отдельных горшках. Любители-цветоводы минской эпохи выращивали более сотни сортов пиона, считавшегося воплощением чистого ян и потому заслужившего прозвище «царя цветов». Начало инь представляла хризантема — символ покоя и долголетия. Повсюду разводили гортензии, розы, нарциссы, гиацинты, на юге — орхидеи. Из водяных цветов предпочтение отдавалось лотосу. Его нежные цветы, распускающиеся над самой водой, считались символом душевной чистоты. Китайский сад не знал лишь травяных газонов.

Оригинальная черта китайского садоводства — выращивание карликовых деревьев определенных форм, носивших причудливые названия: «дракон», «мать и дитя», «братья», «танцующая птица», «черепаха» и т.д. Кажется, что мы имеем дело с забавой, вольной игрой фантазии, но эта игра требовала немалого искусства и долгих лет упорного, терпеливого труда.

Обычно в саду создавали уголки, предназначенные для посещения в разные времена года. Так, «зимние» пейзажи составлялись из сосен

и различных морозоустойчивых растений и цветов, пейзажи «весенние» — из цветущих в эту пору вишни, жимолости, миндаля, ранних роз, фиалок, нарциссов и др. В «летних» уголках сада выращивались летние цветы и лиственные деревья — дуб, ясень, бук, платан. В осеннюю пору любовались благоуханием мандариновых деревьев. Сад воплощал красоту конкретного момента, он был реален до последней детали.

В китайских садах огромное значение имеет вода — воплощение покоя и символ вечного движения. Террасы и павильоны вырастают прямо из глади вод и смотрятся в свое отражение, дорожка вьется над самой водой, а через потоки перекинута ажурные мостики. Даже крыши павильонов строили с таким расчетом, чтобы дождевая вода низвергалась с них на камни, как настоящий водопад. Садовые водоемы использовались для разведения рыб, для полива и других хозяйственных нужд. Китайцы любили лодочные прогулки и пикники на живописных берегах.

Необходимым элементом садовых пейзажей были камни. Их необычные формы считались олицетворением энергии космоса. Внести камни в сад и правильно расположить их означало сотворить модель мира в миниатюре, ввести пространство сада в космический круговорот. Способы установки камней в саду были очень разнообразны: камни могли стоять в одиночестве, группой или на фоне стены, дополнять вид зелени или зданий, возвышаться над гладью вод или служить скамьями, столами, экранами.

Чтобы осознать великое, полагали китайцы, нужно явить взору малое. Это достигалось способом экранирования. Экраны в виде больших каменных плит ставились перед входом в дом, ширмы и миниатюрные настольные экранчики находились в интерьере дома, наконец, разного рода экраны — искусственные горки, стены, густые заросли — заполняли сад.

Важным элементом композиции китайского сада были искусственные горки из камней, сооруженные с большой выдумкой. Например, их стилизовали под явления различных времен года: груда желтоватых камней напоминала об опавшей осенней листве, белые камни — о снеге и т.д.

Высшее воплощение гармонии китайского сада — это слияние музыки земли и музыки неба. Главная эстетическая задача китайских архитекторов и садоводов — раскрытие многообразия мира.

Скульптура

Значительное влияние на китайское изобразительное искусство оказал буддизм с его богатейшей иконографической школой. Наиболее

ярко это проявилось в скульптуре, особенно в изготовлении храмовых изваяний. Образы буддийских божеств постепенно приобрели утонченную грацию, пропорции фигур стали более вытянутыми, идея божественного выражалась уже не через предельно отрешенную застылость, а через величественность и спокойствие поз.

Особым мастерством отличались статуи божеств из танских пещер Цяньфодуна, выполненные из глины и ярко раскрашенные. Одетые по моде времени в пышные многослойные одежды и сгруппированные в разнообразные композиции, они выглядели очень естественно.

Одно из самых распространенных в китайской пластике — изображение богини милосердия Гуаньинь, как правило, в свободной сидячей позе. Задумчивое выражение лица, полуприкрытые глаза, изящество жестов придают ее образу лирические черты. Стремление к передаче внутреннего единства человека и природы особенно наглядно в портретной пластике. Ее традиционным образом стал монах-отшельник, углубленный в созерцание и отрешившийся от суеты жизни. Скульптура придворной дамы точно отражает идеал женской красоты начала VIII в.: полное лицо, статная фигура, плавные движения, модное платье и сложная прическа.

Скульптура малых форм тесно соприкасается с художественными ремеслами. Мелкая пластика, отвечающая декоративным задачам, изготавливалась из фарфора, бронзы, камня, сандалового дерева и др.

Весьма разнообразна танская погребальная пластика: вереницы каменных фигур-воинов, конюхов с лошадьми, зверей-охранителей. Интересное захоронение было случайно обнаружено крестьянином, копающим землю: тысячи воинов, выполненных из серой обожженной глины в полный рост и раскрашенных, были погребены рядом с императором Цинь Шихуанди — инициатором строительства Великой китайской стены. Вероятно, армия должна была охранять могилу императора от грабителей и защищать его в царстве смерти.

В Древнем Китае существовал обычай закапывать в могилу вместе с умершими царями и богатыми аристократами, чтобы в загробной жизни те ни в чем не испытывали недостатка, слуг, домашних животных, разнообразную утварь. Позднее их заменили деревянными, каменными и глиняными копиями. Возможно, Цинь Шихуанди проявил гуманность и вместо человеческих жертвоприношений повелел изготовить и захоронить глиняных воинов.

В подземных залах было найдено более 8 тысяч фигур: пехотинцы, лучники, стрелки из арбалета, кавалеристы, воинские колесницы с лошадьми, построенные в боевом порядке. Некоторые стоят, другие — на коленях, с мечом наголо, как будто отражают атаку. Одни

одеты в военные мундиры, другие в туники с ремнями на поясе, в узкие штаны до колен и широкую обувь. Копья, мечи и луки — настоящее оружие, но узелки у коней сделаны из бронзы. У пехотинцев волосы связаны узлом на макушке. У кавалеристов на головах шлемы. Это захоронение уникально, но оно не единственное в Китае.

Живопись и графика

Важнейшая особенность китайской изобразительной традиции — неразрывное единство живописи, графики и каллиграфии.

В Китае с давних времен была известна техника цветной гравюры, получившая развитие в позднем Средневековье в связи с расцветом художественной прозы. Гравюра дала мощный толчок формированию общенационального изобразительного стиля Китая. В эпоху Мин на основе цветной гравюры возникли традиции народных лубочных картин.

Китайские художники и каллиграфы используют одни и те же технические и художественные средства. Кистями и тушью на бумаге или шелке поэты пишут стихи, а художники — картины. Это настолько сближает живопись и поэзию, что порой провести грань между ними весьма сложно. Иероглифы — этот «говорящий орнамент» — вводятся живописцами в картину в виде стихотворной надписи, дополняя ее смысл, обогащая выразительность.

В живописи, графике, каллиграфии предпочтение отдается линии. Она способна соединять и разъединять, быть связующей нитью и границей. Особенно большое значение имела кривая линия — знак круговорота Великого Пути. Естественная кривизна поверхностей, искривленность стволов и ветвей деревьев, столь привлекавшие китайских художников, были в их глазах наглядным свидетельством жизненной силы. В китайском фольклоре кругу, петле, узлу, разного рода орнаментам из прихотливо изогнутых линий, а в особенности завиткам «облачного узора» приписывались магические свойства. Поэтому приемы владения кистью — нажим, наклон, вращение и не в последнюю очередь темп движения — неизменно находились в центре внимания знатоков живописи и графики. Интересно отметить, что первоначально надписи делали на узких бамбуковых пластинках, что во многом объясняет написание китайских иероглифов сверху вниз. Пластинки скрепляли между собой, и получались бамбуковые книги.

В VII—XIII вв. живопись завоевала ведущее место среди других видов искусства. К концу правления танской династии в основном сложился технический и сюжетный арсенал классической живописи. В ней сформировались специфические для китайского Средневековья

жанры: парадный портрет (разделяющийся на несколько категорий), анималистический жанр (изображение растений, птиц и насекомых, «цветы-птицы»), бытовой жанр («люди и предметы»). Самостоятельное значение имел пейзажный жанр («горы-воды»), неразрывно связанный с поэзией и каллиграфией.

Главным центром развития живописи в периоды Тан и Сун был дворец императора. Крупнейшие придворные живописцы являлись одновременно чиновниками, учеными, поэтами и каллиграфами. Художники расписывали стены пещерных храмов и дворцов, писали иконы на шелке и холсте. Из литературы того времени ясно, что главной темой дворцовых фресок была доблесть древних правителей. Живопись сохранила для потомков облики добродетельных мужей, придворных красавиц и послов из дальних стран.

Обнаруженная в одном из погребений первая картина на шелке изображает молодую женщину, над которой летают дракон и феникс. Эта картина своим строгим линейным рисунком, свободной поверхностью, осмысленной как пространство неба, определила многие особенности китайской живописи. Во всех видах искусства Китая с древнейших времен большое внимание уделялось изображению человека.

Китайская живопись основана на тонком соотношении нежных минеральных красок, гармонирующих между собой. Но уже с VIII в. наряду с водяными красками для создания пейзажей стала применяться черная тушь, серебристо-серые нюансы которой передавали ощущение единства и цельности мира. Тогда же сложились и разные манеры письма: одна — тщательная, фиксирующая все детали, другая — свободная и как бы незавершенная, позволяющая зрителю додумать то, что не изобразил живописец. Монументальные пейзажи, как правило, отличались тщательной проработкой деталей и богатой цветовой гаммой.

На картинах можно увидеть традиционный круг объектов: благоухающую орхидею, вечнозеленые сосны и кипарисы, несокрушимые скалы, бамбук — воплощение жизненной силы, животных, птиц и др.

Исполненный глубокого символического значения средневековый китайский пейзаж никогда не был точным изображением какой-либо местности. В нем обобщались многолетние наблюдения над самыми характерными приметами ландшафта.

Китайцы с древности поклонялись горам и водам как святыням. Гора олицетворялась с активными мужественными силами природы — ян, тогда как вода связывалась с мягким и пассивным женственным началом инь. Отсюда и название, данное пейзажу, — *шань-шуй*, т.е. «горы-воды».

К периоду Тан канонизировались формы вертикальных и горизонтальных свитков. Горизонтальный свиток служил своеобразной живо-

писной книгой, куда благодаря открытости композиции, как бы не имеющей начала и конца, художник мог вместить целый поток зрительных впечатлений. Форма вертикального свитка, рассчитанная на иное эмоциональное восприятие, позволяла передать большое пространство, показать природу не в частных проявлениях, а в единстве.

Долгие наблюдения помогли художникам найти точные приемы для выражения чувств и настроений. Передний план обычно отделялся от заднего группой скал или деревьев, с которыми соотносились все части пейзажа. Чувство простора создавалось ритмом повторов, водной гладью, а также туманной дымкой, как бы отодвигающей изображение вдаль и смягчающей линии предметов. Композиционный строй картины и особенности перспективы были рассчитаны на то, чтобы человек ощущал себя не центром мироздания, а малой его частью.

Мастерство нюансировки помогало создать впечатление воздушной перспективы, отдаленности или приближенности предметов, движения и покоя. Белая матовая поверхность свитка трактовалась живописцами и как водная гладь, и как пространственная воздушная среда. Сочетание линии, пятна с белизной шелковой или бумажной поверхности составило один из секретов выразительности и ассоциативного богатства китайских картин.

С древнейших времен в Китае существовала живопись на шелке. Художники писали на веерах, экранах и ширмах миниатюрные живописные композиции, на многометровых свитках — сцены городской и дворцовой жизни, пейзажи. Сюжетами служили мифы о героях-предках, чудесных птицах и загробном мире. На разных исторических этапах излюбленной была то горизонтальная, то вертикальная форма свитка.

Наиболее известные танские пейзажисты: Ли Сы-сюнь, Ли Чжаодао и Ван Вэй — одновременно поэт, музыкант и художник. Пейзажи *Ли Сы-сюня* и *Ли Чжаодао* ярки и насыщены по цвету. Синие и малахитово-зеленые горы обведены золотом, что делает картину похожей на драгоценность, придает ей декоративность. Ли Сы-сюнь создавал грандиозные композиции, насыщенные многочисленными деталями. Он любил освещать вершины гор последним лучом заходящего солнца и писал их с высокой точки, стремясь передать бесконечность видимого мира. Пейзажи *Ван Вэя* написаны черной тушью по золотистому шелку. Дали едва прорисованы, они как бы тают в тумане. Природа кажется тихой и залумчивой. Его картины очень поэтичны, современники говорили: «Его стихи — картина, его картины — стих». Наряду с пейзажами художник изображал буддийские сюжеты.

В период Сун наступает новый блестящий этап в развитии китайской живописи. Большое значение приобрела императорская акаде-

мия художеств, основанная в начале XII в. Академические требования свободного владения точным рисунком и знания поэзии и литературы породили особо утонченную живопись. Развивается возникшее ранее направление «цветы-птицы». Один из крупнейших художников-академиков этого жанра — *Цуй Бо*. Насколько выразительна его живопись, можно судить по картине «Бамбук и чайка». В ней мастерски показано начало шторма, согнувшего стволы бамбука, и напряженное состояние природы перед бурей.

Сунские пейзажисты восприняли в основном манеру Ван Вэя, стремясь передавать гармоничные и лирические образы природы. Они продолжили изучение природных явлений и достигли новых вершин в передаче воздушной среды, перспективы, освещения. Особое место принадлежит пейзажисту *Го Си* (XI в.), передававшему в своем творчестве величие природы. В сложной композиции пейзажа он умел тактично выделить основное. На длинном свитке «Осенний туман» Го Си располагает бесконечные цепи гор, старые сосны и хижинки, утонувшие в тумане. Тишина и покой окутывают природу. Весь пейзаж написан нюансами черной туши, построен на сочетании четких графических линий и расплывшихся пятен. Кажется, что ощущается влажность осеннего воздуха. Монохромные пейзажи Го Си завершают развитие традиционного стиля китайской пейзажной живописи.

Творчество *Ли Луи-мяня*, еще одного крупнейшего мастера XI в., многогранно. Он писал различные сюжеты, но предпочитал религиозные. Его работы отличаются скупостью художественных приемов, свойственной мастерскому владению монохромной линией, переходящей в легкие размыты.

В XII—XIII вв., после завоевания страны кочевниками, живопись сильно изменилась. Художники преимущественно писали небольшие картины, лишённые былой торжественности, часто грустные и тревожные. Общие реалистические тенденции танского и сунского времени сказывались на всех школах и направлениях живописи, а также на развитии всех видов искусства.

В XIII—XIV вв. живопись продолжала оставаться одним из ведущих видов искусства. Создавались тонкие и лирические произведения, но постепенно индивидуальность художников стиралась, в пейзажах и бытовых сценах повторялись одни и те же образы и приемы, что приводило к шаблонам. Начиная с периода Мин основой живописи стало не изучение природы, а подражание старинным образцам. Такие художники, как *Сюй Вэй* (XVI в.) и *Чжу Да* (XVII в.), используя старые приемы, стремились преодолеть недостатки феодального искусства. Они нарушили пассивную созерцательность природы в пейзажах прошлого и приблизили к

зрителю цветы, бамбук и сочные гроздья винограда. Однако и они не смогли до конца преодолеть жесткие живописные каноны.

В XVI в. в связи с появлением новых форм литературных произведений (романа и драмы) в живописи развивается так называемый повествовательный жанр, берущий свое начало еще в глубокой древности. Наиболее яркий представитель этого жанра — художник *Цю Ин*. Он писал сложные многофигурные композиции на длинных горизонтальных свитках, иногда являющиеся иллюстрациями к книгам.

Средневековая китайская культура в конце XVIII—XIX в. пришла в упадок — появилась излишняя перегруженность декоративной орнаментацией, росписями и резьбой. Все более нарастала тяга к пышности, вычурности и причудливости форм, что означало конец величественного искусства Древнего Китая. Однако в творчестве отдельных мастеров XIX—XX вв. нашли продолжение лучшие традиции древнекитайского искусства. Например, художник *Ци Байши* соединил традиционные приемы и экспериментальные поиски. Он копировал образцы классической живописи и каллиграфии, перенимая стремление к четкой проработанности формы, изящности линии, ясности композиции, и при этом много работал с натуры в поисках собственных, оригинальных средств выразительности.

Красота природы у Ци Байши навеивает ощущение глубокого и ясно-покою, где к радости бытия примешивается отголосок тихой и светлой печали. У него все исполнено значения, все способствует полноте общего впечатления, все подчинено строгому чувству меры, которое всегда было главной чертой великих китайских мастеров. Характеризуя творчество Ци Байши, прежде всего необходимо отметить его искусство поэта-каллиграфа и резчика печатей, а потом уже живописца.

В Китае считается, что каждый ученый должен обладать четырьмя драгоценностями: кистью, чтобы писать; тушью, чтобы было чем писать; тушечницей, чтобы было, где разводить тушь; бумагой, чтобы было на чем писать.

Пейзажная и портретная живопись Ци Байши представляет собой своеобразную и вместе с тем органичную часть его творчества. Особенно примечательны картины, выполненные в жанре «цветы-птицы».

Китайская средневековая живопись, обобщившая высочайшие эстетические достижения, принадлежит к сокровищнице мирового искусства.

Шинуазри

В западном искусстве XVII в. получил развитие стиль шинуазри (от *фр.* *chinoiserie* — китайская безделушка, «китайщина»), возникший под влиянием искусства Китая, сокровища которого мощным потоком хлынули в Европу.

Произведения шинуазри были своеобразной имитацией предметов китайского искусства. Мастера в разных уголках Европы наладили собственное производство изделий в китайском стиле, не стремясь к точному воспроизведению китайских образцов, а творчески их перерабатывая. Сначала голландские художники, а затем французы и англичане пытались в своих полотнах воплотить образ прекрасной экзотической страны. Интерес к шинуазри проник во все сферы декоративно-прикладного искусства: от внутреннего убранства помещений до украшения посуды.

В XVII в. Восток европейцам представлялся единым миром, полным сказочного богатства. Например, новаторство Трианонского фарфорового дворца в Версале, возведенного в XVII в. и простоявшего всего 17 лет, заключалось в оригинальном решении декора: крышу покрывала сине-белая фаянсовая плитка, в залах стояла сине-белая мебель, посуда и вазы в стиле шинуазри. Называя стиль дворца китайским, французы эпохи барокко не были точны в его определении, для них китайский стиль в первую очередь олицетворял могущество и богатство.

Все аристократические дома Европы считали обязательным обзавестись лаковым кабинетом. Стены в них облицовывались панелями, окрашенными цветным лаком и расписанными китайскими сюжетами.

В XVIII в., мода на китайский стиль стала неотъемлемой частью европейской художественной культуры. Шинуазри превратился в важнейший конструктивный элемент стиля рококо. Во французских и английских шпалерах и вышивках ярко проявились новые рокайльные мотивы. Китай больше не изображали в гротескных формах. Внешний облик его жителей, конечно, экзотичен, но ведут они себя как утонченные, хорошо воспитанные парижане. Например, у Ф. Буше, работавшего во всех жанрах шинуазри — от станковой живописи до рисунков для каминных экранов, Восток — не таинственный и внушающий благоговение край, а скорее чарующая и немного эротическая греза. Его китайцы не выглядят ряжеными на маскараде, но все-таки в них безошибочно угадываются европейцы. Рисунки Буше копировали при изготовлении бронзовых и терракотовых статуэток, золотых и эмалевых табакерок, расписных панелей, шпалер и фарфоровых изделий. Сюжеты шпалер — перепевы декоративных элементов китайских ковров, рисующих сценки из жизни императора Поднебесной.

Как стилю рококо, так и шинуазри одинаково чужды принципы классицизма с его прямыми линиями и строгими композициями. Близость шинуазри новому мироощущению, воплощенному в рококо, выражалась в естественном, природном начале асимметричных композиций. Взлетом своей популярности в XVIII в. шинуазри был прежде всего обязан тем, что он воспринимался как противоположность помпезной официальности барокко.

Последним из великих творцов китайского стиля в период рококо был прекрасный рисовальщик и изобретательный художник Ж.Б. Пильман. Он изображал причудливый мир, состоящий из травинки, цветов, птиц, трудолюбивых китайцев, вдохновляясь неповторимой по тонкости поэзией китайской графики. Его работы воплощали в текстиле, обоях, изразцах, маркетри и убранстве интерьеров.

Во второй половине XVIII в. достигла пика мода на украшение китайских комнат расписными шелками из Китая, хлопчатобумажными тканями и бумажными обоями, украшенными оттисками с медных гравировальных досок с изображением виньеток, нередко в духе шинуазри Пильмана. Для декора использовали только один цвет — лиловый, красный, синий или сепию.

В Италии для тех, кто не мог усвоить стиль шинуазри, был изобретен дешевый и простой способ украшения мебели — небольшие бумажные контуры наклеивались на мебель, декор рисовали темперой и покрывали лаком. Наиболее ярким образцом итальянского шинуазри является фарфоровая комната дворца в Портичи, повторенная испанским королем Карлом III для Аранхуэского дворца. Стены комнаты полностью отделаны изразцами из белого фарфора с гирляндами цветов, связками лент и сюжетами из китайской жизни. Горельефные группы китайцев покрыты яркой эмалью. Потолок украшен фантастическими птицами и бабочками. Центральную люстру поддерживает обезьяна с ананасом. Уникальным зданием, органично сочетающим стиль шинуазри, является Вилла фаворита (Малый китайский дворец), построенная в окрестностях Палермо во второй половине XVIII в. Внешние стены украшал архитектурный орнамент «обманки» в виде островерхих балдахинов и изогнутых кронштейнов, выложенных из красного кирпича. Подобные пути формирования стиля и его обработки в соответствии с национальными традициями отмечаются во многих странах: Италии, Англии, Франции, Германии, Швеции, Норвегии, России. Национальные черты придают стилю шинуазри глубокую индивидуальность.

В Англии шинуазри выступал как самостоятельный элемент, не связанный напрямую с рококо, даже неоклассицизм не сумел вытеснить китайский стиль из культуры страны. Его влияние ярко отрази-

лось в архитектуре, орнаментах для тканей и декоре мебели, особенно в творчестве архитектора У. Чеймберса и мастера мебельного искусства Т. Чиппендейла.

Чиппендейл сумел соединить функциональную целесообразность и ясность структуры с прихотливым декором. Мебель в стиле «чиппендейл» не только украшалась резьбой, решетками и «китайскими» орнаментами, но и имела необычную форму. Конечно, все это было фантазией автора, а не копией китайских подлинников. Принятие этого стиля новым средним классом придало ему еще больший размах и расширило сферу применения. Китайские интерьеры служили главным образом для размещения и показа коллекций восточного фарфора, которые собирал каждый уважающий себя представитель французской и немецкой знати.

В России китайский стиль получил свое яркое воплощение, например, в Петергофе во дворце Монплеизир (именуемом «голландским домиком»), где есть розовый лаковый кабинет с золочеными сюжетными композициями и полочками с фарфором. Китайский дворец, возведенный на территории Ораниенбаума, летней резиденции Екатерины II, внешне вполне соответствовал европейской архитектуре XVIII в. Зато внутри гости восхищались анфиладой залов в стиле шинуазри и уникальным стеклярусным кабинетом с вышитыми на толстом шелке длиннохвостыми птицами, гигантскими цветами и причудливыми деревьями.

Смешение стилей («китайского», «индийского», «японского», барокко и рококо) — отличительная черта шинуазри. Например, восточные ткани имитировали и в Англии, и во Франции. Но представления об этих тканях европейских ремесленников очень сильно отличались от действительности. Кроме того, индийские мастера по своему интерпретировали присланные англичанами образцы китайских узоров для ткани. В итоге, когда переработанные индийцами английские рисунки попали в Китай, местные мастера не узнали собственные мотивы и символы. Шинуазри также называли соединением в одной композиции подлинных произведений китайского искусства с западноевропейской мебелью и стилизациями европейцев под Восток. Так что шинуазри — явление поистине западное, продукт европейского видения Китая XVII—XVIII вв. Этот стиль продолжал существовать и сохранять свою самобытность и в период модерна, и в искусстве XX в. не только в Европе, но и в Америке.

Вопросы и задания

1. Какие черты присущи древней китайской архитектуре?

2. Какие особенности характерны для танской скульптуры? Приведите примеры.
3. Выявите стилистические особенности ансамбля Императорского дворца в Пекине.
4. Как древние символические образы и представления о вселенной воплотились в Храме Неба?
5. Какие жанры живописи были наиболее популярны в древнем китайском искусстве? Приведите примеры единства живописи и каллиграфии.
6. Каковы особенности стиля шинуазри?

Темы рефератов

1. «Китайский стиль» в изобразительном искусстве.
2. Стилистические черты архитектурных памятников Древнего Китая.

Глава 3. «Японский стиль»

Японское средневековое искусство подарило миру яркий и самобытный национальный стиль. Он сформировался во многом под влиянием корейской и особенно китайской культур. Но это не помешало японцам по-своему преломить заимствованные идеи и создать оригинальные произведения искусства, отличавшиеся не внешним великолепием, а изысканной простотой. Чувство красоты у японцев выражено в четырех основных понятиях: утонченное изящество, пафос природы, изысканный вкус и элегантная простота.

Характерные черты «японского стиля»: минимум предметов и деталей, любовь к асимметричной композиции, свободное расположение декора, подчеркивание естественной красоты материала и незавершенность формы, которая давала простор воображению, сдержанная цветовая гамма с использованием сложных цветовых оттенков. В орнаментальных композициях традиционно изображали цветы, листья, деревья, сказочных птиц фениксов с распростертыми крыльями, прихотливо извивающихся драконов, седобородых мудрецов и др.

Япония — страна древнейшей культуры. Истоки ее искусства восходят к VIII тыс. до н.э. Наиболее значительные художественные достижения относятся к периоду феодализма, начавшемуся в VI—VII вв. и затянувшегося до середины XIX в. Японское искусство складывалось и развивалось в особых природно-исторических условиях — ост-

ровное положение долгое время делало страну неприступной для внешних врагов.

В произведениях японской живописи часто встречаются изображения цветущей вишни (сакуры), цветов хризантемы, полной луны, красных кленовых листьев, согнувшегося под тяжестью снега бамбука. Все они имеют символическое значение.

Цветущая сакура с нежно-розовыми, просвечивающими на солнце лепестками — один из главных символов Японии. Считается, чтобы понять душу Японии, нужно увидеть ее весной, в пору цветения сакуры, ибо ее лепестки — это поэтическое воплощение японского национального характера. Склонившийся под тяжестью снега бамбук символизирует выносливого и гибкого японца, который противостоит невзгодам и приспосабливается к самым неожиданным трудностям.

Бамбук, орхидея, дикая слива и хризантема были не просто популярными мотивами изображения, они обозначали целые жанры и направления в искусстве, а также символизировали душевное состояние художника.

В японской живописи особое значение придавалось технике исполнения, существовали даже отдельные стили «тщательной кисти», «разбрызганной туши», «угловатых линий» и др.

Японцы умеют видеть и ценить красоту природы, находят огромное удовольствие в неспешном ее созерцании. С каждым сезоном у них связаны обычаи и обряды. Весной популярен праздник любования цветами. Осенью все восхищаются богатыми красками покрасневших листьев кленов. Еще один осенний праздник, сохранившийся до наших дней, — любование луной. Снег также имеет символическое значение. Он обозначает холод, темноту и смерть, но вместе с тем является предвестником возрождения жизни. Зимой проводится праздник любования снегом.

В Японии полагают, что тому, кто не воспринимает красоту природы, особенно луны и дождя, нельзя доверять, поскольку у него «сердце из камня».

Лучше понять японское искусство помогает знакомство с его религиозными истоками. Основные из них — синтоизм и буддизм. Синтоизм (от *яп.* синто — путь богов) — исключительно японская религия, возникшая из культа божеств природы и предков. Буддизм был заимствован из Китая и Кореи в VI в. В XVI в. в Японии появились и приверженцы христианства.

В древности японцы считали родоначальниками всего в мире божественных супругов Идзанаки и Идзанами. От них произошла триада богов: Аматэрасу — богиня солнца, Сукиями — бог луны и Суса-

ноо — бог воды и ветра. Согласно мифам, божества не имеют зримого облика, а воплощаются в саму природу — солнце и Луну, горы и скалы, камни и водопады, деревья и травы.

Обожествление природы, лежащее в основе синтоизма, породило такое чисто японское явление, как икебана — искусство составления цветочных композиций. Своеобразное развитие получило искусство садов, среди которых наиболее известны «сад мхов» и «сад камней». В подлинное искусство японцы превратили чайную церемонию. Одним из самых знаменитых видов японского искусства стала цветная гравюра на дереве.

Японский национальный художественный стиль формировался, преодолевая влияние древней китайской культуры и доводя до совершенства заимствованные виды искусства.

В Европу «японский стиль» проник в XVII в. Прежде всего это сказалось на производстве английской мебели, а в период рококо «японщина», аналогичная стилю шинуазри, уже получила широкое распространение. В конце XIX в. стала популярной японская гравюра, оказавшая большое влияние на импрессионизм, постимпрессионизм и даже на модерн.

Архитектура и сады

Средневековая японская архитектура была в основном деревянной. Возводились разнообразные жилые постройки, дворцы и храмы. Архитектура буддийских и синтоистских японских храмов имеет черты как сходства, так и различия. Характерной особенностью японского зодчества можно считать связь здания с окружающим ландшафтом — водной поверхностью, растительностью, рельефом. Как правило, памятник архитектуры — это не одно изолированно проектируемое здание, а комплекс зданий, аллей, садов, образующих единый парковый ансамбль. В садах обязательно присутствуют пруды и скалы, иногда специально сооружаемые.

Буддийские постройки составляли ансамбли, включающие главный (Золотой) храм, храм для проповеди, колокольню, ворота, библиотеку, сокровищницу и пагоды. В период становления феодализма столицей Японии был город Нара, построенный по четкому плану. Храмовый ансамбль в Хорюдзи близ Нары (607) — древнейшая деревянная постройка мира — послужил образцом для всех последующих подобных сооружений. Массивный, но скромный по размерам Золотой храм поддерживается колоннами. Горизонтальные массы храма и других построек уравниваются вертикалью пятиярусной пагоды. Весь ансамбль окружает крытая галерея. Каменная платформа, на которой возведен ансамбль, изогнутые края черепичных крыш, система

подкровельных кронштейнов, окраска колонн красным лаком явилась новшеством в японском зодчестве.

Значительную роль в храмовых ансамблях играют каменные фонари на невысоких тумбах и синтоистский религиозный символ: П-образные ворота — тории с двойной верхней перекладиной. Миф рассказывает о том, что однажды бог воды и ветра Сусаноо разбушевался и натворил немало бед. Его сестра богиня солнца Аматэрасу укрылась от него в небесной пещере. Мир погрузился во тьму. Божества испробовали много способов, чтобы заставить богиню выйти из пещеры. Только пение голосистых петухов, которых посадили на специально построенный высокий насест (по-японски — тории), заинтересовало Аматэрасу, и она покинула свое убежище.

Каждый синтоистский храм обязательно имеет тории и даже целые колоннады из ворот. Высота торий колеблется от нескольких десятков до 1,5 м. Весьма различен и материал, из которого они изготовлены: чаще всего это дерево, но встречается и железо, бронза, гранит.

Своеобразной визитной карточкой Японии стали ворота синтоистского храма Ицукусима на острове Миядзима, что дословно означает Остров храма. Он расположен неподалеку от Хиросимы. Ворота, стоящие прямо в воде, представляют собой потрясающее зрелище. Они выкрашены пурпурно-красным цветом и прекрасно выделяются на фоне зеленоватых вод. Во время прилива храм напоминает плывущий корабль.

Эпоху феодализма в Японии принято считать с так называемого хейанского периода (VIII—XII вв.) по имени новой столицы Хейан (ныне Киото). В это время с ростом национального самосознания и развитием утонченной столичной культуры наряду с буддистским достигло расцвета и светское дворцовое зодчество. Самыми знаменитыми памятниками Киото являются храмы Киёмидзу, Ясака Хэйан, Золотой и Серебряный павильоны, Сад камней при храме Реандзи, сегунский замок Нидзе, старый императорский дворец Госе, загородный дворец Капура Рикю.

Золотой павильон — *Кинкакудзи* расположен в северной части Киото на территории буддийского монастыря Рокуондзи. Построенный в конце XIV в., Золотой павильон представляет собой трехъярусный дворец-храм с гармоничным распределением разных уровней. На первом этаже находится приемный зал, окруженный слегка выступающей над прудом верандой. Интерьер второго этажа богато украшен живописью, поскольку здесь размещался зал музыки и поэзии. Первые два этажа с большими галереями практически не имеют замкнутых интерьеров благодаря раздвижным дверям. Третий этаж, отделенный от первых двух выносом крыши, отличается большими арочными проемами окон, ха-

рактерными для буддийской архитектуры XIV в. Он был предназначен для религиозных церемоний, снаружи и внутри покрыт золотыми листьями. На крыше со слегка поднятыми краями установлена фигурка фантастической птицы феникс. Прорезные стены, легкие колонны, узорчатые карнизы-решетки, прихотливая форма окон — все детали создают гармонию сложного и причудливого сооружения. Прямые, ничем не украшенные подпоры здания удачно сочетаются со стволами растущих рядом сосен. Изгибы их ветвей вторят изгибам крыши.

Павильон окружает старинный сад. Уже много веков Кинкакудзи отражается в озере Кекоти (Озеро-зеркало). На его прозрачной воде расположились многочисленные большие и малые острова с растущими на них соснами. Камни причудливой формы и различного цвета поднимаются из воды. С галереи павильона хорошо видны два основных острова — Остров черепахи и Остров журавля (в восточной мифологии черепаха и журавль — символы долголетия). Золотой павильон включен в список государственных сокровищ Японии.

Еще полнее единение дома и сада ощущается в *Серебряном павильоне* — *Гинкакудзи*, сооруженном в XV в. Этот скромный двухэтажный деревянный дом входит в ансамбль монастыря Дзиседзи. Павильон широко открывается в сад благодаря веранде, не отделенной от комнаты порогом и низко нависающей над прудом. Когда сидишь в комнате на первом этаже, граница между домом и природой становится неуловимой: камни, вода, заросший деревьями пригорок — все, что видно за краем веранды, кажется большим и таинственным, хотя в действительности весьма миниатюрно. Внутреннее пространство Гинкакудзи легко меняется с помощью раздвижных стен. К сожалению, первоначальный замысел — покрыть этот павильон серебром — так и не был осуществлен.

В Киото находится знаменитый *Сад камней при монастыре Реандзи* (XV в.). Невысокая глинобитная стена с черепичной крышей отделяет сад от внешнего мира, но не скрывает возвышающихся за ней зеленых деревьев.

На небольшой прямоугольной площадке, засыпанной белым гравием, искусно расположена сложная композиция из 15 камней. Камни, тщательно подобранные по размерам и форме, объединены в несколько групп (пять, два, три, два, три), каждая из которых окружена буро-зеленым мхом. Веранда дома настоятеля, которая тянется вдоль сада, служит местом созерцания. Вся композиция задумана так, что пятнадцатый камень всегда ускользает из поля зрения, прячась за другими. Сад-символ создает впечатление тайны. Он наглядно демонстрирует, что мир непознаваем, так как истина ускользает от человека.

Хотя в саду нет ничего изменяющегося, увядающего или растущего, он всегда разный в зависимости от времени года и суток.

Искусство создания садов камней — одно из важных художественных открытий средневековой эпохи. Оно было распространено во многих уголках Японии и дошло до наших дней почти в неизменном виде. Как и пейзаж живописца, сад выражает единство и противостояние двух первооснов мира: отрицательного — инь и положительного — ян. Инь-ян сада — это вода и гора. Вода символически передается песком или галькой, а гора — камнями различной величины, искусно подобранными по размеру, форме, цвету, фактуре. Все вместе должно соответствовать общему стилю сада.

Садовое искусство в Японии представляет собой уникальное явление, тщательно разработанную философско-эстетическую систему осмысления природы как универсальной модели мироздания. Японские сады — пространство для стихий и воображения и в то же время уютные уголки для созерцания и отдыха.

В Средние века принципиально новым типом японской архитектуры стал замок. Прежде всего он играл оборонительную роль. Вокруг него возводились укрепленные стены. Его, как правило, строили на горе или в излучине реки, чтобы была возможность держать под контролем большую территорию. Непременная принадлежность японского средневекового замка — широкие и глубокие рвы с водой, окружавшие его со всех сторон. Иногда их заменяли река, озеро или болото. Внутри замок представлял собой сложную систему защитных сооружений. Главным из них всегда была башня — тэнсю, воплощавшая силу и могущество владельца замка. Башня состояла из нескольких постепенно уменьшающихся кверху прямоугольных ярусов с выступающими черепичными крышами и фронтонами.

Собственно жилище помещалось не в укрепленных башнях, а в расположенном на территории замка деревянном здании. В XVI в. из скромного жилища самураев оно превратилось в роскошный парадный дворец. Здание увеличилось по размеру и стало более пышно украшаться.

Интерьеры дворца также соотносились с властью и богатством владельца. Даже потолки покрывались богатой орнаментальной росписью и резьбой. Декоративное убранство постепенно нарастало от первого зала к главному месту официальных приемов, где обязательно выполнялись настенные росписи по золотому фону. В этом огромном зале уровень пола был выше, чем в других, — признак избранности этого места, предназначенного для сегуна и его наследника. Сегун восседал перед своими подданными на невысоком возвышении на фоне написанной на стене гигантской сосны — символа долголетия, силы и могущества.

Ансамбль Каннон в Токио. Храмовый ансамбль Каннон занимает обширную территорию. Очень красивы ворота Каминаримон. В их арке подвешен огромный красный бумажный фонарь. Подобные фонари, только меньшего размера, издавна украшали дома и улицы городов Японии и до сих пор воспринимаются как ее неперменный атрибут.

Главное здание храма поражает своим величием. В сверкающем позолотой, богато украшенном резьбой алтаре Гокудзи установлена найденная в реке статуя Каннон — богини милосердия.

Храм Тосегу в Никко. Древний город Никко («Город солнечного сияния») — одно из священных мест Японии и известный национальный природный парк. Три с половиной века назад здесь был возведен храм Тосегу, поражающий ажурной резьбой и лепкой, применением эмали и лака, утонченным художественным вкусом. За время своего существования храм неоднократно страдал от пожаров и более 20 раз перестраивался.

В огромный комплекс храма Тосегу входят 28 зданий. Если верить японским хроникам, на его строительстве работало около полумиллиона человек. Со всей страны были собраны лучшие архитекторы, скульпторы, художники, резчики по дереву. Тосегу построен по принципу нарастания впечатлений по мере движения. Сначала необходимо пройти по центральной аллее, затем через гигантские ворота, ведущие к лестнице. По мере подъема открываются панорамы на большие и малые храмы, колодцы для омовения, ворота со статуями стражей.

Главные ворота храма в стиле японского барокко носят название Эмэймон (Ворота солнечного света). Иногда их называют Ворота целого дня. Имеется в виду, что восхищенный посетитель храма способен простоять целый день, любясь ими. Основу конструкции ворот составляют два массивных деревянных столба, покрытые тонким резным орнаментом. Со стороны прохода, под аркой, колонны выкрашены в красный цвет. Между колоннами расположены монументальные деревянные фигуры жрецов в старинных одеяниях. Ворота украшают многочисленные скульптуры из дерева — мудрые старцы, символизирующие бессмертие, резвящиеся дети, невиданные сказочные цветы, а венчают их свирепые драконы с разинутыми пастьми, призванные денно и нощно отпугивать злых духов. Все сооружение находится под взмывающей ввысь массивной ярко-голубой черепичной крышей-шатром с традиционными изогнутыми углами. Украшена она золочеными и лаковыми деталями.

Величественность храмового комплекса во всей полноте открывается во внутреннем дворе Тосегу. Все здания выполнены из дерева, украшены лаковой росписью, резьбой и позолотой, напоминая деревянные золоченые шкатулки. В центре ансамбля возвышается отливающее золотом главное святилище, стены которого покрывает

деревянная скульптура, в частности изображения традиционных для Востока трех обезьянок: одна закрывает лапами глаза, другая — рот, третья — уши: «ничего не вижу, ничего не скажу, ничего не слышу...».

Посередине святилища находится алтарь, где духам синто приносятся жертва в виде обычной пищи — риса, овощей, сушеной рыбы и т.д. По сторонам центрального зала размещается множество небольших комнаток, напоминающих кельи. Стены храма заполнены деревянной резьбой. Здесь можно увидеть сказочных птиц феникс с распростертыми крыльями, прихотливо извивающихся драконов, седобородых мудрецов и др. Потолок центрального зала украшает монументальный декоративный плафон «Дракон в ста стальных перевоплощениях». Каждая деталь этого красочного многофигурного плафона выполнена с поразительным мастерством и тонким чувством меры, характерным для японского искусства.

К комплексу примыкает знаменитый мост Синке (Священный) — сооружение пламенно-красного цвета из камня и дерева, созданное 300 лет назад. По оригинальности силуэта и органичности сочетания с окружающим ландшафтом ему нет равных не только в Японии, но и во всем мире.

Гражданская архитектура. Основа конструкции традиционного японского дома — легкий деревянный каркас с тремя подвижными стенами и одной неподвижной. Каркас обладает гибкостью, что уменьшает силу толчка при землетрясениях. Стены не выполняют роль опоры, поэтому они могут раздвигаться или даже сниматься, служить одновременно и дверью, и окном. Известное японское изречение гласит, что смысл дома — не в стенах и крыше, а во внутреннем пространстве. В японской архитектуре форма вырастает из природы материала, а функция — из потребностей человека.

В теплое время года стены представляют собой решетчатую конструкцию, оклеенную бумагой, в холодное и дождливое — их прикрывают или заменяют деревянными панелями. Из-за влажности японского климата дом должен проветриваться снизу, поэтому он приподнят над уровнем земли приблизительно на 60 см.

Для архитектуры и убранства японского дома характерны экономность и простота. Японцы не окрашивают свои жилища снаружи, и деревянные части дома со временем становятся серыми, однако такой цвет считается приятным. Внутренние деревянные части полируют, отчего они приобретают коричнево-золотистый оттенок. Чистота пола жилых комнат, покрытого соломенными циновками татами, свято соблюдается. По периметру пола проходят пазы, и им соответствуют такие же пазы в потолке. По ним и передвигаются раздвижные

стенные рамы с едзи из легких планок, оклеенные с внешней стороны полупрозрачной бумагой, пропускающей свет. Раздвижные внутренние перегородки, обтянутые шелком, могут делить помещение в зависимости от потребностей.

В главной комнате дома делается ниша — токонома, где выставляются картина-свиток и композиция из искусно подобранных цветов — икебана. В другой нише в специальном горшке помещается похожий на игрушечный сад, в котором растут карликовые деревья — бонсай. Форма маленького дерева может быть очень причудливой, но при этом оно всегда похоже на свой естественный прообраз. Емкость, где растет бонсай, формой и цветом сочетается с деревцем и в то же время обладает собственной художественной ценностью. В условиях современной городской жизни бонсай являются связующим звеном между человеком и природой, общение с которой всегда имело большое значение для японцев.

Скульптура

Скульптура — самый древний вид изобразительного искусства Японии. Первые образцы японской пластики восходят к III—V вв. н.э. Буддийские статуи VI—VII вв. и полные живой непосредственности статуэтки из дерева, камня, бронзы, глины, лака создавались для украшения храмов.

Изображение Будды на троне из лотоса, объединенного нимбом с двумя ботхисатвами, олицетворяет идею милосердия. Фигуры отличаются вытянутость пропорций, отсутствие интереса к чувственной красоте. Духовная значительность характеризует это произведение, созданное, вероятно, под воздействием китайской пластики периода Вэй.

С течением времени скульптура становится более каноничной. Персонажи буддийского пантеона — ботхисатвы, стражи, а также львы, слоны, драконы и прочие символические животные — постоянные «детали» храма. В VIII в. с укрупнением храмов изменилась и буддийская пластика — количество статуй божеств увеличилось, они приобрели монументальный, героизированный облик. Зарождается скульптурный портрет. Поиски острой характерности отразились в миниатюрной рельефной сцене «Нирвана Будды», включенной в пьедестал пагоды храма в Хорюдзи, где изображено оплакивание Будды монахами.

В IX—X вв. появляются более чувственные образы многоликих и многоруких божеств. Была разработана и канонизирована система

выразительных жестов и движений. Скульптуры в основном изготавливались из дерева и раскрашивались. Гротескные маски сопровождали храмовые мистерии и танцы.

В XII—XIII вв. в пластике появились новые тенденции. В огромной бронзовой статуе Будды в Камакуре ощущается стремление к простоте и значительности. Полузакрытые глаза и загадочная улыбка оставляют впечатление внутренней силы. Получили распространение портреты дзенских монахов и крупных политических деятелей. Суровые образы этого времени характеризуются индивидуализацией лиц, созерцательностью и отрешенностью.

Уникальное явление представляют собой миниатюрные скульптуры — *нэцкэ*. Они возникли в связи с тем, что национальный японский костюм — кимоно — не имеет карманов, и все необходимые мелкие предметы (трубку, кисет, коробочку для лекарств, веер и др.) прикрепляют к поясу с помощью шнурка. С одного его конца подвешиваются вещицы, а с другого — брелок-противовес *нэцкэ*. Предназначение *нэцкэ* диктует мастерам компактную, округленную, приятную на ощупь форму без хрупких выступающих деталей. Изготавливают эти фигурки чаще всего из разных пород дерева, слоновой кости, керамики и металла. Распространенные персонажи *нэцкэ* — мудрецы, ремесленники, бродячие актеры и фокусники, певцы и музыканты, уличные торговцы, птицеловы, женщины за домашними занятиями, странствующие монахи, воины и др. Кроме того, мастера *нэцкэ* изображали богов и героев легенд. Например, божество богатства Дайкоку (работа Масанори, XVIII в.), богиня веселья Удзумэ (неизвестный мастер). Множество *нэцкэ* выполнено в виде театральных масок.

Японцы до сих пор любят фигурки «семи богов счастья», среди которых наиболее популярны Дайкоку и Хотэй. Дайкоку изображают с молотком, крысой и мешком волшебного риса. Хотэй (или «Холщовый мешок») отвечает за приятное общение, веселье и благополучие, помогает воплощать в жизнь заветные желания.

Живопись и графика

Японская живопись прошла сходный с китайской живописью путь. В Средние века многие японские художники ездили в Китай изучать искусство живописи и каллиграфии.

К раннему периоду японского искусства относятся дошедшие до наших дней буддийские алтарные настенные росписи (VII—VIII вв.) храма монастыря Хорюдзи, изображающие рай, летящих богинь, растения и др. Эти росписи обычно сравнивают с индийской живописью

в пещерах Аджанты и отмечают их близость к китайскому искусству эпохи Тан (618—907).

С начала IX в. широкое распространение получили *мандала* (яп. *мандара*) — картины, отображающие сложную структуру буддийского мироздания. Второй тип буддийской живописи, получивший развитие в IX—X вв., — это изображение божеств — защитников веры. Их обычно рисовали в виде фантастических полулюдей-получудовищ на фоне языков пламени. Примерно в то же время появляются эмакимоно — раскрашенные горизонтальные живописные свитки, длина которых иногда превышала 10 м. Они иллюстрировали литературные произведения, объединяя рисунки и текст.

Собственно японская школа живописи *ямато-э* складывается лишь в XI—XII вв. Декоративные настенные росписи — одно из самых ярких явлений художественной культуры Японии. Они были теснейшим образом связаны с особенностями традиционной архитектуры. Композиция росписей на внутренних перегородках менялась в зависимости от того, какие из них открывались. Закрытые наружные стены-седзи создавали мягкое рассеянное освещение, значительно ослабляя интенсивность цвета живописи, резкость контуров, а золотой фон мерцал и переливался. Пропорции и композиция росписей также определялись конструкцией дома и национальными традициями. Живописцы учитывали, что их росписи будут рассматриваться человеком, сидящим на полу. Красота и лаконичный рисунок многих декоративных росписей на перегородках и ширмах сохранились до наших дней.

В конце XII в. возникла мода на портреты. Художник *Фудзивара Таканобу* создал превосходный портрет сегуна Минамото Еритомо, передав мужественный характер этого человека. В живописи и графике часто изображались самураи — представители военно-феодалного сословия. Они носили особую одежду, доспехи и оружие.

Под воздействием китайской монохромной живописи к середине XIII в. сформировалась японская живопись тушью. В японском языке существуют два равнозначных термина, обозначающих монохромную живопись: *суми-э* (картина тушью) и *суйбокуга* (картина водой и тушью), или чаще просто *бокуга* (картина тушью). Удивительная способность японцев к переработке заимствованных традиций привела к тому, что их монохромная живопись обрела собственные национальные черты. Мастера использовали большое разнообразие приемов и выразительных средств. Они создавали произведения в разных жанрах — от небольших пейзажей на свитках, свитков-повестей до масштабных декоративных стеновых росписей. В *суйбокуга* нашли отра-

жение религиозные и философские воззрения, были акцентированы духовно-интеллектуальные аспекты творчества.

Заметный след в истории изобразительного искусства Японии оставил художник *Оэата Корин* (1658—1716). Он создал шедевры в живописи, керамике, росписи лаковых изделий, тканей, ширм, вееров. Особенно славились лаковые изделия Корина, отличающиеся единством формы и декора, плавно переходящего с одной грани изделия на другую. Мастер умело сочетал различные материалы (лак, перламутр, металл), тяготел к необычайной цветовой гамме, игре фактур. В творчестве Корина органически соединялись аристократические и самурайские вкусы, черты городской культуры и старые традиции декоративного искусства.

Жанровая живопись к концу XVII в. обрела популярность, вызвав к жизни стиль *укиё-э*, т.е. «картины повседневного мира». Эта живопись породила целую индустрию гравюры на дереве. Первоначально техника гравюры была монохромной, поэтому гравюра печаталась с одной доски. Затем появилась гравюра в цвете, требовавшая несколько досок для одного листа. В процессе изготовления гравюры принимали участие три человека: художник, который рисовал изображение на тонкой бумаге, резчик, переносивший рисунок на доску, и печатник, накатывавший краску на доску и снимающий с нее оттиск на бумагу. Постепенно совершенствовались не только техника, но и образное содержание гравюр, которые становились все лиричнее.

Основателем японской ксилографии считается *Хисикава Моринобу* (XVII в.). Сюжеты его гравюр отражают народную жизнь и привлекают живой непосредственностью, хотя художник был скован традицией.

В XVIII в. *укиё-э* получает самое широкое распространение. Изображение картин повседневной жизни опоэтизировано и приподнято над будничной обыденностью, хотя ее герои — обычные люди (горожане, ремесленники, торговцы, гейши, актеры). Гравюры украшали дома горожан, заменяя дорогостоящую живопись, ими оклеивали перегородки, веера, ширмы. Они использовались в качестве иллюстраций к популярным романам. В технике гравюры выполнялись театральные афиши, календари, реклама.

Один из известнейших мастеров театральной афиши *Тёсюсай Сяраку* (работал в 1794—1795) прославился гротескным стилем. В прошлом игравший в театре, Сяраку мастерски изображал актеров в ролях злодеев, хитрецов, плутов и негодяев, что порой даже вызывало их гнев. Для работ Сяраку характерны выразительная линия рисунка, строгая цветовая гамма. Позы актеров, жесты рук — все до предела обобщенно, но точно передает характер героя пьесы. Художник слов-

но протестует своими гравюрами против утвердившихся застылых, условно-прекрасных штампов.

Многие художники любили изображать актеров театра кабуки.

Китагава Утамаро (1753—1806) — выдающийся художник, во многом определивший черты японской классической гравюры. Утамаро называли певцом женской красоты. Он создал получившие мировую известность поэтические образы японских красавиц в узорчатых кимоно, со сложными прическами, удлиненным овалом лица, крохотным ртом и узкими глазами. Выразительные линии контура подчеркивают ритм плавных движений. Обычно портрет дополняет небольшая деталь: веер, зеркальце, письмо, которое женщина держит в руках с неизменным изяществом жеста. Непревзойденные образцы представляют гравюры Утамаро в колористическом отношении. Излюбленные цвета художника — серебристо-серые, жемчужно-розовые, сиреневые и бархатисто-черные.

Какусика Хокусай (1760—1849) был поэтом, философом, живописцем и графиком. Его наследие составляет сотни свитков, более 30 тысяч рисунков, гравюр, около 300 иллюстрированных книг и альбомов. Расцвет пейзажного жанра в японской классической ксилографии нашел свое отражение в работах Хокусаю.

На протяжении жизни сменил несколько художественных стилей, переходя из одной школы в другую. Особой выразительности обобщенных образов Хокусай достиг в многолетнем труде «Манга» («Книга набросков»). Отрешившись от суетности, художник взглянул на мир глазами внимательного наблюдателя и философа. Точные, метко схваченные зарисовки свидетельствуют о том, что Хокусая все было интересно: мифологические сюжеты, архитектура, одежда, люди, травы, цветы, деревья, животные. Рисунки из книги «Манга» оказали огромное влияние на творчество не только японских живописцев, но и многих художников Европы второй половины XIX в.: Э. Дега, А. де Тулуз-Лотрека, В. Ван Гога и др.

Славу Хокусая принесла серия «Тридцать шесть видов Фудзи», которую он создал в преклонном возрасте (1829—1833). В знаменитых листах использованы смелые ракурсы и неожиданные цветовые сочетания. Художник применяет контрастное сопоставление ближних и дальних планов, позволяющее ему показать общий вид на гору Фудзи и в то же время наполнить композицию точными деталями. Острая наблюдательность и глубина обобщения отличают лучшие работы серии. Образ горы Фудзи в этом цикле гравюр, а затем и в последовавшей за ним серии «Сто видов горы Фудзи» от листа к листу преобразуется и наполняется новым содержанием. Мы видим Фудзи величественную в мягком по-

крове снега, просвечивающую сквозь унылую пелену дождя, едва заметную на линии горизонта. В этой серии мастерство художника достигает полной зрелости. В его композиции нет ничего лишнего, линия отличается богатством и разнообразием. Может быть, именно благодаря Хокусая Фудзияма и по сей день олицетворяет Страну Восходящего Солнца.

В знаменитых ксилографиях этой серии, таких как «Красная Фудзи», «Волна», «Фудзи в ясную погоду», художник передал вечные истины — величие и красоту природы, хрупкость и краткость человеческой жизни, тщетные усилия преодолеть ее быстротечность. В гравюре «Волна» Хокусай показал природу, исполненную стихийной мощи, величавую и грозную. Он создал и такие замечательные серии гравюр, как «Мосты», «Водопады».

Артистический рисунок художника, то орнаментально-плавный, то острый и решительный, всегда является основой выразительности его работ. Хокусай был знаком с европейской перспективой и светотенью, а в области цвета следовал декоративным принципам национального колорита, предпочитая чистые тона, но добиваясь их гармоничного сочетания.

В плеяде знаменитых мастеров XVIII—XIX вв. Хокусай выделяется как крупнейший мастер гравюры.

В отличие от величественных ландшафтов Хокусая, его младший современник *Андо Хиросигэ* (1797—1858), последний представитель классического периода японской ксилографии, создал пейзаж, проникнутый лирическим чувством. Наибольшую популярность ему принесла серия гравюр «Пятьдесят три станции Токайдо» (1833—1834). Хотя в целом видение мира Хиросигэ более конкретно, чем у Хокусая, он остается на зыбкой грани между вымыслом и реальностью, совмещая в своих композициях грустное очарование с тонкой наблюдательностью. Хиросигэ прежде всего интересуют различные состояния природы, время дня. Он любит свет, воздух, туманом и ливнями. Главное средство выразительности у Хиросигэ — колорит. Он использует контрастные, иногда условные цвета, подчеркивая белизну снега, синь реки, темноту ночи. Излюбленный художественный прием — акцент на переднем плане: крупное изображение моста, дерева, скалы или группы людей, за которыми легко намечены даль и линия горизонта. Он был знаком с перспективой и пространство в изображении подчеркивал с помощью переходных тонов.

Хиросигэ плодотворно работал и в жанре «цветы-птицы», запечатлел в гравюрах (1832—1834) традиционные для японской классической живописи сочетания цветов и птиц и сопровождал их поэтическими строфами. Серия выполнена на вертикальных листах, напоминающих

узкие полосы бумаги, на которых средневековые поэты писали свои стихи. Мастер пейзажа, он также создал серию «100 видов Эдо» (старое название города Токио).

Школа укиё-э взамен идеальных ландшафтов Средневековья показала во всем многообразии реальный пейзаж Японии. Классические художественные приемы сочетались в них с новым ощущением природы.

* * *

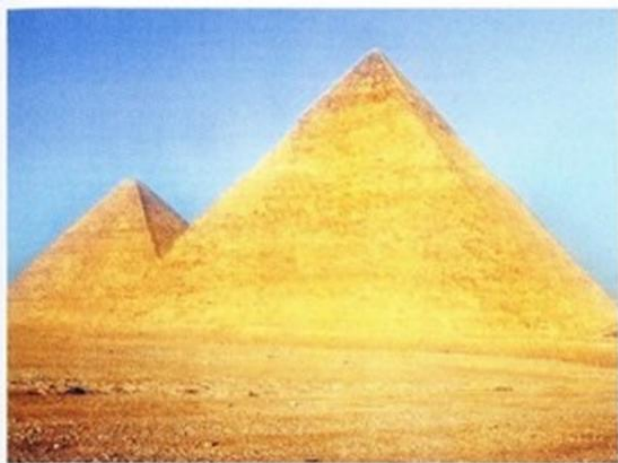
Эволюция искусства Японии говорит о первоначальном заимствовании китайских образцов, становлении национального стиля в X—XII вв. и вторичном расцвете всех видов художественного творчества в XVII—XIX вв.

Вопросы и задания

1. Каковы стилистические особенности древних японских храмов? Приведите примеры.
2. Расскажите о конструктивных особенностях традиционного японского жилища.
3. Каковы стилистические черты японских садов?
4. Каковы художественные достоинства древней японской скульптуры?
5. Расскажите о стилевых чертах японской средневековой живописи. Приведите примеры творчества выдающихся мастеров.

Темы рефератов

1. Традиции средневековой японской архитектуры.
2. «Японский стиль» в живописи и графике.
3. Искусство укиё-э.



1



2



1. Пирамиды в Гизе.
2. Сельский староста.
Сер. III тыс. до н.э.
3. Статуи принца
Рахотепа и его жены
Нофрет.

3

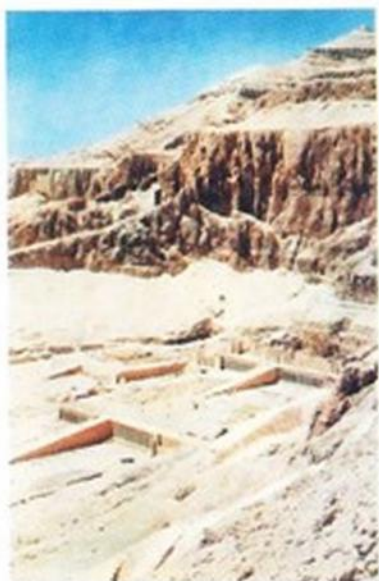
4. Статуя писца Каи из гробницы
в Саккаре. Сер. III тыс. до н.э.



4

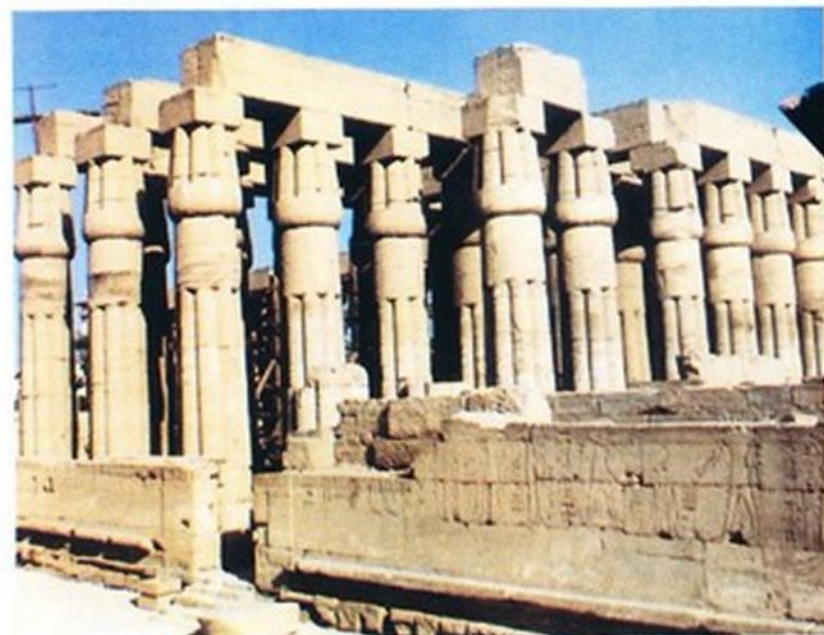


1



2

1. Охота на болотах. Фреска. XIV в. до н.э.
2. Храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. Нач. XV в. до н.э.
3. Храм Амона в Луксоре. Кон. XV в. до н.э.
4. Голова царицы Нефертити. XIV в. до н.э.
5. Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле. XIII в. до н.э.

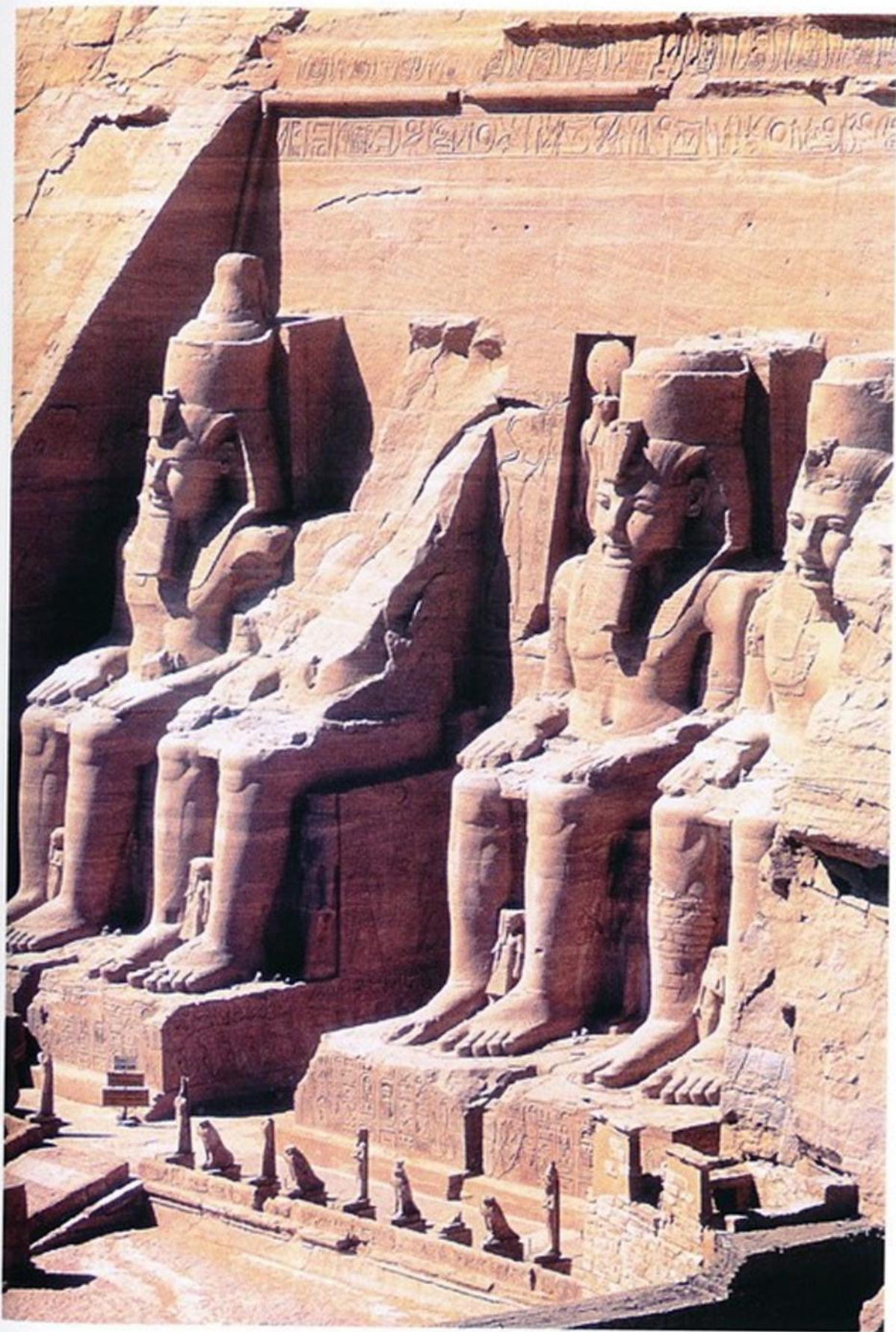


3



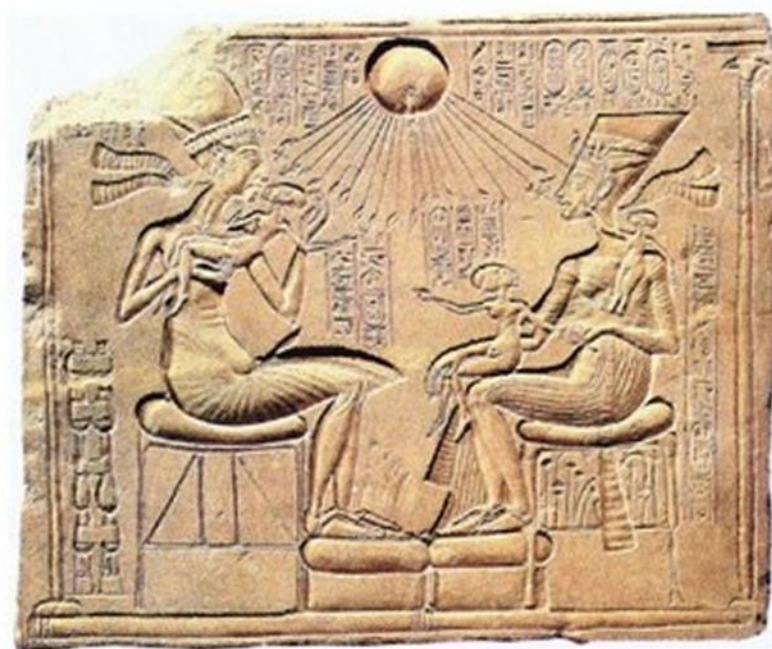
4

5 ▶

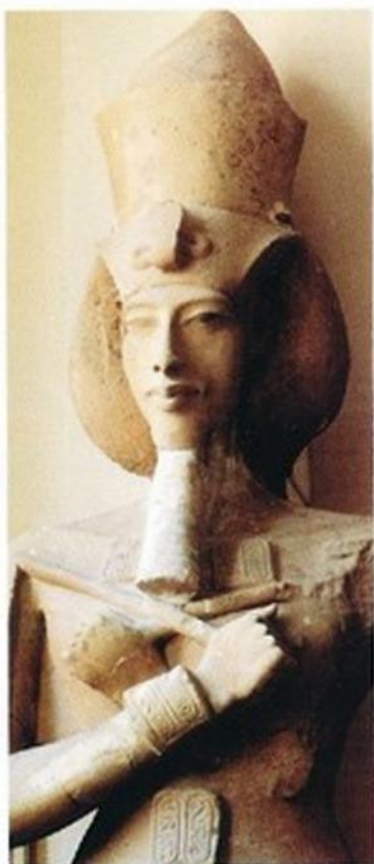




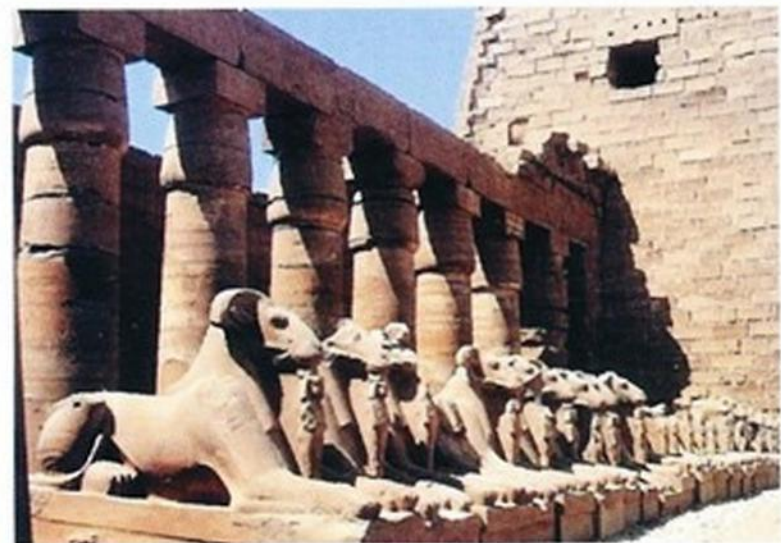
1



2

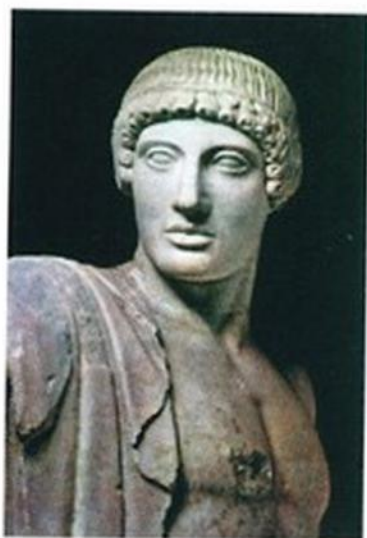


3



4

1. Плакальщицы. Рельеф из Мемфиса. XIV в. до н.э.
2. Эхнатон и его семья. Рельеф. XIV в. до н.э.
3. Эхнатон. Амарнский стиль. XIV в. до н.э.
4. Храм Амона-Ра в Карнаке. Аллея сфинксов с головами баранов. Кон. XIV – нач. XV в. до н.э.



1. Акрополь в Афинах. Реконструкция.
2. Кора. 520 до н.э.
3. Аполлон. 460 до н.э.
4. Скопас. Менада. Сер. IV в. до н.э.



1

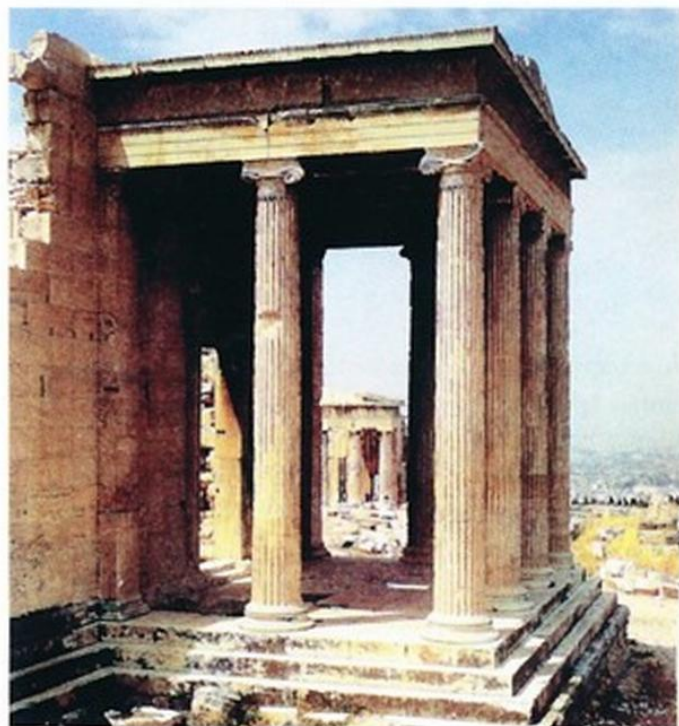
1. Аполлон
Бельведерский.
Ок. 350 до н.э.



2. Дискобол.
Ок. 450 до н.э.

2

3. Эрехтейон. Ок. 420—405 до н.э.
4. Поликлет. Дорифор. Ок. 440 до н.э.



4

3



1

1. Дефилонская амфора. Ок. 700 до н.э.



2

2. Ахилл и Аякс за игрою в шашки. Ок. 540 до н.э. Ваза чернофигурного стиля.



3

3. Снаряжение воина. Ваза краснофигурного стиля. Ок. 510— 500 до н.э.



4

4. Венера Милосская. Ок. 200 до н.э.



5

5. Ника, развязывающая сандалию. Ок. 408 до н.э.



1

1. Ника Самофракийская.

Ок. 190 до н.э.

2. Алтарь Зевса в Пергаме.

Общий вид. Ок. 180 до н.э.

3. Фрагмент фриза Пергамского

алтаря. Ок. 180 до н.э.



2



3



1

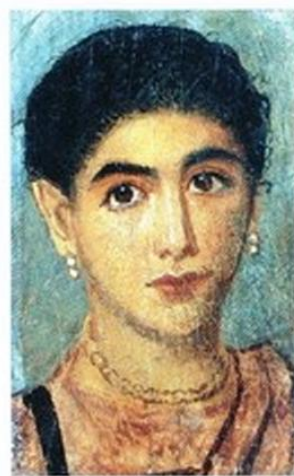


2

1. Римлянин. 2-я пол. I в. до н.э. 2. Колизей в Риме. 70—80. 3. Primavera. Фреска («вилла Ариана» в Стабиях). I в. 4. Портрет молодой женщины. Файюм. Ок. 161—180. 5. Пантеон в Риме. Реконструирован в 123. 6. Интерьер Пантеона.



3



4



5



6



1

2



3



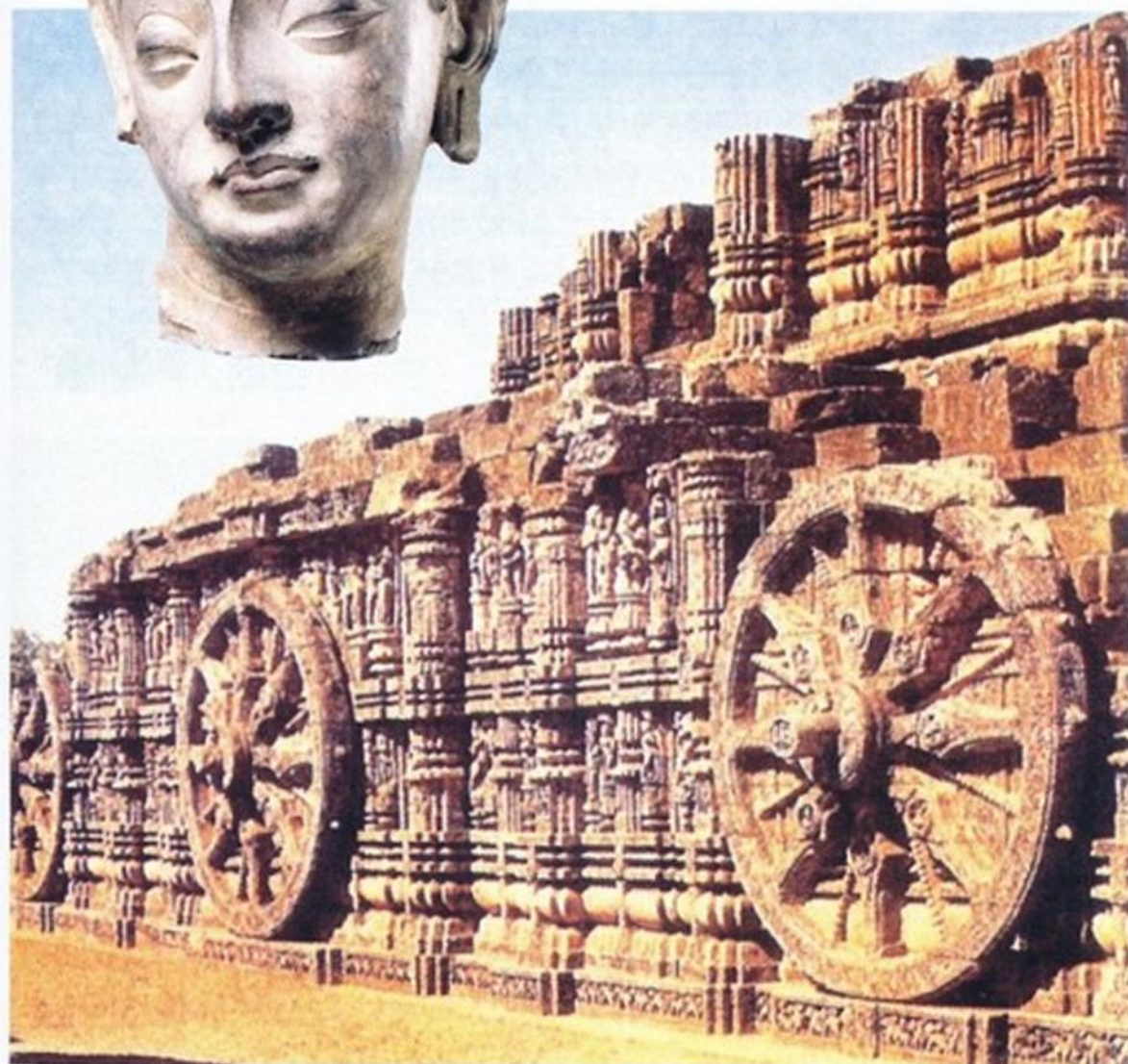
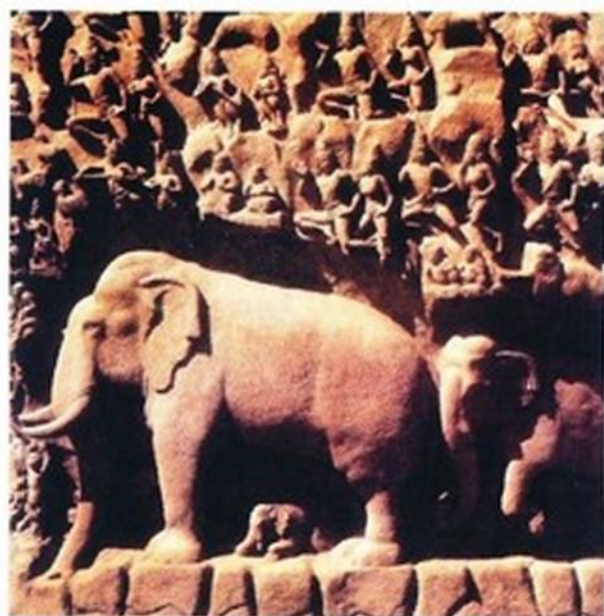
1. Большая ступа в Санчи.

III—IV вв. до н.э.

2. Бюст трехликого Шивы Махадева в скальном храме на острове Элефанта. Фрагмент. VIII в.

3. Кришна среди девушек. Раджпутская миниатюра. Конец XVII в.

1. Голова Будды из Хадды. Афганистан (древняя Гандхара). IV—V вв.
2. Нисхождение Ганги. Наскальный рельеф в Махабалиपुरаме. Фрагмент. VII в.
3. Храм бога солнца Сурьи в Конараке. Фрагмент. Сер. XIII в.



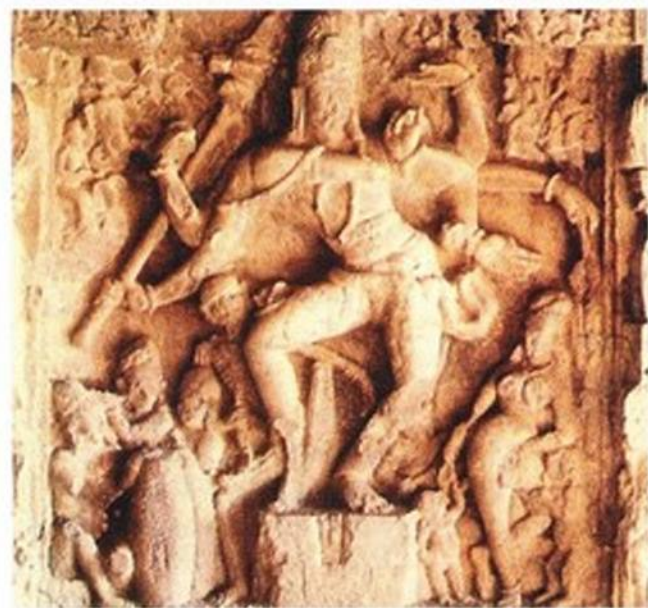


2

1. Бог Индра со своей свитой. Роспись пещерного храма в Аджанте. V—VI вв.

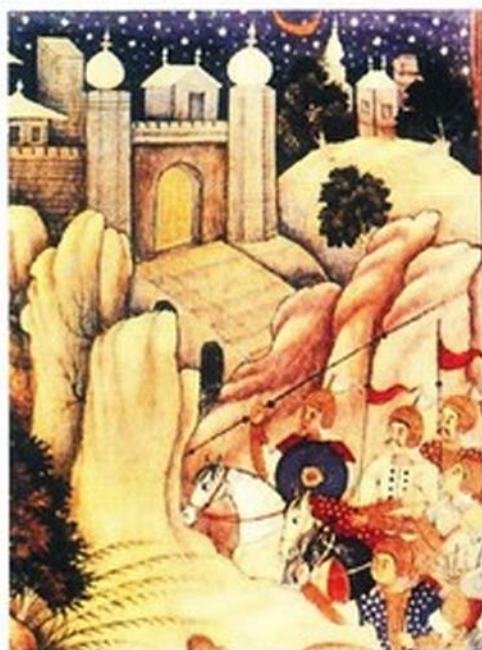
2. Шива Натараджа. Бронза. Фрагмент. XI—XII вв.

3. Танцующий Шива. Наскальный рельеф пещерного храма в Эллоре. VII—VIII вв.

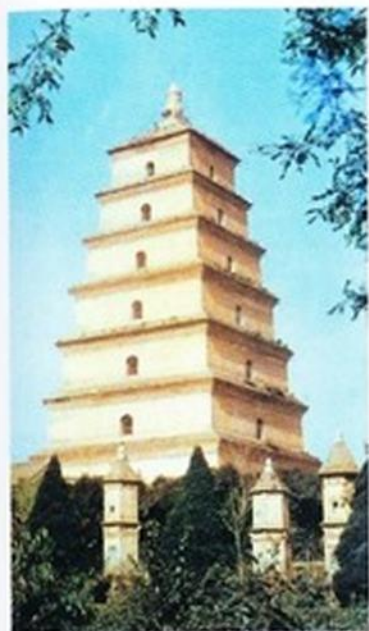


3

4. Войска, въезжающие в город. Могольская миниатюра. Фрагмент. XVII в.

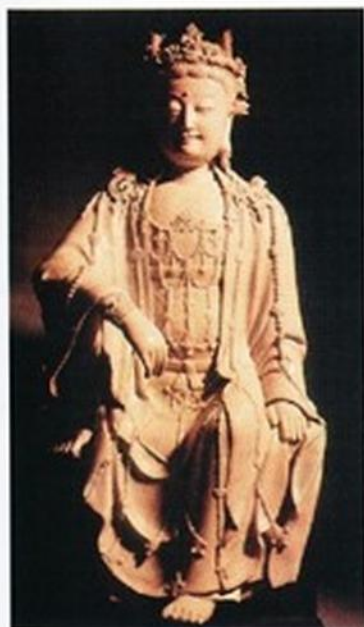


4



4

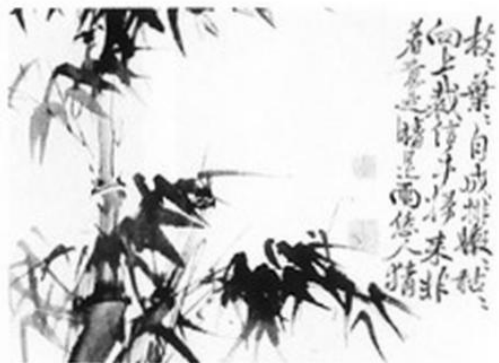
1. Пагода Даяньта (Большая пагода диких гусей) в Сиане. VII в. 2. Тигр. Бронза. 3. Бодхисатва Гуаньинь. Фарфор. XIV в. 4. Запретный город. 5. Галерея Чанлан в парке Ихэюань близ Пекина. XVII—XIX вв.



3



5



3



4



2

1. Гуаньинь у воды при луне. Расписанное дерево. XI—XII вв.
2. Погребальный эскорт из глиняных фигур. Гробница императора Цинь Шихуанди. III в. до н.э.
3. Сюй Вэй. Бамбук. Свиток на бумаге. Фрагмент. XVI в.
4. Юань Шоупин. Пион. Альбомный лист. XVII в.



1

2

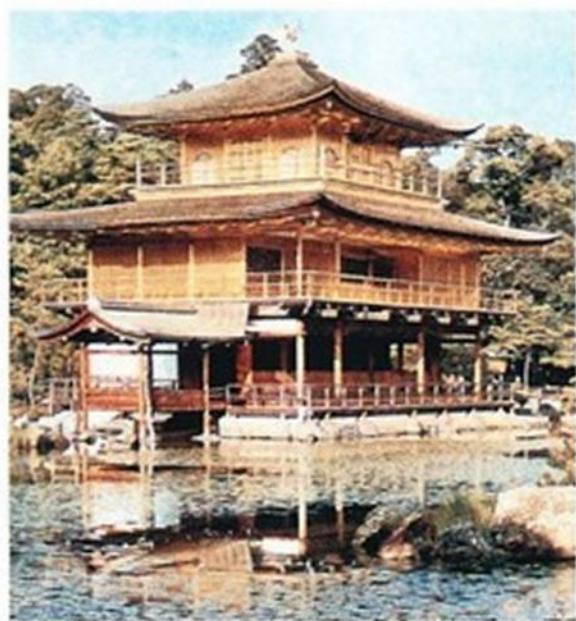


3

1. Кацусика Хокусай.
Красная Фудзи. Цветная
гравюра. 1823—1829.
2. Тёсюсай Сяраку.
Актер Отани Онидзи.
Цветная гравюра. 1794.
3. Часть главного
павильона в загородном
дворце Кацура в Киото.
XVI—XVII вв.
4. Китагава Утамаро.
Цветная гравюра.
1794—1795.



4



1



2



4

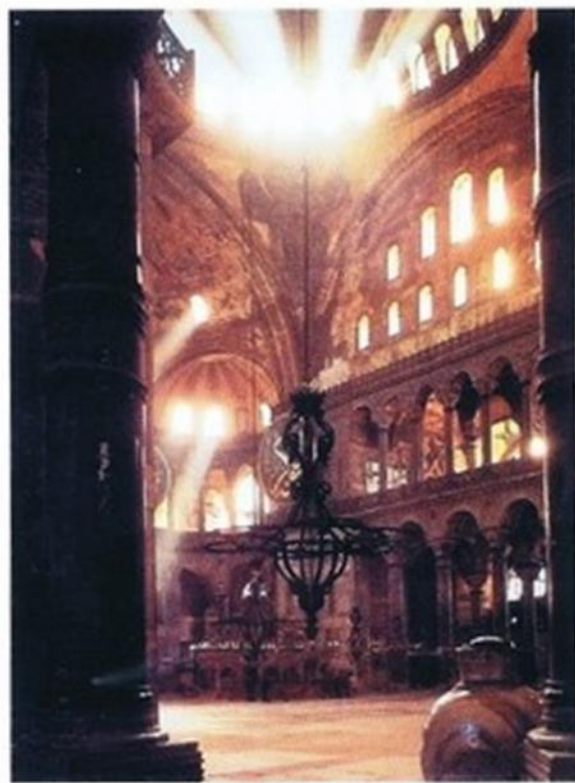


3

1. Храм Кинкакудзи ансамбля монастыря Рокуондзи в Киото. Конец XIV в.
2. Андо Хиросигэ. Цветная гравюра. 1833—1834.
3. Кацусика Хokusай. Водопад Ёсино. Цветная гравюра. 1827—1833.
4. Статуя Каннон-боса-цу из монастыря Хорюдзи, близ Нары. Бронза. VII в.



1

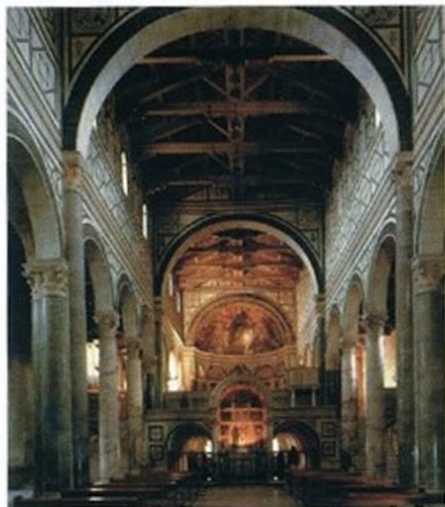


2

1. Добрый Пастырь. Мозаика. Мавзолей Галлы Плацидии в Равенне. Сер. V в.
2. Собор Св. Софии в Константинополе. Интерьер. 532—537.
3. Император Юстиниан со свитой. Мозаика. Сер. VI в.



3



1

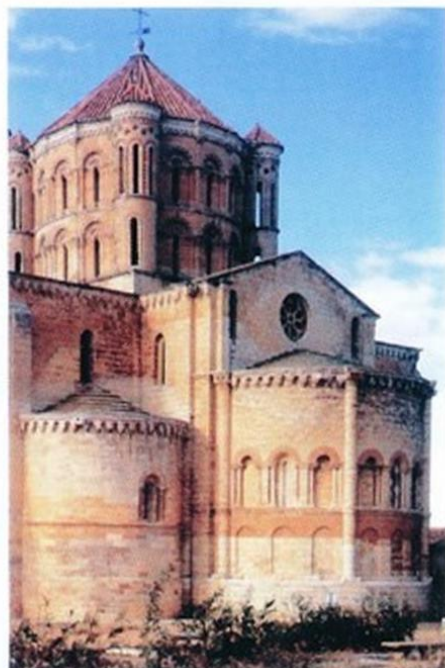
1. Церковь Сан-Миниато аль Монте. Флоренция. Сер. XI в. 2. Церковь Сен-Нектер. Франция. Ок. 1080. 3. Миниатюра с изображением строительства двенадцати церквей в честь святых апостолов. Франция. 1448. 4. Собор в Торо. Испания. 1160.



3



2



4

5. Собор в Шартре. Королевский портал. 1145—1150.
6. Рельеф собора в Реймсе. Фрагмент.
7. Собор в Реймсе. 1211—1481.
8. Собор Нотр-Дам в Париже. 1163—1257.



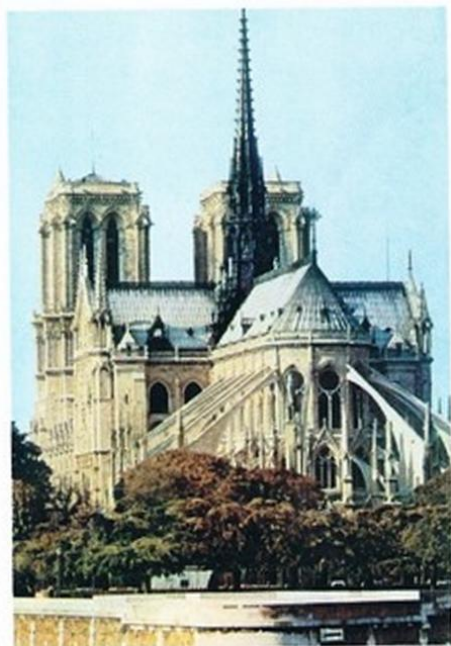
5



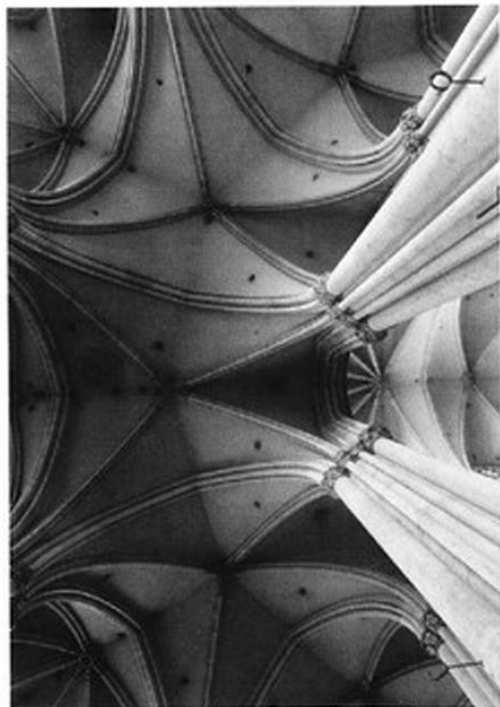
6



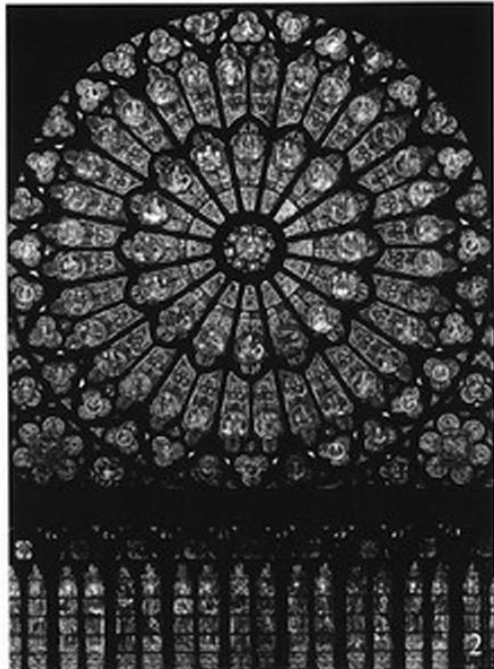
7



8



1



1. Своды нефа собора в Кёльне. 1248—1322. 2. Витраж собора Нотр-Дам в Париже. Ок. 1268. 3. Центральный неф собора в Амьене. Ок. 1218—1247. 4. Витражи церкви Сент-Шапель. 1248.



3



4



1



2



3

1. Сандро Боттичелли. Весна. Ок. 1478.
2. Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Ок. 1504.
3. Леонардо да Винчи. Джоконда. Ок. 1503.



1

1. Микеланджело. Потолок Сикстинской капеллы. Фреска. 1508—1512.
 2. Микеланджело. Давид. Мрамор. 1501—1504. 3. Тициан. Венера Урбинская. Ок. 1538. 4. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. 1534. 5. Джорджоне. Юдифь. Ок. 1478—1510.



2



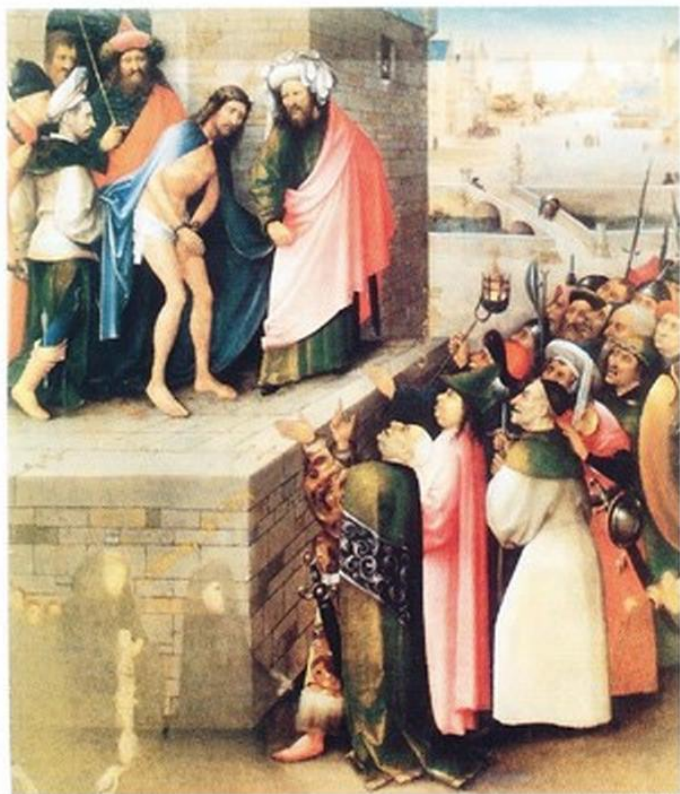
3



4

5





1

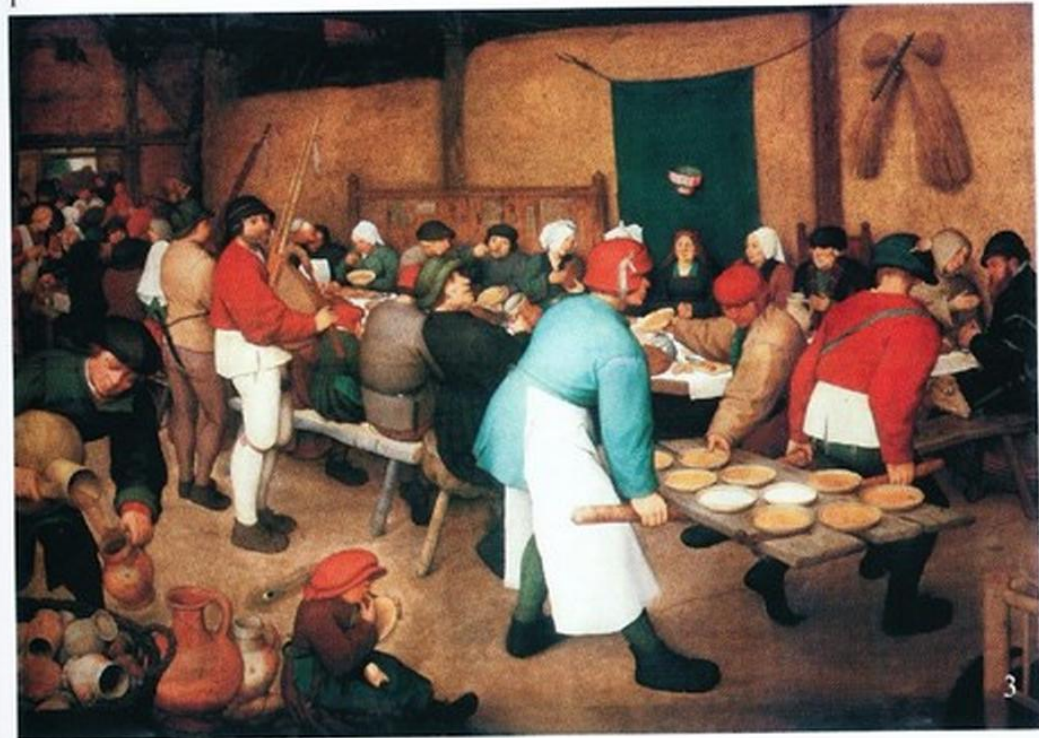


2

1. И. Босх.
Се человек. 1480—1485.
2. А. Дюрер.
Автопортрет. 1500.
3. П. Брейгель.
Падение Икара. 1558.



3



1. Я. ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Ок. 1435. 2. Г. Гольбейн Младший. Портрет Томаса Мора. Ок. 1537. 3. П. Брейгель. Крестьянская свадьба. Ок. 1568.



1. Площадь и собор Св. Петра в Риме. 1656—1663.
 2. Арх. Л. Лево. Королевский дворец в Версале. Начат в 1668. 3. Ф. Халс. Портрет Питера ван ден Бруке. Ок. 1663. 4. Я. Вермер Делфтский. Девушка с кувшином. Ок. 1660.
 5. П.П. Рубенс. Прибытие Марии Медичи в Марсель. 1622—1625.





1



2

1. Ж.Л. Давид. Первый консул пересекает Альпы. 1800.
2. К. Лоррен. Пейзаж со сценой жертвоприношения. 1662—1663.
3. Н. Пуссен. Аркадские пастухи. 1638—1639.



3



1

1. Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ. 1830.

2. К.Д. Фридрих. Путешественник над морем облаков. Ок. 1818.

3. У. Тёрнер. Дождь, пар и скорость. Большая Западная железная дорога. 1844.



2



3



1



2



1. Хуcепе
де Рибера.
Хромоножка.
1642.
2. М. Каравалжо.
Вакх. 1595—1596.
3. Д. Веласкес.
Менины. 1656.

3



2



3

1. О. Ренуар. Бал в Мулен де ла Галетт. 1876.
2. Э. Мане. Бар в Фоли-Бержер. 1881.
3. О. Роден. Поцелуй. 1886.



1



2



3

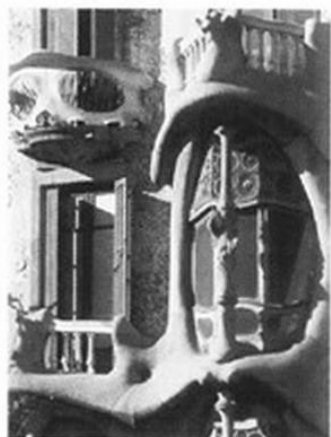


4



5

1. П. Сезанн. Яблоки и апельсины. 1896—1900.
2. П. Сезанн. Горы в Провансе. 1886—1890.
3. К. Писсаро. Осеннее утро в Эраньи. 1897.
4. К. Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877.
5. Э. Дега. Звезда. Ок. 1878.



2



3



4



5

1. А. Муха. Литографии. 1899. 2, 3. А. Гауди. Дом Батло. Фрагменты фасада. 1905—1907. 4. Э. Гимар. Вход в парижское метро. 1898—1904.
5. Г. Климт. Юдифь и Олоферн. 1901.



1. Софийский собор в Киеве. Интерьер. 1037.
 2. Софийский собор в Новгороде. 1050. 3. Церковь Покрова на Нерли. 1165. 4. Псковская школа. Борис и Глеб на конях. 2-я пол. XV в. 5. Дмитриевский собор во Владимире. 1197. 6. Андрей Рублев. Троица. Икона. Ок. 1411.



4

5

3

6



1

1. Церковь Вознесения
в Коломенском. 1532.

2. Дионисий. Роспись
собора Ферапонтова
монастыря. 1502.

3. Симон Ушаков.
Спас Нерукотворный.
Икона. 1658.

4. Псковская школа.
Три святителя и
Параскева Пятница.
Сер. XV в.



2



3



4



3

4

2

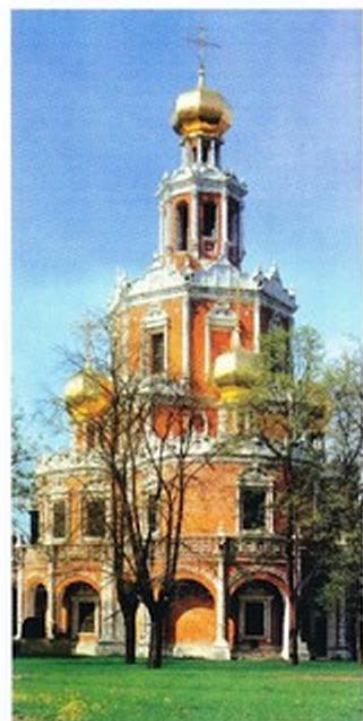
1. Псковская школа. Собор Богоматери. Икона. Кон. XIV — нач. XV в. 2. Дионисий и мастерская. Архангел Гавриил. Икона. Ок. 1502—1503. 3. Новгородская школа. Благовещение Устюжское. Икона. 1-я треть XIII в. 4. Феофан Грек. Христос Вседержитель. Фреска. 1378.



1

1. Г.И. Маттарнови. Здание Кунсткамеры в Петербурге. 2. Церковь Покрова в Филях. 1693. 3. В.В. Растрелли. Купола дворцовой церкви в Царском Селе. 4. В.В. Растрелли. Собор Смольного монастыря. 1748—1764. 5. Зимний дворец в Петербурге. 1754—1762.

6, 7. В.В. Растрелли. Фрагменты фасадов Екатерининского дворца в Царском Селе. Сер. XVIII в.



2



3



4



5



6



7



1. Л. Каравак. Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны. 1717.

2. И.Я. Вишняков. Портрет Сарры-Элеоноры Фермор. Ок. 1750.

3, 4, 5. Декоративное убранство Большого зала дворца в Царском Селе.

2



3



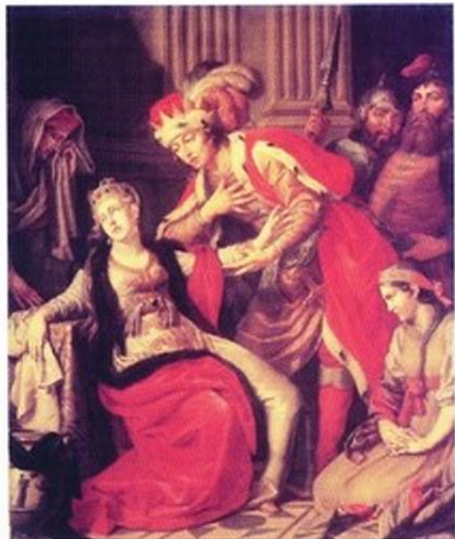
4



5



1



2



3



1. И.П. Мартос. Памятник К. Минину и Д. Пожарскому. 1804—1818.
2. А.П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770.
3. В.И. Баженов. Дом Пашкова в Москве. 1784—1786.
4. Дж. Кваренги. Здание Ассигнационного банка в Петербурге. 1783—1789.



1. Ф.С. Рокотов. Портрет А.П. Струйской. 1772.



2

2. А.Д. Захаров. Адмиралтейство в Петербурге. 1806—1823.

3. М.И. Козловский. Амур со стрелой. 1797.

4. Д.Г. Левицкий. Портрет смолянок. 1773.



3



4



1



2



3



1. А.П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773.

2. В.Л. Боровиковский. Портрет М.А. Лопухиной. 1787.

3. Ж. Тома де Томон. Здание Биржи в Петербурге. 1805—1810.

4. А.Н. Воронихин. Казанский собор в Петербурге. 1800—1811.



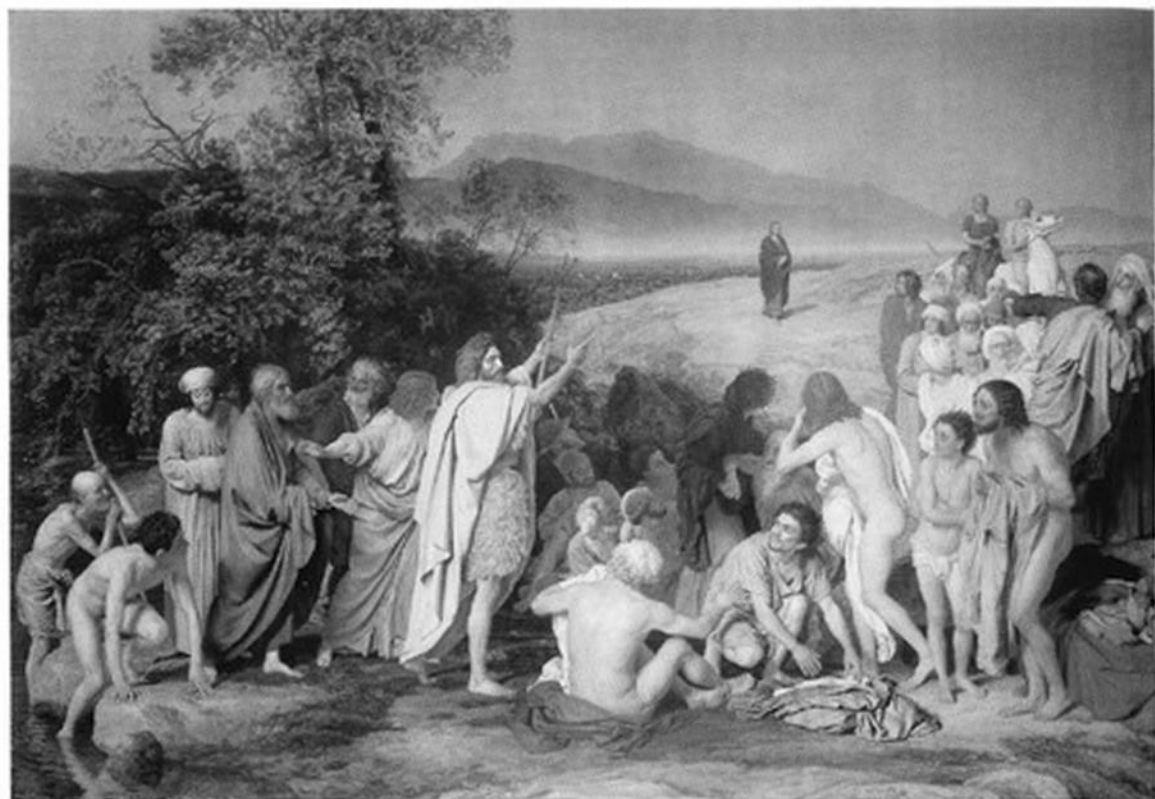
2

3

1. К.П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833.

2. В.А. Тропинин. Голова мальчика. Ок. 1818.

3. К.П. Брюллов. Всадница. 1832.



2



3

1. А.А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857.

2. А.Г. Венецианов. Спящий пастушок. 1823—1824.

3. С.Ф. Щедрин. Веранда, обитая плюшем. 1828.

4. О.А. Кипренский. Портрет А.С. Пушкина. 1827.



4



1



2



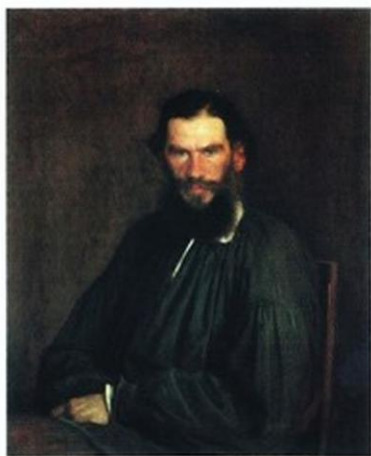
3



4



5



6



7



7. И.Е. Репин.
Бурлаки на Волге.
1870—1873.

8. В.Д. Polenov.
Московский дворик.
1878.

9. М.В. Нестеров.
Видение отроку
Варфоломею.
1889—1890.

8

9

1. В.Г. Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861.

2. А.К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871.

3. И.И. Шишкин. Лесные дали. 1884.

4. М.М. Антокольский. Петр I. 1872 г.

5. И.И. Левитан. Весна. Большая вода. 1897.

6. И.Н. Крамской. Портрет Л.Н. Толстого. 1873.





1



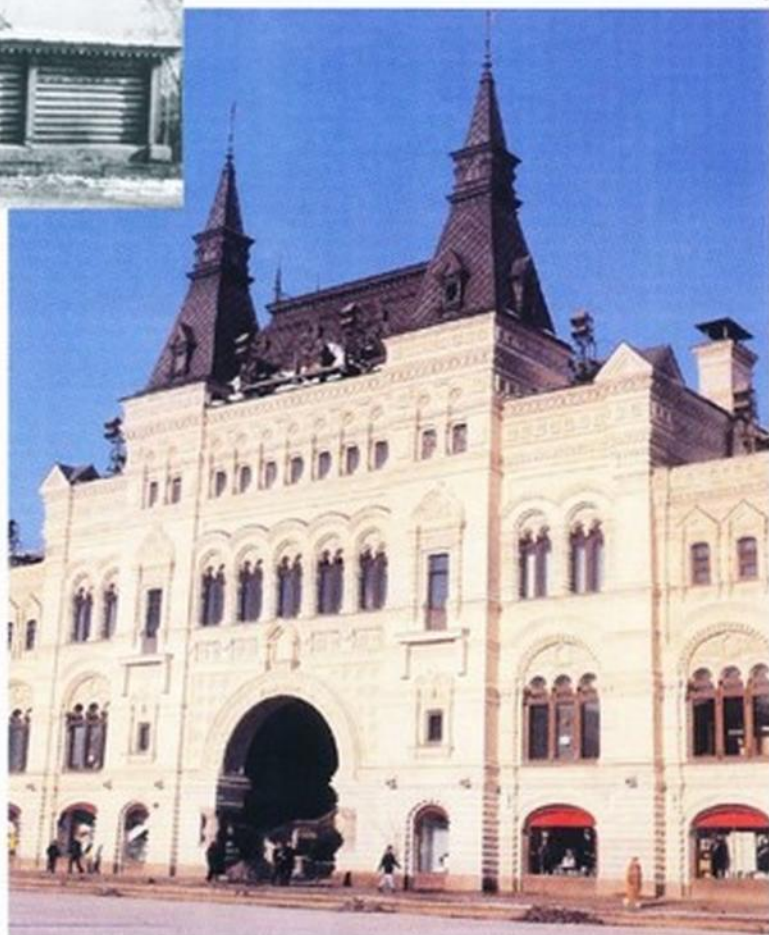
4



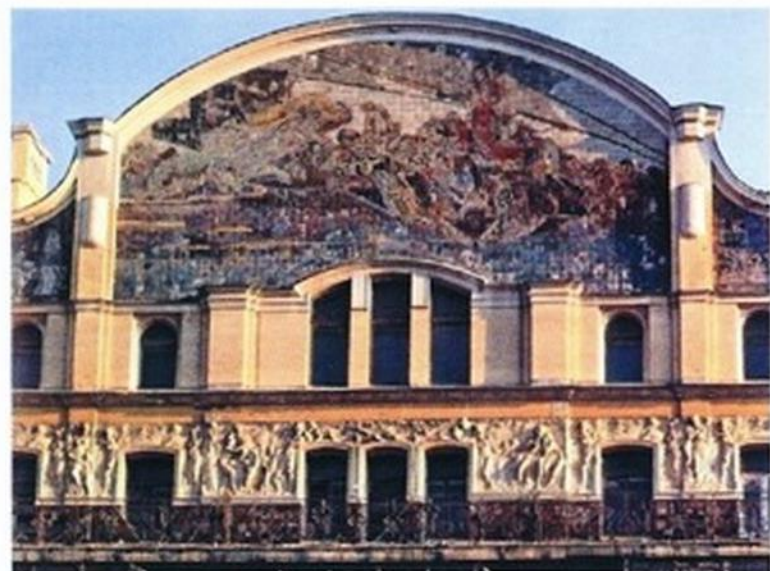
2



3



5



6. В.Ф. Валькот. Гости-
ница «Метрополь»
в Москве. Фрагмент.
Мозаичное панно
М.А. Врубеля.
1899—1906.

7. В.Э. Борисов-Муса-
тов. Водоем. 1902.

8. В.М. Васнецов,
В.Д. Polenov. Абрамцев-
ская церковь. 1881—1882.

9. Н.К. Жуков. Доходный
дом З.А. Перцовой.
Фрагмент. 1905—1907.

6

1. Ю.М. Фельтен. Чесменская
церковь в Петербурге.
1777—1780.

2. В.А. Гартман. Студия-мас-
терская в Абрамцеве. 1873.

3. Н.Л. Бенуа. Вокзал в Новом
Петергофе. 1854—1857.

4. А.А. Семенов, В.О. Шервуд.
Исторический музей.
1870—1880.

5. А.Н. Померанцев. Верхние
торговые ряды на Красной
площади (ГУМ). 1893.



8



9

7



1

1. Ф.О. Шехтель.
Особняк С.П. Рябу-
шинского в Москве.
1900—1902.

2. В.А. Серов. Ида
Рубинштейн. 1910.

3. Ф.О. Шехтель.
Здание Ярославского
вокзала в Москве.
1902—1904.

4. М.А. Врубель.
Демон (сидящий).
1890.



2



3



4

Глава 1. Византийский стиль

Византийское искусство внесло в культуру многих стран новое содержание, наполнило ее новыми образами. Оно формировалось, с одной стороны, на основе античной архитектуры и скульптуры, а с другой — под влиянием художественной культуры Ближнего Востока. Особенно важную роль в художественной жизни Византии сыграло христианство.

Византийский стиль достиг своего расцвета в эпоху Юстиниана (527—565) и его преемников. Основные черты этого стиля — торжественная праздничность и высокая духовность.

Столицей Византии был город Константинополь, который задумывался императором Константином как «второй Рим», призванный затмить своим блеском и величием западную столицу. Здесь были построены великолепные дворцы и храмы (преимущественно купольного типа) со множеством мозаик, орнаментальных композиций и фресок. Именно в этом городе сложился художественный стиль, отвечающий новому идеалу красоты.

Главное место в византийской культуре занял образ Иисуса Христа. Художники, хотя и представляли его в облике человека, подчеркивали его нравственное совершенство, победу духа над телом. На протяжении IV—VI вв. в византийском искусстве шел сложный процесс создания христианской иконографии.

Мысль о невозможности изобразить Бога в человеческом образе возникла еще в VI в. Божественную сущность образа Христа трудно было соединить с классическими основами изобразительного искусства, унаследованными Византией от Античности. Иконоборческие настро-

ния вспыхнули особенно сильно в VIII в. Возникший конфликт разрешился в жестокой борьбе, длившейся более 100 лет. В этот период в Византии культивировалось изысканное и утонченное светское искусство. Особенно популярны были изделия из драгоценных металлов, слоновой кости, эмалей, цветного стекла. Скульптура развивалась мало, хотя античные статуи продолжали украшать улицы Константинополя.

Следующий период византийского искусства охватывает два с половиной века. Начинается он торжеством иконопочитания, а в широком смысле — доминированием антропоморфных, классических основ всей культуры. В истории искусства Византии этот этап занимает важнейшее место. Это время, когда духовная насыщенность византийского искусства достигает предела, когда окончательно складываются все признаки византийского стиля и он проникает в другие страны. Именно Византия выработала все прообразы (архетипы) — постоянные иконографические схемы, от которых не полагалось отступать при изображении священных сюжетов. Эти схемы перешли позже и в русскую иконопись, и отчасти в западноевропейское искусство, хотя там они были больше подвержены изменениям.

Архитектура

В Константинополе самой величественной постройкой юстиниановской эпохи был храм Св. Софии. В нем гениально соединились два конструктивных принципа — базилики и купольного перекрытия, подчеркивающего ее центр. Внешне храм величествен, строг и массивен. Внутри же он поражает огромным пространством. Купол собора с двух сторон поддерживают два более низких полукупола, каждый из которых, в свою очередь, имеет два маленьких полукупола. Таким образом, все пространство средней части храма представляет собой систему плавно переходящих друг в друга сферических форм, устремленных ввысь. Купол опирается на четыре столба, но ощущения, что он давит на опоры, нет. Необычная архитектурная конструкция создает образ саморазвивающегося пространства, словно освобожденного от каких-либо опор и преград. Между столбами переброшены плавные дуги арок, на верхние точки которых лишь слегка опирается основание купола. Между арками по углам тяжесть сводов принимают на себя *паруса* — расширяющиеся кверху изогнутые своды, облегчающие давление купола. Сам купол кажется парящим в воздухе, так как у его основания имеется 40 скругленных сверху окон, образующих сияющее световое кольцо. Впечатление глубины и сложности центрального пространства дополняется алтарными нишами в восточной части храма.

Храм Св. Софии выстроен из кирпича с прокладками тесаного камня, а подкупольные столбы — из крупных блоков известняка. Они облицованы гладкими цветными мраморными плитами, отражающими потоки света, что придает всему зданию легкость. Стены прорезаны окнами или аркадами.

Предметом созерцания в храме было несоизмеримое с человеческим масштабом пространство. Лучи света, обильными потоками льющиеся в Св. Софию сверху, делают это пространство торжественно светящимся, олицетворяющим божественную идею.

Храм Св. Софии выражает две идеи: могущество христианства и зависимость церкви от императорской власти. Художественно-образная концепция храма, позволяющего вместить большое количество верующих, гармония форм, рациональная организация объемно-пространственной структуры, соподчиненность объемов храма, монограммы в капителях колонн — все это рождало ассоциации с мудростью и силой императора, с его правом на единодержавие.

Красочное убранство храма, стены, покрытые полированным мрамором, малахитовые и порфиновые колонны создавали ощущение праздничности. При Юстиниане золотая чаша купола и вогнутые поверхности парусов были украшены мозаичными узорами. В XV в. Византия пала под натиском турок. Храм Св. Софии был превращен в мусульманскую мечеть. К нему пристроили минареты, мозаики грубо замазали известью, крест на куполе заменили на полумесяц. Несмотря на это храм Св. Софии остается высшим достижением византийской архитектуры. Он не стал образцом для подражания, но дал мощный импульс развитию идеи купольного храма.

Живопись

Главные формы византийской живописи — монументальная храмовая живопись (мозаика и фреска), иконопись, книжная миниатюра. В византийском искусстве складывались новые принципы развития церковной живописи. Созданные художниками совершенные образы олицетворяли связь между миром земным и миром небесным. Постепенно за расположением живописных сцен в храме закрепили определенное место. Типы фигур, особенности жестов святых подчинялись правилам и легко узнавались. Так кристаллизовался византийский образ, очищался от всего инородного византийский художественный язык. В выразительности изображений огромную роль играли цветовая звучность и фактура живописи.

Мозаика. Излюбленной техникой в украшении византийских храмов была мозаика, истоки которой можно проследить в Античности. В Византии мозаики размещали в подкупольном пространстве, на стенах, арках, в алтарной части. Здесь необходимы были звучные цвета, сильные контрасты, контуры, видимые с далекого расстояния. Для усиления яркости композиций византийские мастера стали использовать не натуральные камни, а смальту (сплав стекла с минеральными красителями).

Сложная техника мозаики требовала большого искусства. Изображение выкладывали мелкими разноцветными кубиками различных оттенков на прямых и вогнутых поверхностях стен. Мозаика лучше всего смотрелась издалека, поэтому ее размещали только на верхней части стены, а нижнюю облицовывали цветным мрамором. Византийские мастера точно рассчитывали угол падения света на кубики смальты, чтобы добиться мерцания и переливов цветов. Благодаря этому удивительному эффекту в изображении не было ни одной жесткой линии, все они выглядели ускользящими. Силуэты насыщенных цветов выразительно выделялись на золотом фоне. Византийцы любили золото как символ праздничности, великолепия, как символ сияющего неба, создающего ощущение отрешенности от реальной жизни, невозможности разумом постичь божественную сущность.

Наиболее яркое представление о характере ранневизантийских мозаик V—VI вв. дают храмы Равенны — центра византийского искусства, расположенного на севере Италии, на побережье Адриатического моря.

Здесь сохранились памятники того периода, когда Античность «встретилась» со Средневековьем. Старые и новые тенденции особенно наглядно прослеживаются в маленьком мавзолее (V в.) византийской принцессы Галлы Пластиции, дочери императора Феодосия. Небольшое и внешне ничем не примечательное крестообразное сооружение, перекрытое куполом, выполнено в восточных традициях. Внутри оно поражает гармонией и великолепием убранства. Небольшие окна высвечивают сияние драгоценных мозаик. На фоне густой синевы, уподобленной вечернему небу, на сводах загораются причудливые очертания золотых звезд, на арках — фигуры золотых оленей, пасущихся у источника. Из глубины синего неба выступают фигуры христианских мучеников в белых одеяниях, расстилаются сказочные ландшафты с золотыми птицами.

В полукруглом арочном проеме входа изображен Христос в облике юноши-пастуха, окруженного доверчивыми белыми овцами. Одну из них он кормит прямо из рук. Христос — пастырь, а овцы — его прихожане. Подобное изображение характерно для первых веков христиан-

ства, когда господствовали античные представления о Христе как о вечно юном, прекрасном божестве. Однако весь облик храма воссоздает уже далекий от Античности мир духовной красоты.

Убранство храмов Равенны VI в. проникнуто иным духом. Им присуще торжественное величие, свойственное времени Юстиниана. Черты нового стиля ощущаются в пространственной свободе базилики Сант-Аполлинаре Нуово, переделанной при Юстиниане. Суровое по внешнему облику здание внутри светло и просторно. Пространство храма разделено двумя рядами стройных колонн. Центральный неф, самый высокий, в верхней части украшен мозаиками торжественного шествия святых мучеников и мучениц к алтарю. Облаченные в белые одежды и в терновых венцах (символ страданий, принятых за веру), они будто проплывают над условно обозначенным пейзажем. Удлиненные пропорции фигур, задумчивая красота печальных лиц, одинаковые движения легких, бесплотных тел создают новый тип красоты, отрешенной от всего земного. Недалеко от алтарной части изображен восседающий на престоле Христос. Торжественные фигуры святых в белых одеждах расположены над шествием в пространстве между окнами. А еще выше — сцены из жизни Христа и апостолов.

Великолепие и декоративное богатство отличают самую замечательную из равеннских церквей VI в. — Сан-Витале. Она может служить образцом центрально-купольного храма. В плане она представляет восьмиугольник, в центре которого на восьми столбах покоится купол. Тяжесть купола лежит на стенах, укрепленных обводной галереей. Внешне здание грубое и тяжеловесное. Все художественное великолепие сосредоточено внутри. Пространство между столбами заполнено превосходными аркадами. Разноцветные мраморные облицовки, резные капители, многоцветность убранства гармонично сочетаются с мозаиками.

Наряду с библейскими сюжетами изображены исторические сцены — церемониальный выход императора Юстиниана и его супруги императрицы Феодоры со свитами в храм. Эти две крупные композиции, расположенные напротив друг друга в нижнем ряду пространства перед алтарем, служат прославлению императорской власти. Пурпурная мантия императора, сверкающие драгоценными камнями одеяния Феодоры, белые облачения архиепископа Максимилиана и служителей церкви, яркие узорчатые одежды свиты — все подчеркивает торжественно-церемониальный характер композиции. Над головами Юстиниана и Феодоры сияют нимбы. Черты императора и его красавицы жены наделены, несомненно, портретным сходством, но в

то же время условны. Доминирует определенный тип лица — с преувеличенно крупными чертами, с пристальными расширенными глазами, с приковывающим взглядом. Такие лица обладают экспрессивной выразительностью, хотя они похожи друг на друга. Симметрия или повторное чередование фронтальных застылых фигур, расположенных сплошным рядом на золотом фоне, создает композиционную скованность и статичность. Исчезает ощущение пространства, объема и пластичности формы. Плавность тональных переходов заменена яркими локальными красками, имеющими символическую определенность. Художественная система кажется незыблемой, все компоненты стиля устойчивы и лишены живой гибкости.

Характерным примером византийского канона в изображении могут служить мозаики Церкви Успения в Никее (VII в.). Четыре крылатые фигуры со знаменами и державами в руках, одетые в роскошные одежды придворных телохранителей, отчетливо выделяются на темно-золотом фоне алтарного свода. Мозаики очень изысканны по цветовому решению: оливковые, розовые, охристые, бледно-сиреневые и белые цвета прекрасно дополняют друг друга. Удивительны лица этих воинственных ангелов: классически правильные пропорции и черты, нежный овал, чувственный рот. Все это еще напоминает античный идеал красоты, но есть и некоторые отличия — нос становится более тонким, рот уменьшается, появляется пристальный, словно гипнотизирующий взгляд. Перед нами совершенный пример «одухотворенной чувственности».

Иконопись. Самые ранние сохранившиеся иконы относятся к VI в. По своему назначению икона обладала большей культовой значительностью, чем настенные росписи или иллюстрации рукописей. В мозаиках и фресках существенную роль играли моменты повествовательные, проповеднически-поучительные и декоративно-украшательские. Разумеется, они были важны и для иконы, однако главный смысл ее был в ином — максимально возможном приближении образа к «божественному прототипу».

Византийские иконописцы обнаружили, что уплощение фигур, сведение их к простым по очертаниям силуэтам делают персонажи бестелесными, подобными ангелам. Возникла особая техника последовательного наложения высветляющихся слоев краски, когда самой светлой оказывалась самая выпуклая точка поверхности независимо от места ее расположения. Так, в лице наиболее светлыми красками изображали кончик носа, виски, надбровные дуги, скулы. Кстати, и сами краски стали другими: на смену энкаустике (восковой живописи) пришла темпера. Минеральные пигменты, растертые на яичном

желтке, ровным слоем ложились на загрунтованную доску. Всю ее покрывал тонкий красочный слой.

Произошли изменения в отношениях персонажей друг с другом и со зрителем. Зрителя сменил молящийся, который не созерцал произведение живописи, а предстоял перед изображением Бога. Оно было направлено на человека, стоящего перед иконой, что повлияло на смену перспективных систем. Византийские художники использовали не античную перспективу, а обратный прием: линии сходились не за плоскостью иконы, а перед ней — в глазу зрителя, в его реальном мире. Зритель включался в систему живописного произведения. Обратная перспектива способствовала и уплощению трехмерных предметов. Формы становились стилизованными, освобожденными от всего лишнего. Художник писал не сам предмет, а как бы идею предмета. У пятиглавого храма, например, все пять куполов выстраивались в одну линию, хотя в реальности две главы оказались бы заслоненными. Точно так же у стола обязательно должно было быть четыре ножки, несмотря на то, что при фронтальном положении задние ножки полностью скрылись бы за передними. Изображенное на иконе открывалось человеку во всей своей полноте.

В отношении цвета иконописец довольствовался основной идеей: красный плащ писали исключительно киноварью (так называлась краска, включавшая все оттенки красного цвета), желтую горку — желтой охрой. Плоскости закрашивали локально без полутонов, цветовых переходов и нюансов. При этом основные цвета имели символическое значение, указанное в трактате VI в. «О небесной иерархии». В нем сообщалось, что «белый цвет изображает светлость, красный — пламенность, желтый — златовидность, зеленый — юность и бодрость; словом, в каждом виде символических образов ты найдешь таинственное изъяснение». Белый и красный цвета занимали исключительное положение по сравнению с другими, поскольку белый означал также чистоту Христа и сияние его Божественной славы, а красный был знаком императорского сана и крови Спасителя.

Свои особенности имела и передача времени в иконе. Святой как бы находился вне времени, в ином мире. Но сюжеты его земной жизни, конечно, разворачивались и во времени, и в пространстве: в житийных иконах показано рождение будущего святого, его крещение, обучение, путешествия, иногда страдания, чудеса, погребение и перенесение мощей. Более важные персонажи нередко оказывались крупнее остальных или несколько раз повторялись в пределах одного изображения. Формой объединения временного и вечного стала житийная икона с клеймами — небольшими картинками, образующими

раму вокруг крупной фигуры святого. Однако даже «земные» пространство и время в иконе достаточно условны: в сцене казни, например, может быть изображен палач, который поднял меч над склонившим голову мучеником, и рядом — отрубленная голова.

Благодаря этой системе условностей возник язык византийской живописи, хорошо понятный всем верующим. Такие иконы уже не вызывали упреков в язычестве и идолопоклонстве. Годы иконоборчества не прошли даром: они способствовали напряженным размышлениям о сути священного образа и формах церковной живописи, а в конечном итоге — созданию нового типа искусства. Сложился и строгий канон размещения сюжетов в храме, призванный иллюстрировать основные догматы христианства. В куполе (или в абсиде, если купола не было) всегда помещалось большое поясное изображение Христа Пантократора (Вседержителя), в абсиде — фигура Богоматери, чаще всего в типе Оранты, т.е. молящейся с воздетыми руками; по сторонам от нее, как стражи, — фигуры архангелов, в нижнем ярусе — апостолы, на парусах — евангелисты, на столбах — Благовещение, на стенах трансепта — сцены из жизни Христа и Марии, на западной стене — Страшный суд. Этот канон был связан с архитектурой церкви, с системой архитектурных членений.

Мозаичные циклы XI—XII вв. (времени династии Комнинов), например в монастыре Дафни около Афин или в соборе в Чефалу (Сицилия), — образцы зрелого византийского стиля. Живописное решение мозаик сменяется графичным, предпочтение отдается линии и замкнутому контуру. Графичность особенно заметна в мозаиках Чефалу. Но и в более живописных, очень красивых по цвету дафнийских мозаиках цветные кубики располагаются уже не «импрессионистически», как в никейских ангелах, а выкладываются ровными линиями (зеленая рядом с розовой, затем желтоватая и т.п.).

Вместе с тем византийские художники не грешили чрезмерной орнаментальностью или перегруженностью украшениями. Благородное чувство меры и пропорции им не изменяло.

С самой выгодной стороны «ювелирность» византийского стиля сказалась в искусстве книжной миниатюры, особенно в миниатюрах XI столетия. Крошечные по размерам, они отличаются каллиграфической точностью рисунка. Фигурные изображения располагаются в тексте и на полях. Текст украшен буквицами и орнаментальными заставками. Все вместе смотрится как единое художественное целое.

Византийской живописи в целом присущи следующие черты: высокая техника, утонченное мастерство, господство канона и одухотворенность ликов. Прекрасным примером византийской живо-

писи является икона Владимирской Богоматери, еще в XII в. привезенная на Русь из Византии (хранится в Третьяковской галерее). Владимирская Богоматерь близка человеческому сердцу, несмотря на каноничность изображения. Она доказывает, что византийские мастера умели даже в строгих рамках правил создавать гениальные произведения. Художник не в праве был самостоятельно вносить изменения в иконопись. Новшество принималось лишь после того, как оно было разрешено двором и церковью.

Многие выдающиеся художники покинули угасающую Византийскую империю и привнесли традиции византийского искусства в другие страны. Например, Феофан Грек связал свою творческую судьбу с Россией.

Византийский стиль распространился далеко за пределами империи, хотя в каждой стране (Болгария, Сербия, Южная Италия и Венеция, отчасти Армения и Грузия) он отличался самобытностью и своеобразием.

Вопросы и задания

1. Определите характерные черты византийской архитектуры.
2. Как византийский стиль проявился в мозаиках?
3. Расскажите о канонах византийской иконописи. Приведите примеры.

Темы рефератов

1. Архитектура купольной базилики и крестово-купольного храма.
2. Мозаики Равенны.
3. Византийская иконография.

Глава 2. Романский стиль

Романское искусство Западной Европы было преимущественно религиозным, так же как и мировоззрение феодального общества. Архитектура этого стиля поражает мощью, скульптура — повышенной одухотворенностью и экспрессией. Провозглашалось превосходство духовного начала над телесной красотой.

Впрочем, не только религиозность определяла жизнь людей западного Средневековья — рядом с церковной культурой существовала

культура народная и культура светская. Монументальные формы архитектуры, выражение сильных страстей, особенно темы страдания при интерпретации библейских сюжетов в скульптуре, фресках и витражах питались традициями народного творчества. Народная основа пластических искусств заключалась прежде всего в самом факте художественного коллективного творчества. Характерная особенность средневекового искусства — его тесная связь с ремеслом. Ручной труд был главной формой материальной деятельности; искусство не противопоставлялось ему, но из него вырастало, становилось высшим его выражением. Как никогда, духовное и материальное были слиты в произведениях средневекового творчества.

Изобразительное искусство и архитектура заняли исключительное положение в средневековой Европе. Они обращались непосредственно к зрителю и помогали придать его суждениям о мире конкретный, постигаемый чувствами и умом характер. Это помогало искусству быть «проповедью в камне». Его жизненная сила заключалась в его общественном назначении. Оно было обращено ко всем слоям феодального общества.

Романский (от *лат.* Roma — Рим) стиль (X—XIII вв.), хотя и не оставил нам имен великих архитекторов, живописцев, скульпторов, был крупным художественным явлением, объединившим в одно целое монументальную живопись и скульптуру, архитектуру и декоративно-прикладное искусство в странах Западной и Центральной Европы. Синтез всех искусств, органичность и цельность художественного ансамбля достигались на основе архитектуры, игравшей главенствующую роль в этот период.

В живописи и скульптуре процветало монументальное искусство. По интенсивности цвета фона фресок выделяли «школу светлых фонов» и «школу синих фонов». Фрески покрывали стены и своды храмов сплошь, длинными фризами, подобно узору на коврах. Скульптура же декорировала не только интерьер, но и наружные поверхности архитектурных сооружений.

По сравнению с предыдущими эпохами расширился диапазон чувств, доступных для художественного воплощения, в него вошли милосердие и сострадание, духовное горение, пластический язык стал разнообразнее, цвет приобрел эмоциональное звучание, по-новому открылись светотеневые возможности, шире использовались природные свойства материалов, сплав орнаментальных и изобразительных форм приобрел новое качество.

Каменная резьба наружных стен соборов состояла из растительного и зооморфного орнамента, изображений сказочных чудовищ, экзо-

тических животных, сплетающихся шеями или хвостами (этот мотив был заимствован у Востока). В орнаментальных композициях (скульптура, книжная миниатюра, декоративное искусство) причудливо сочетались библейские, языческие фольклорные и экзотические мотивы. Большинство искусствоведов считает, что вся эта фантазмагорическая фауна имеет преимущественно декоративный характер и лишена особого символического смысла, который ей часто приписывают.

Нравственное начало выступало важной составной частью средневековой гуманности. Красота должна была быть морально оправданной. Красивыми считались изображения людей немощных телом, но обладающих религиозной верой и нравственной чистотой. Мастера стремились утвердить лучшие стороны человеческой натуры.

Романский стиль ярко проявился и в искусстве книжной миниатюры. В ней отчетливо прослеживаются единые черты: господство линии и локального плоскостного цветового пятна, отсутствие перспективы и объема, искаженные пропорции. При всей условности приемов миниатюра передавала сюжет в живой и яркой форме. Излюбленными в манускриптах X—XI вв. были изображения властителя на троне в окружении символов власти. Реалистические тенденции, подготовившие приход Ренессанса, очевидны в книжной миниатюре романской Италии.

Расцвет романского искусства пришелся на XII в., когда оно распространилось по всей Европе. В Италии романский стиль развивался иначе, чем в других странах, даже в Средние века не прерывая связи с Древним Римом. Итогом зрелой романики явилось создание особой архитектурной конструкции — «романской связанной системы» (главному нефу соответствовали два боковых нефа, перекрытых крестовыми сводами). Эта система считается наиболее значительным достижением романского стиля и всей средневековой культуры и послужила основой последующего развития архитектуры готического стиля.

Архитектура

Романская архитектура — яркий пример рационального художественного мышления. В замках и храмах чувствовалась простота, мощь и ясность: вертикальные толстые и прочные стены, суровая кладка из тесаных камней, горизонтальные перекрытия, своды (преимущественно цилиндрические, крестовые, крестово-реберные, реже купола), аркады, «перспективные» порталы (входы в собор в виде ряда последовательно уменьшающихся арок, опирающихся на пристенные ко-

лонны), смесь различных ордерных систем, цилиндрические колонны и др. Пропорции колонн и капителей следовали модулю каменной кладки. Форма капители продолжала византийский тип, получаемый от пересечения куба и шара. В дальнейшем она все более упрощалась вплоть до конической. Пяты арок опирались непосредственно на капители. Этот прием получил развитие в классицизме Итальянского Возрождения, в частности у Ф. Брунеллески.

Средневековые замки строились на холмах или скалистых уступах. Окруженные глубокими рвами могучие каменные стены с зубцами, высокие башни, огромные ворота, поднимаемые на цепях мосты превращали эти жилища в хорошо укрепленные крепости, как бы символизировавшие власть феодала над окрестными землями.

Центром крепости была массивная башня (донжон) с узкими окнами: на нижнем этаже находились кладовые, на втором — жилые покои владельца, третий предназначался для слуг и охраны, крыша — для дозора, в подземелье была тюрьма. С XII в. донжон заселяется только во время осады, а рядом с ним строится дом феодала. В комплекс замка входили капелла и множество хозяйственных построек.

С развитием торговли и ремесла в XI—XII в. все большую роль начинают играть города. Они обносились мощными крепостными стенами, укреплялись рвом, у мостов и городских ворот стояла стража, улицы на ночь перегораживались цепями на огромных замках. С XII в. города приобретают регулярную планировку. На пересечении под прямым углом двух главных магистралей находился центр города — рыночная площадь, собор и ратуша.

Самое значительное создание романской архитектуры — храм. Зодчие развивали унаследованные от раннего христианства типы центральной, чаще всего круглой в плане, и базиликальной церкви. Храмы строились из тщательно отесанного камня и производили впечатление массивных и суровых сооружений. Базилика, как правило, трехнефная, имела четко выявленные объемы и внушительные башни по сторонам западного фасада и хора. В плане романский базиликальный храм напоминал латинский крест. В центре средокрестия помещался алтарь, а над ним на высоких арках возводился купол, над которым снаружи возвышалась башня или световой фонарь. Ощущение большой высоты внутреннего помещения создавалось за счет перепадов высот: значительных в средокрестии (включая высоту башни) и незначительных в главном нефе. На восточной стороне храм имел три апсиды, в западной части располагались хор (балкон) с обходом и крипта (подземелье для захоронений).

Свет проникал из окон центрального нефа, который был шире и выше боковых. Церковь была наполнена светом, хотя небольшие окна, казалось бы, не предполагали такой светоносности. Мотив полукруглой арки, одного из главных признаков романского стиля, активно работал в интерьере: вид в центр храма открывался через большие арки и аркаду (ряд связанных друг с другом арок) вдоль главного нефа. Грузные вначале сводчатые постройки и аркады постепенно становились стройнее и тоньше. Очень популярны в архитектуре Европы XII—XIII вв. и Древней Руси были «перспективные» порталы и тонкие полуколонки, расчленяющие фасад на отдельные вертикальные отрезки.

Ясность силуэта, преобладание горизонталей, спокойная, суровая сила романского зодчества были ярким воплощением религиозного идеала того времени, говорившего о грозном всемогуществе Бога.

Архитектурные памятники романского периода разбросаны по всей Западной Европе, но больше всего их во Франции. Здесь зародились монументальная скульптура и монументальная живопись, сложился законченный стиль романской архитектуры. Церкви, построенные вдоль дорог к святым местам, — трех- или пятинефные, с трансептом и толстыми стенами — были рассчитаны на большое число паломников и местных прихожан. Иногда аскетический облик храма смягчался обильным наружным декором. Так, западный фасад церкви Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье весь от портала до фронтона покрыт скульптурной резьбой.

Германия в XI—XII вв. страдала от жестоких феодальных усобиц. Первые романские соборы появились в городах, расположенных на Рейне (Майнц, Шпейер, Вормс). Похожие на крепости, с толстыми гладкими стенами и узкими окнами, с приземистыми конически завершенными башнями по углам западного фасада и апсидами как с восточной, так и с западной стороны, они имели неприступный вид. Лишь аркатурные пояски под карнизами украшали гладкие фасады и башни (Вормский собор, 1181—1234). У этих храмов было характерное конструктивное отличие — крестовые своды.

В культовом зодчестве романского периода дерево в перекрытиях базилик постепенно сменили камнем. Для нейтрализации давления на стены и распора, который дает свод (сначала появился полукруглый свод, а затем крестовый), стены и столбы первых романских храмов с каменным перекрытием делались очень толстыми и массивными, проемы — редкими и узкими. С XI в. камень заменил дерево и в крепостных стенах, окружающих замок феодала.

Скульптура

С XII в. огромную роль в декоре храма играла скульптура. Единой системы скульптурного декора в романский период выработано еще не было. Скульптура подчинялась архитектуре и украшала в основном западный фасад, тимпаны порталов, архивольты сводов капители колонн.

Церковь требовала, чтобы искусство было не только «Евангелием для неграмотных» и наставником в вере, но и средством устрашения. Отсюда такие сюжеты, как «Страшный суд», апокалиптические видения, страдания и смерть Христа («Страсти Христовы»). Борьба за человеческую душу между ангелами и сатаной была излюбленным мотивом романского искусства. Причем сцены страданий и мученичества мастер воплощал, руководствуясь преимущественно не канонами, а собственной фантазией, особенно при изображении Страшного суда. На стенах храмов изображали и сюжеты из истории, басен, даже из светских романов, а также реальных людей и фантастических существ, облик которых был почерпнут из хроник или создан народной фантазией (аспиды, василиски и др.). Двоеверие жило в народе, языческие представления не исчезли бесследно. Кроме перечисленных изображений были популярны узоры — растительные и геометрические. Создавая символические, предельно условные (выразительность жеста, разномасштабность фигур, отсутствие перспективы) образы, мастера монументальной живописи и скульптуры удивительно умели воплощать в них свою любовь к сказочности и декоративности, острую наблюдательность и чувство юмора.

В рельефах церквей большое значение придавалось линейному рисунку, повышенной экспрессии, стремительному и очень напряженному движению, при этом изображения заполняли всю плоскость. В скульптурном декоре сохранившихся до наших дней храмов особое внимание уделялось повествовательности. Композиции обычно строили вокруг главных персонажей — Христа или Богородицы, которые всегда превосходили другие фигуры по масштабу. Это образы, символизирующие победу света христианской истины над темными силами зла. Вещественность, материальность в передаче объемов сочетались с полным пренебрежением анатомией. Обобщенная трактовка фигуры, условный ритм движения не исключали грубоватой, но всегда реалистической трактовки лиц. Знаменательно, что в сюжетных композициях место действия характеризовалось обычно какой-либо одной деталью, но при этом было вполне узнаваемо.

Один из замечательных памятников романского периода — бронзовые двери храмов с рельефами на сюжеты Ветхого и Нового Завета.

тов. Например, в изображении сцен Ветхого Завета в рельефах дверей церкви Св. Михаила (Германия, г. Гильдесгейм) подчеркнуты динамика событий, эмоции людей. Пусть тела персонажей пластически не совершенны, но как выразительны жесты! Античное искусство не знало такой глубины эмоций.

В целом романской пластике свойственны подчинение изображения плоскости стены, статичность, мощь, материальность фигур. В конце XII в. статика, отвлеченность и схематизм сменяются преувеличенной динамикой и яркой индивидуализацией образов. Сложный духовный мир, драматизм конфликтного мироощущения человека — наследие, передаваемое романским стилем готике.

Образная система романского стиля, на зрелой стадии тяготевшего к универсальному художественному воплощению средневековой картины мира, подготовила характерное для готики представление о соборе как своеобразной «духовной энциклопедии».

Вопросы и задания

1. Какие черты характерны для романской архитектуры?
2. Что было заимствовано романскими зодчими из римской и византийской архитектуры?
3. Расскажите о скульптурном декоре романских храмов.

Темы рефератов

1. Образ романского собора.
2. Скульптура романского периода.
3. Романский интерьер.

Глава 3. Готический стиль

Готическое искусство было культовым по назначению и религиозным по тематике. Оно обращалось к высшим божественным силам, вечности. Готический стиль возник во Франции, откуда он распространился по Западной, Центральной и частично Восточной Европе. Название стиля связано с германским племенем готов, в 410 г. разграбившим Рим. Как раз падение Вечного города и ознаменовало конец Античности и начало Средних веков в культурной истории Европы. Термин «го-

тика» утвердился в эпоху Возрождения для уничижительного обозначения «варварского» искусства Средневековья.

Периодизация готики такова: вторая половина XII — первая четверть XIII в. — ранняя готика; вторая четверть XIII—XIV в. — зрелая, или высокая, готика; XIV—XV вв. — поздняя готика («пламенеющая»).

В искусстве готики особое внимание уделялось человеку и его эмоциям, отражающим сложный драматизм жизни, трагическим сценам страдания и смерти. Это время было отмечено быстрым развитием градостроительства, сооружением ратуш, торговых рядов, дворцов, особняков, жилых зданий. Все они украшались сложнейшим декором, подчеркивающим вертикальность линий. Углубленные богословские размышления, математические расчеты, совершенствование техники строительства позволили сформировать тот художественный мир, который и назвали готикой. В религиозных трактатах Средневековья готический собор описывался как модель мира и символ бесконечности. Он выражал христианскую идею духовности, устремления ввысь, к небу. Отсюда и основная композиционная доминанта — вертикаль. Готический собор — в большей степени организация пространства (как внешнего, так и внутреннего), чем формы. Можно сказать, что собор вырастал из земли, но жил в небе.

Важно отметить, что символично-аллегорический строй готического искусства, отличающийся высокой духовностью, сочетался с расширением интереса к реальному миру, природе. В скульптуре и живописи стали развиваться портретный и пейзажный жанры. Образы отличались индивидуальными чертами, одухотворенностью и возвышенностью.

Поздняя готика доминировала в искусстве Европы, поэтому ее называют *интернациональной*. В ней особенно сильно проявились экспрессивная надломленность формы, доходящая до гротеска графичность, обилие символики, сложных аллегорий, странных трансформаций, преувеличений. Иногда этот период именуют *готическим маньеризмом*, так как новых идей в формообразовании он не дал, все усилия направив на украшательство. Так, «пламенеющая» готика в архитектуре не заключала в себе принципиальных открытий, а лишь усложняла старые элементы, делая их все более изысканными и вычурными. Для нее характерны извивающиеся, наподобие языков пламени, башни-пинакли с завершениями-фиалами, своей формой давшие название этому стилевому течению. Архитектурный декор терял свою объемность, становился жестким кружевом на поверхности стен, сводов, башен.

Эпоха готики — время расцвета книжной миниатюры, эмалей, художественного ткачества, декоративных изделий из серебра, драгоценных камней, слоновой кости и др. Краски знаменитых лиможских эмалей (Франция) не померкли до наших дней. Готический стиль объединил в один ансамбль художественные предметы быта, мебель, одежду, украшения и архитектуру. Поскольку архитектура была его главным формообразующим фактором, то мебель, предметы церковной утвари повторяли в миниатюре композицию и детали архитектурных сооружений.

Интерес к реальности, наблюдение и изучение природы, человеческих чувств и характеров, возрастание роли личности художника — все это подготовило почву для мировоззрения эпохи Возрождения.

Архитектура и скульптура

Готический храм сохранил ту же базиликальную форму, что и романский, но конструкция его свода изменилась: его основой стала каркасная система из столбов и опирающихся на них стрельчатых арок. Кладка крестового нервюрного свода начиналась с двух диагонально перекрещивающихся арок — нервюр, которые составляли ребра перекрытия, поддерживающие облегченные плиты свода. Использование стрельчатых арок — отличительная черта готической архитектуры. Нервюрный свод позволил перекрывать не только квадратные, но и прямоугольные и еще более сложные в плане пролеты. Это стало возможным потому, что нервюры сходились в пучки на опорных столбах, на которых концентрировалась вся нагрузка перекрытий. Опорные столбы укрепляли контрфорсами (опорами стен) и аркбутанами ($1/4$ арки, переброшенной через крышу боковых нефов к основанию свода центрального нефа, более высокого, чем боковые). Такая конструкция, требующая весьма сложного инженерного расчета, стала нововведением готики.

Вынесение наружу конструктивных элементов, поддерживающих крестовый свод, помогало создать огромное, несоизмеримое с человеческим ростом, пространство интерьера. Стены собора были прорезаны огромными окнами с многоцветными витражами, которые в таинственном полумраке светились яркими красными, синими, желтыми красками, создавая особую духовную атмосферу. Устремленность собора ввысь была подчеркнута гигантскими ажурными башнями, высокими стрельчатыми арками, порталами и окнами, многочисленными удлиненными статуями, богатыми декоративными деталями. Небывалый по высоте и размерам собор возвышался над городом и мог вместить порой все его население. Все это оказывало сильнейшее эмоциональное воздействие на верующих.

Готический собор идеальным образом подходил для синтеза искусств: архитектуры, скульптуры, витражей — главного вида готической живописи, декоративного искусства (резьбы по камню, дереву, кости и др.). Порталы и алтарные преграды были сплошь украшены статуями, скульптурными группами, орнаментами. На порталах преобладали три темы скульптурного декора: Страшный суд, цикл, посвященный Марии, и цикл, связанный с патроном храма или наиболее почитаемым местным святым. Лучшие статуи святых и аллегорические фигуры были отмечены глубокой духовной красотой. Застылость и замкнутость романских скульптур сменились подвижностью, ритмическим богатством пластики фигур, обращенных друг к другу и к зрителю. На фасадах и крыше размещались скульптуры фантастических зверей (химеры, гаргульи).

В искусстве готики органически переплелись лиризм и трагизм, возвышенная духовность и социальная сатира, фантастический гротеск и точные жизненные наблюдения. Выдающимися произведениями готической архитектуры являются: во Франции — собор Парижской Богоматери, соборы в Реймсе, Амьене, Шартре; в Германии — собор в Кельне; в Англии — Вестминстерское аббатство (Лондон) и др.

Французская готика. О первом периоде развития готического стиля позволяет судить архитектура собора в Шартре (XIII вв.) и собора Парижской Богоматери (XIV в.).

Шартрский собор — это трехнефный храм, который имеет несколько грандиозных дополнений: пятинефный хор с венцом капелл и пересекající здание почти посередине (в плане собор представляет собой крест) широкий трехнефный трансепт. В отличие от романской церкви с ее четкими формами, готический собор необозрим, часто асимметричен и даже неоднороден в своих частях: каждый из его фасадов со своим порталом индивидуален. Скульптура заполняет пространство собора и обрамляет его снаружи. Статуи — колонны в углублениях порталов, статуи и орнамент в пучках готических колонн, рельеф тимпанов и узорные башенки — каждая архитектурная деталь содержит в себе зримый мир, оживающий благодаря фантазии резчика.

Наиболее знаменит в Шартрском соборе Королевский портал (1145—1150) западного фасада, выполненный в романском стиле. Дело в том, что первоначально на месте собора была романская базилика, но вспыхнувший в 1194 г. пожар уничтожил значительную ее часть. К 1260 г. собор был восстановлен в готическом стиле. Рельеф изображения высокий, это уже практически отделяющийся от стены барельеф. Мотив Страшного суда лишен назидательной устрашающей силы. Нет изображения ада и рая, остался только Христос-Судья с просветленным ликом в окружении евангелистов и ангельского хора. Идея

Королевского портала состоит в том, что человеку дан выбор веры не из-за страха будущих мучений, а во славу прекрасного мира. Так было положено начало гуманизации в трактовке священных образов и библейской тематики в целом.

Королевский портал — наиболее ранняя часть скульптурного убранства Шартра. В дальнейшем появилась резьба в трансептах, еще позже — скульптура северного и южного порталов. Входные арки трансепта не углублены в стену, как Королевский портал, а выступают из нее в виде портика. Украшающие их фигуры апостолов и пророков объемны. Резчики создали для этих статуй особую пространственную среду, поместив над их головами балдахины. Персонажи как бы беседуют друг с другом, что подчеркивается пластикой фигур. Образы отцов церкви на южном фасаде храма индивидуализированы: рядом с вдохновенно проповедующим Мартином Турским стоит невысокий Иероним, похожий на ученого схоласта XVIII в., а папа Григорий Великий погружен в глубокие раздумья. В скульптуре северного портала ваятели делают важное художественное открытие — они создают готическую скульптурную группу. Диалог Марии и Елизаветы передается сложнейшей пластикой. Стремительное движение складок одежды прорицающей Елизаветы (скоро она будет матерью Иоанна Крестителя) как бы переплескивается в драпировки одежды Марии (будущей Богоматери).

Прекрасные витражи XII—XIII вв. Шартрского собора, сохранившиеся почти без изменения до наших дней, представляют библейские сюжеты, сцены из жизни пророков и святых, королей и простолюдинов (около 100 композиций). Существовало две техники витражной росписи: «гризайль» и сюжетная роспись. Роспись «гризайль» осуществлялась черной и серой красками по прозрачному дымчатому или зеленоватому стеклу. Сюжеты писали по наборному цветному стеклу. В XII в. изображение наносилось на стекло в два приема: сначала делали подмалевок, а затем прорабатывали тени. После каждой операции стекло подвергали обжигу. В XIII в. ограничивались однократным обжигом расписанного стекла. Изготовленные таким образом элементы витража скрепляли между собой свинцовыми перемычками и заключали в железную раму в форме оконного проема.

В высоких окнах Шартра яркие, насыщенные по цвету витражи XII в. соседствуют с более темной гаммой красок окон XIII в. Общую сиреневато-розовую тональность освещения храма в солнечный день пронизывают ярко-красные блики, а в пасмурную погоду интерьер наполнен божественным голубым мерцанием.

В конструкции *собора Парижской Богоматери* (Нотр-Дам де Пари) отчетливо прослеживаются основные принципы готической архитек-

туры: нервюрный стрельчатый свод центрального нефа, стрельчатые окна, аркбутаны, над тремя перспективными порталами западного фасада возвышаются так называемая Галерея королей, три больших окна с круглым окном-«розой» посередине, две высокие башни. На фасаде множество скульптур. В Средние века статуи были ярко раскрашены и стояли в позолоченных нишах, представляя собой Библию в камне. Вверху, на галерее, окаймляющей башни, громоздятся каменные химеры, иронично смотрящие на раскинувшийся под ними город. Внутри собора — огромный, сводчатый, сумрачный зал. Лишь наверху в окнах светятся витражи изумительно чистых и ярких цветов. В солнечный день они сияют и переливаются всеми оттенками.

«Академией искусства» для мастеров стал *собор в Реймсе*. Это пример высочайшего мастерства зрелой готики. Собор издавна служил местом коронования французских правителей. Строительство храма длилось почти два столетия: началось после пожара в старой романской церкви в 1211 г. и продолжалось до 1481 г. Однако единство композиции не нарушалось долгими сроками строительства. Скульптурный декор наполнял Реймский храм, так же как и собор в Шартре. Но то, что для мастеров Шартра было открытием, в Реймсе получило глубокое развитие и упрочение — был сформирован неповторимый ансамбль объемной скульптуры, полной тонких одухотворенных движений. Создается не просто пластически содержательное целое, но и общее духовное пространство общения.

Глубокие порталы со стрельчатыми арками западного фасада организуют вертикальное движение массы и находятся в сложном динамическом взаимодействии с окружающей средой. Во втором ярусе пинакли с легкими колоннами пронизаны воздухом, стены с многочисленными окнами становятся нематериальными, башни разделяются на множество проемов.

Внутреннее пространство храма отличают ясная структура и пластика, стройность пропорций, совершенство обработки камня.

Ансамбль собора в Реймсе возводился почти одновременно с храмом в Амьене (начат в 1218 г.) — крупнейшим готическим собором Франции. Разные по высоте и рисунку башни придают фасаду особую живописность. В расположении сюжетов на порталах мастера учитывали направление движения зрителя от входных ступеней. Единство трех порталов подчеркивается фризом больших фигур, непрерывной лентой протянувшихся вдоль всех входов. Стиль статуй западного фасада Амьенского собора проще, демократичнее, чем в Шартре, лица более жизненны. Главная черта образа Христа на центральных воротах — убежденность проповедника, утверждающего незыблемость

учения и призывающего достойно пройти жизненный путь. Он решительно попирает символы греха и смерти — льва и химеру. Интерьер оставляет впечатление свободно перетекающего пространства, в которое включены пологие стрельчатые арки.

Стиль зрелой готики иногда образно называют «лучистым» благодаря широко распространившемуся в то время рисунку окна — «розе» с радиально расходящимися лепестками. Все соборы этого периода украшены царственно величавым, изысканно изящным «лучистым» окном на западном фасаде.

Шедевр «лучистой» готики — королевская капелла в Париже *Сент-Шапель* (1240—1248), служившая местом хранения драгоценной реликвии — вывезенного из Константинополя тернового венца Христа. Магическую силу пространства зала второго этажа этого храма создает обилие витражей. Кажется, что здесь почти нет стен: окна, соединенные попарно шестилепестковыми «розами», заполняют интерьер волшебным мерцанием.

Английская готика. В Англии готические постройки появились почти одновременно с французскими — в XII—XIV вв. Этот период совпал с возрастанием могущества английского государства. Английская готика пронизана национальным духом, отличается особой декоративностью (орнамент полностью скрывал конструкцию) и преобладанием горизонтальных ритмов над вертикальными. Она развивалась до середины XVI в. и имела несколько стилистических разновидностей: ранняя, или «*лапцетовидная*», готика (по форме окна, конец XII—XIII в.), зрелая, или «*украшенная*», готика (конец XIII—XIV в.), поздняя, или «*перпендикулярная*», готика (от перпендикулярного пересечения арматуры окон, вторая пол. XIV—середина XVI в.).

Часто в одном архитектурном сооружении сочетались все три стиля. Например, в церкви *Вестминстерского аббатства* в Лондоне (построена в XIII в.) пропорции и особенности планировки здания соответствуют французским образцам, но его декор типично английский.

Английские зодчие основное внимание уделяли декору, а не конструкции. Для английской готики характерны растянутые фасады, далеко вынесенные трансепты, небольшие западные башни и высокая башня над средокрестием. Роль аркбутанов ограничена. Главный световой поток из окон, занимающих все пространство между контрфорсами, сосредоточен в хоре. Окна в боковых нефках меньше. Средний неф, как правило, ненамного поднимается над боковыми. Своеобразие английской готики наиболее отчетливо проявилось в соборах Уэльса, Линкольна, Солсбери.

Собор в Уэльсе (XII—XIV вв.), трехнефная базилика с трансептом и хором, имеет растянутый фасад, декоративно расчлененный порталами, который воспринимается как волнообразно колышущаяся масса. Невысокие боковые башни внезапно обрываются и замедляют вертикальные ритмы. Примечательна конструкция арок средокрестия, соединенных между собой вершинами (так называемые опрокинутые арки). Здесь обнажена каркасная система, четко обозначены вертикали, трехчастные большие окна завершаются сложным пересечением арок.

Новые архитектурные приемы принесла в английскую готику перестройка романского здания *собора в Линкольне* (начат около 1225 г.). Его тектоника проявляется более отчетливо, чем в Уэльском соборе. Ритмы постепенно нарастают к центру, где возведена мощная башня над средокрестием. Своды среднего нефа заложили основу для развития сложной системы нервюр в английских соборах. Прекрасный образец скульптурного декора зрелой английской готики — прославленный Ангельский хор собора.

Собор в Солсбери отличает цельность замысла. Силуэт определяет шпиль над средокрестием, самый высокий в Англии (124 м). Западный фасад с небольшими башенками украшен нишами, скульптурой и геометрическим орнаментом. Оригинально и смело выполнена конструкция зонтичных сводов, опирающихся на тонкий средний столб, в зале капитула — многогранном в плане сооружении со сводчатыми перекрытиями. Благодаря открытому пространству собор хорошо обозрим со всех сторон.

Начало новому этапу в истории английской готики было положено в XIV в. перестройкой *собора в Глостере*. Облик здания формируют общая вертикальная устремленность и горизонтальные пересечения. Стены практически исчезли, так как их прорезает множество оконных и арочных проемов. Своды приобрели сложный декоративный рисунок нервюр. В начале XIV в. скульпторы все чаще обращаются к теме смерти. Надгробие Эдуарда II в Глостерском соборе изображает короля на смертном одре. Над изваянием поднимается балдахин из белого алебастра, поражающий своими изящными формами и текучими линиями. Выразителен в надгробии и контраст светлых и темных пород камня.

Немецкая готика. Готика появилась в Германии во второй четверти XIII в. Немецкие мастера усилили ее беспокойный, мятущийся дух, придали художественным образам экспрессивную выразительность, драматическую одухотворенность. В немецкой готике отчетливо отразились запросы и идеалы различных общественных кругов — князей, рыцарей, горожан.

Специфика Германии заключалась в том, что готический стиль не охватил сразу все искусство в целом, а постепенно проникал в его отдельные виды. Живопись долго придерживалась позднероманских форм. Скульптура первая отреагировала на новые веяния индивидуализацией образов и драматизмом повествования, при этом французское влияние не заслонило своеобразия немецкой пластики, проявляющегося в соединении черт подлинного реализма с экзальтированностью.

Лидирующую роль в становлении новой художественной системы, как и в других странах, играла архитектура, полностью приобретающая готические черты во второй половине XIII в. История готики в Германии началась со строительства Либфрауэнкирхе в Трире и церкви Санкт-Элизабет в Марбурге (XIII в.).

Ярким примером немецкой готики служит *Кельнский собор* (начат в 1248 г.) — пятинефная базилика с трансептом и хором. Грандиозность пространства ощущается не только благодаря размерам здания, но и из-за перепада высот: средний неф в 2,5 раза выше боковых, на разных уровнях расположены неф и хор. В наружном облике выделяются легкие башни с остроконечными крышами на западном фасаде, контрастируют гладкие поверхности и декоративная резьба. Повторяющиеся от яруса к ярусу стрельчатые арки, замена «розы» стрельчатым окном усиливают устремленность собора вверх.

Немецкая готика изобретает новую форму декора храма — резные алтари. Некоторые из них датируются XIV в. Около 1300 г. в Кельне впервые появились независимые от стены и от архитектурного ансамбля живописные станковые произведения, исполненные на дереве. Но это уже начало нового этапа развития искусства, связанного с формированием ренессансного стиля.

Испанская готика. Готический стиль, наполненный национальными версиями, в Испании наиболее ярко выразился в соборах Кастилии и Каталонии (XIII в.). В целом для церковной архитектуры были характерны свободные отступления от первоначального конструктивного замысла здания и появление разнообразных добавлений к основному плану в виде множества капелл и пристроек. Хоры продолжались с востока на запад, от апсиды до середины центрального нефа, и отделялись от основного пространства высокой перегородкой, которая, как правило, декорировалась. За ней располагалась главная капелла, огороженная стенкой. В капелле размещался алтарь, отделенный от заалтарного пространства богато украшенным ретабло (подобием иконостаса со скульптурным убранством). Таким образом, капелла представляла собой самостоятельную церковь внутри храма. Пространство, предназначенное для прихожан, расширялось за счет

увеличения длины трансепта и добавления капелл в боковых неффах. Очень часто капеллы богато декорировались.

Некоторые архитектурные сооружения, созданные в Испании в период Средневековья, сочетали элементы классических французских образцов и характерную черту мавританских храмов — зальный тип.

Испанские соборы, как правило, были внушительных размеров и отличались пышным декором фасадов. Относительно небольшие окна создавали во внутренних помещениях полумрак. Алтарь и хор освещались благодаря окнам ажурных фонарных башен.

Пятинефный собор в Севилье (1402—1506) является прекрасным примером конструкции данного типа. Это самый большой храм Испании и третий — в христианском мире после Св. Петра в Ватикане и Св. Павла в Лондоне. Он впечатляет не только размерами и богатством убранства, но и торжественной атмосферой, пронизанной особым религиозным чувством, присущим севильцам. Здесь находится самый громадный и великолепный ретабло в христианском мире. Он украшен более чем тысячью скульптур позднего готического стиля на сюжеты из жизни Христа. Скульптуры, испещренные орнаментальной резьбой, покрыты позолотой. Заслуживает внимания и прекрасная декоративная металлическая решетка, преграждающая путь к ретабло. В соборе покоятся останки великих испанцев.

Итальянская готика. Итальянские мастера плохо восприняли готику, так как во второй половине XIII в. Италия сделала решительный шаг в сторону гуманизма, намного опередив остальную Европу. Однако собор в Орвьето (начат в 1290 г.), церковь Санта-Кроче во Флоренции (начата в 1290 г.) имеют готические черты. Лучше всех праздничную живописность и графичность готики поняли венецианские архитекторы. Они придали зданиям поэтически-пейзажный характер во многом благодаря ажурности готических конструкций, позволяющих разомкнуть стену, и яркой полихромии цветовых сочетаний. Таков, например, знаменитый *Дворец дождей* — правителей Венеции. Его начали строить в IX в. на берегу лагуны как оборонительное сооружение, позднее не раз перестраивали. Так, южное крыло, фасад которого с двухъярусной ажурной аркадой неразрывно связан с панорамой города, возвели в XIV в. Архитектура и убранство залов дворца отличаются изысканной красотой.

Пример поздней итальянской готики — *Миланский собор* (начат в 1387 г.), самый большой храм Европы, вмещающий до 40 тыс. человек. Конструкция его лишена функциональной ясности из-за обилия вертикальных членений, башен и украшений.

Живопись и скульптура Италии XIII—XIV вв., несмотря на готические влияния, решительно пролагала путь эпохе Возрождения. Позднеготическое искусство разделилось на множество региональных школ и индивидуальных стилей отдельных художников. Примером может служить творчество Джотто. Применение этим художником перспективы, вынесение точки зрения за пределы картины как раз и отражало тенденцию «отстранения» от изображаемого, что было ранее невозможно. В скульптуре также внедрялось новое восприятие фигуры — с одной точки зрения. Таким образом, в искусстве зарождались ренессансные тенденции.

Вопросы и задания

1. Дайте характеристику основным периодам развития готики. Какие черты присущи готической архитектуре?
2. Расскажите об архитектуре собора Парижской Богоматери.
3. Опишите скульптурное убранство Королевского портала Шартрского собора.
4. Сравните Кельнский собор в Германии и Амьенский собор во Франции.
5. Расскажите об искусстве витражей готических соборов.
6. Какие черты присущи «лучистой» готике?
7. Охарактеризуйте архитектуру «пламенеющей» готики.
8. Приведите примеры готических соборов в Германии.
9. Расскажите об испанской готической архитектуре.
10. Как готический стиль был воспринят итальянскими архитекторами?

Темы рефератов

1. Готический собор как образ мира.
2. Архитектурно-художественное убранство соборов Парижа.
3. Образы готической скульптуры.

Глава 4. Стили эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения (или Ренессанс) — одна из величайших в развитии мирового искусства — свое название получила в связи с возвращением интереса к культурному наследию Античности. Однако художники этого времени не копировали старые образцы, а вкладывали в них качественно новое содержание.

В строгом понимании терминологии Ренессанс не следует считать художественным стилем или направлением, так как в эту эпоху существовали различные художественные стили, направления, течения. Однако, на наш взгляд, можно выделить Итальянское Возрождение, маньеризм и Северное Возрождение.

Итальянское и Северное Возрождение соответствовали эстетическому идеалу эпохи, который складывался на основе нового, прогрессивного мировоззрения — гуманизма. Высшей ценностью провозглашались реальный мир и человек как мера всех вещей. Главной страной Возрождения была Италия, где оно и зародилось в XIII в. В Нидерландах, Германии ренессансное искусство сложилось к XV в., во Франции и Испании — в XVI в.

Маньеризм, сформировавшийся в искусстве Италии после 1530-х гг., во времена, отмеченные кризисом идей гуманизма, уже отражал стилистические тенденции, чуждые культуре Возрождения.

В период Итальянского Возрождения особенно возросла роль творческой личности. Леонардо да Винчи говорил о всесии художника, способного постичь законы природы и создать нечто подобное ей самой и даже выше ее. Будучи всесильным, художник не деформирует предметный мир, а открывает законы: перспективы — основы передачи пространственной глубины; света и тени — основы передачи объемной формы предметов; анатомии — конструктивной основы человеческого тела. Трудно было найти человека, равнодушного к искусству, причем предпочтение отдавали изобразительному искусству и архитектуре.

Гуманистический пафос эпохи наилучшим образом воплотился в изобразительном искусстве. Художник верил в свою способность разглядеть, познать, выразить в числе и мере тайну гармонической свободы, тайну красоты. Живопись понималась как наука, идеальные пропорции исчислялись с помощью математики, геометрических фигур. Идеалом Возрождения был совершенный, гармоничный, духовно богатый человек.

Итальянское Возрождение

В конце XIII в., когда в европейских странах развитие искусства определялось зрелой готикой, в Италии началась новая эпоха — Предвозрождение, или Проторенессанс, продолжавшийся до конца XIV; XV в. — Кватроченто — выделяется как период раннего Возрождения, конец XV — первая треть XVI в. — Чинквеченто — Высокое Возрождение.

Можно также выделить позднее Возрождение, охватывающее две последние трети XVI в.

Раннее Возрождение было временем формирования и утверждения ренессансных принципов в архитектуре, скульптуре, живописи, теории искусства сначала во Флоренции — ведущем центре гуманистической культуры и реалистического искусства на протяжении всего XV в., а со второй половины XV в. — во всех крупных итальянских городах. В это время работала плеяда выдающихся мастеров — живописцы Мазаччо и Уччелло, скульптор Донателло, архитектор Брунеллески и др. Их достижения составили базу Высокого Возрождения — периода наивысшего подъема, когда в творчестве Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне, Тициана новое мироощущение получило наиболее полное выражение. Сложился идеально-возвышенный стиль, синтезирующий представления о гармонической природе мироздания, значительности и героизме человека.

Живопись занимала ведущее место среди видов изобразительного искусства, более других соответствуя ренессансному принципу «подражания природе». Стремление познать закономерности природы приводит к изучению пропорций человеческой фигуры, анатомии, линейной перспективы. Особое внимание уделяется точности рисунка и пластической проработке форм. Возникает новый критерий оценки прекрасного, в основе которого лежит сходство с природой и чувство соразмерности. Живописцы Итальянского Возрождения искали абсолютный канон человеческой красоты. Мазаччо разработал способы передачи объема с помощью светотени. Открытие и научное обоснование законов линейной и воздушной перспективы повлияли на дальнейшую судьбу европейской живописи. Итальянская живопись XV в. в основном была монументальной.

Новый пластический язык скульптуры сложился в творчестве Донателло, возродившего свободно стоящую круглую статую. Его лучшее произведение — скульптура «Давид» (Флоренция).

Архитектура возвращалась к принципам античной ордерной системы, уделяя особое внимание пропорциям, новым типам зданий (городской дворец, загородная вилла и др.). Были разработаны теория архитектуры и концепция планировки идеального города. Брунеллески построил здания, в которых соединил античное понимание зодчества и традиции поздней готики, добиваясь одухотворенности архитектуры, неизвестной древним.

В конце XV в. возникают предпосылки для окончательного утверждения в следующем веке особого статуса искусства и художника.

Искусство становится насущной потребностью людей того времени. Открытие монументов превращается во всенародные праздники.

В искусстве Итальянского Возрождения (в росписях стен, посуды, тканей, в гравюрах) использовался орнаментальный мотив — гротеск, представляющий собой причудливое переплетение растительных форм, фигур людей, животных, фантастических существ. Его источником послужили фрагменты античных росписей. Гротеск строился всегда симметрично относительно средней вертикальной оси. В период маньеризма он стал распространенным жанром декоративного искусства.

Искусство Высокого Возрождения охватывает довольно краткий период: конец XV в. — первые три десятилетия XVI в. Только в Венеции он продолжался до середины столетия. Праздничным блеском сверкали белокаменные дворцы и храмы по сторонам главной водной дороги Венеции — Большого канала. Получили свое завершение прекрасные архитектурные ансамбли города — грандиозный собор Св. Марка (Сан-Марко), построенный в XI в., и площадь перед ним, Дворец дождей (IX в.), церковь и колокольня на противоположной стороне лагуны, на острове Сан-Джорджоне Маджоре.

Мастера Высокого Возрождения были универсальными личностями — учеными, инженерами, музыкантами, архитекторами, скульпторами, живописцами. В этот период новое мировоззрение воплотилось в творчестве художников, которых с полным правом называют гениями: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне и Тициана.

С 1520-х гг. в Центральной Италии и с 1540-х гг. в Венеции начинается последний, самый сложный и драматический этап — позднее Возрождение, отмеченное чертами кризиса и одновременно новыми художественными открытиями. Наиболее важное место в позднем Возрождении принадлежит двум крупнейшим мастерам Венеции — Паоло Веронезе и Якопо Тинторетто.

Итальянское Возрождение оказало огромное влияние на искусство Франции, Испании, Германии, Англии, России.

Архитектура

В архитектуре раннего Возрождения основное внимание сосредотачивается на разработке центрально-купольной храмовой постройки и городского дворца — палаццо.

Филиппо Брунеллески (1377—1446) родился и провел всю свою творческую жизнь во Флоренции. Определить призвание Брунеллес-

ки помогла архитектура Вечного города — Рима. Первой крупной и самой знаменитой работой зодчего стал купол флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре, построенного еще в XIV в. Он спроектировал новую конструкцию, которая превосходила обычную опорную, явно непригодную для гигантской площади здания. Купол диаметром 42 м пересечен мраморными нервюрами и покрыт красной черепицей. Каркасная система позволила обойтись без лесов. Секрет конструкции заключается в том, что купол имеет двойную оболочку. Внутренняя опирается на мощные столбы, окружающие подкупольное пространство, внешняя поддерживается восемью несущими ребрами, сходящимися к фонарю с шатровым завершением.

Основные черты архитектурного стиля Возрождения воплотила капелла Пашчи, построенная Брунеллески в 1430—1443 гг. при церкви Санта-Кроче. Это прямоугольное в плане здание с шестью коринфскими колоннами на фасаде и сферическим куполом характеризуется конструктивной ясностью, античной простотой и гармонией. Внутреннее пространство капеллы решено с помощью ордерной системы.

С именем Брунеллески связывают сооружение центральной части палаццо Питти (начато в 1440 г.) во Флоренции, выложенного из громадных, грубо отесанных каменных блоков. Подобная кладка получила название рустика. Шероховатость фактуры камня усиливает мощь архитектурных форм. Огромные окна-порталы завершают впечатление суровой силы. Разработка основных принципов сооружения палаццо была одной из важнейших задач итальянской архитектуры XV в., они послужили основой городских построек более позднего времени.

Леон Баттиста Альберти (1404—1472) был архитектором, скульптором, художником, писателем, математиком, автором ряда научных трактатов об искусстве («О зодчестве», «О статуе» и др.), воплотив в себе присущий эпохе Возрождения идеал гармонической личности. Античное наследие (римская архитектура) в его творчестве получило новую трактовку. Впервые в композицию фасада палаццо были введены элементы ордерной системы, выделены несущие и несомые части, что подчеркивало масштаб здания и позволяло органично вписать его в окружающий ландшафт. Альберти использует систему пилястр, поэтажно расчленяющих стену, антаблемент и облегченную рустикку с гладкой шлифованной поверхностью.

Одно из самых знаменитых архитектурных сооружений — грандиозный собор Св. Петра в Риме. В его создании принимали участие многие мастера, но главную роль играл *Микеланджело*. Он разработал центрический план собора, продумал движение и ритм масс. Мощ-

ный купол, покоящийся на массивном барабане и увенчанный фонарем, достраивался уже после его смерти.

Живопись

В период Проторенессанса в условиях политической самостоятельности итальянских городов зарождались новые идеи искусства. Колыбелью художественных идеалов Возрождения стала Флоренция — процветающий независимый город банкиров и купцов.

Реалистические тенденции ясно обозначились в творчестве живописца, скульптора и архитектора *Джотто ди Бондоне* (1267—1337). Самое значительное его произведение, сохранившееся до наших дней — фрески капеллы Санта-Мария дель Арена в Падуе (1304—1306). С этой капеллы начинается история нового стиля европейской живописи. Большинство фресок изображают сцены из жизни Богоматери и Христа. Своды заняты медальонами с изображением святых, западная стена — «Страшным судом», восточная — «Благовещением». Новаторство Джотто сказалось прежде всего в сюжетах, посвященных Богоматери. Художник изобразил события библейской истории реальными, жизненными, земными. Здесь по-новому передана взаимосвязь людей друг с другом и окружающим миром. Большие фигуры джоттовских персонажей как бы прислушиваются в своем спокойном достоинстве к бытию людей и вещей. Джотто начинает разрабатывать принципиально иную пластику, ритм линий, который объединяет все фигуры и объемы в композиционное, смысловое и чувственно-телесное целое. С его именем связывают новые принципы построения пространства, открытие интерьера (изображения пространства комнаты в картине), пейзажа (архитектурного и ландшафтного), внутреннего мира героев живописного рассказа.

Наиболее драматической фреской падуанского цикла является «Попелуи Иуды» — сцена предательства Христа одним из его учеников. Центром композиции служат две фигуры — Христос и Иуда. Их лица (строгое, безупречное — Христа и уродливое, с низким лбом, выступающими надбровными дугами — предателя) обращены друг к другу. Иуда наклонился и тянется к Христу. Готовящееся предательство согнуло, скрючило Иуду в отличие от прямого и спокойно стоящего Христа. Джотто показывает не сам момент прикосновения, а минуту, предшествующую ему. У Иуды еще есть возможность превратить свой поступок в проступок, сделав иной выбор. Художник разрабатывает эту психологическую драму очень образно, достигая максимальной выразительности за счет нюансированного сопоставления персонажей.

По проекту Джотто также была построена колокольня (кампила) Флорентийского собора, до сих пор украшающая город. Ее сооружение началось в 1334 г. Колокольня отличается стремительным движением вверх и изяществом: по мере подъема конструкция облегчается, вытягивается и усложняется. Стены снаружи облицованы мрамором и покрыты ажурной резьбой.

Художественные завоевания Джотто были так значительны, что потребовалось еще время до начала XV в., чтобы они стали осознанным правилом творческой практики других художников.

Невиданный расцвет в XV в. переживает монументальная фресковая живопись. Ее реформатором был Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи, известный под именем *Мазаччо* (1401—1428). Он прожил очень короткую жизнь, но успел внести значительный вклад в развитие живописи. Наряду с архитектором Брунеллески и скульптором Донателло Мазаччо входит в число трех великих родоначальников ренессансного искусства в Италии. Главная работа Мазаччо-монументалиста — росписи капеллы Бранкаччи (имя заказчика) церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. Точно известно, что кисти мастера принадлежат две главные композиции: «Подать» и «Изгнание Адама и Евы из рая». В них продемонстрировано все то, что с таким трудом осваивала проторенессансная живопись: умение размещать фигуры в пространстве, их взаимосвязь между собой и с пейзажем, знание анатомии человеческого тела. Во фреске «Изгнание из рая» Ева с рыданиями запрокинула голову, Адам от стыда и отчаяния закрыл лицо руками. Экспрессия в выражении чувств делает эту сцену шедевром стенописи XV в.

Для стиля художников Возрождения характерно стремление «остановить мгновение», в котором суть и прошлого, и будущего, и настоящего. Они освобождались от вневременности готики и особым образом фиксировали течение времени. Мазаччо еще не в состоянии уловить кульминацию события в поступке, но гениально объединяет разновременные акты в пространстве. Этот принцип единения на основе линейной, воздушной перспективы явился подлинным открытием для современников. Мазаччо также подошел к передаче индивидуального в человеческих лицах. Более того, он решается еще на один смелый шаг — средствами живописи создать иллюзию пространственно-архитектурной среды. Фрески Мазаччо во Флоренции превратились в своеобразную художественную академию, на их примере училось не одно поколение художников Ренессанса.

Экспериментатором в области изучения и использования перспективы был художник *Паоло Уччелло* (1397—1475). Трижды варьировал он композиции с эпизодами битвы при Сан-Романо, увлеченно изоб-

ражая всадников в самых разнообразных перспективных сокращениях и ракурсах, совмещая различные перспективные системы в одной работе. На фоне мирного пейзажа сошлись в ожесточенной схватке пешие и конные воины, перемешались копья и древки знамен, но при этом сражение выглядит условной, застывшей, красивой сценой.

В середине — второй половине XV в. поиски новых средств художественной выразительности продолжили такие мастера Возрождения, как Пьеро делла Франческа, Андреа Верроккьо и Андреа Мантенья.

Творческая жизнь крупнейшего живописца середины XV в. *Пьеро делла Франческа* (1410/20—1492) протекала в основном во Флоренции. В конце своей долгой жизни, уже потеряв зрение, он продиктовал два трактата — «О перспективе в живописи» и «Книгу о пяти правильных телах». Вазари, знаменитый биограф эпохи Возрождения, называет Пьеро делла Франческу «первым геометром своего времени». Колорит живописи художника отличается воздушной прозрачностью тона, свежестью световых и цветовых сочетаний. Самое значительное произведение — цикл фресок в церкви Сан-Франческо (1452—1466) в небольшом городке Арешцо.

Творчество *Андреа Мантенья* (1431—1506) из Падуи отличается жестким, твердым рисунком, скульптурностью в передаче формы, сильными ракурсными сокращениями фигур, сложными перспективными сокращениями пространства. Мантенья был не только живописцем, но и ученым (изучал вопросы перспективы, оптики, геометрии, эпиграфики и археологии), писателем-гуманистом.

Интересно обращение художника к светской монументальной живописи. Расписывая стены дворца в Мантуе по заказу мецената и любителя Античности Лодовико Гонзага, он в одном из залов изображает сцену из аристократической жизни того времени. Перспективная передача пространства создает театральный эффект участия зрителя в происходящей церемонии.

Художник положил начало декоративной живописи Возрождения, получившей продолжение в светском и религиозном искусстве Европы XVII—XVIII вв. Мантенья в мантуанском дворце впервые использовал иллюзионистские эффекты для декорации плафона, зрительно раздвинув тем самым пространство комнат. Смелый новатор, он увлекался гравюрой на меди и многие свои открытия пытался зафиксировать в этой технике тиражирования.

Иные черты Возрождения представлены в творчестве *Сандро Боттичелли* (Алессандро Филипепи, 1445—1510). Персонажи его картин лишены материальности, они легкие и воздушные. У художника отсутствует любимая флорентийцами «лепка формы», очертания фигур сли-

ваются, ритмически повторяются, приходят в движение. Две наиболее прославленные картины художника — «Весна» (ок. 1478) и «Рождение Венеры» (ок. 1485) — имеют глубокий поэтический и философский подтекст. Они говорят о гармонии между человеком и Вселенной, порожденной усилиями разума и духа, победой красоты над несовершенным миром. В целом — это программа итальянского гуманизма.

«Весна» символизирует пробуждение жизни, красоту молодости и плодородие — ведь все женщины на картине изображены беременными. В правой части композиции Зефир, бог весеннего ветра, обнимает Флору, которая возрождает землю к жизни. Весна разбрасывает по земле цветы. На втором плане изображены Венера и Купидон, нацеливший свою стрелу в сторону трех Граций, чьи движения изяшно переплетаются в танце. Одежды Граций создают изысканную игру прозрачных тканей. Слева — Меркурий, движением руки отгоняющий тучи. Фантастически прекрасный луг покрыт более чем сотней видов цветов и трав, что свидетельствует о знании Боттичелли ботаники. Густая кулиса деревьев фиксирует пространственный фон и выдвигает фигуры персонажей на первый план, создавая эффект, подобный шпалере. В этом Боттичелли осуществил переход от математической перспективы начала Ренессанса к изысканным линейным построениям, соответствующим вкусу флорентийцев последней четверти Кватроченто.

На картине «Рождение Венеры» богиня появляется на свет из морской пены. Зефир дует ей в спину, направляя раковину к берегу. Здесь ее ждет Гора, готовая укрыть покрывалом с цветами. Женственность и божественность сливаются в образе молодой прекрасной девы. Для этой картины художнику позировала Симонетта Випуччи, олицетворявшая для него идеал красоты. Поэзия, искусство, философские идеи — все превращается здесь в единый мир чудесного волшебства.

В поздний период творчества Боттичелли создавал картины на христианские сюжеты, исполненные острого духовного накала («Оплакивание», «Мистическое рождество» и др.). В конце жизни он много сил отдал комментированию и иллюстрированию «Комедии» Данте, которую современники называли «Божественной». Рисунки художника к этому произведению отличаются богатством воображения, хрупкостью, бестелесностью форм.

Леонардо да Винчи (1452—1519) родился недалеко от селения Винчи. Его отец, нотариус Пьеро да Винчи, имел практику во Флоренции. Там он отдал сына учиться в мастерскую А. Верроккьо, где Леонардо удалось познакомиться с достижениями раннего Возрождения, попробовать себя в архитектуре, строительном деле, ювелирном искусстве, скульптуре и живописи. Он оказался в центре художественной

жизни Флоренции. В ранний период творчества Леонардо да Винчи более известен как живописец, автор «Мадонны с цветком» («Мадонны Бенуа»), «Поклонения волхвов», «Святого Иеронима».

«Мадонна с цветком» (называемая также по имени ее прежнего владельца «Мадонна Бенуа», 1478) отличается особой нежностью и поэтичностью. Совсем еще юная мать естественно и непринужденно протягивает ребенку цветок, четыре лепестка которого напоминают крест. Внешне простая композиция продумана до мельчайших подробностей. Неяркие краски поражают гармонией цветовых сочетаний. Тонкие светотеневые переходы, благодаря которым изображение как бы оказывается окутано воздушной дымкой, передают знаменитое леонардовское *sfumato*¹.

В 1482 г. Леонардо впервые приезжает в Милан, где при миланском дворе разрабатывает монументальную фреску и алтарную картину, создает конный монумент Франческо Сфорца, названный современниками «великим колоссом», пишет «Мадонну в скалах» (1483—1494), «Мадонну Литта» (сер. 1480-х гг.) и «Даму с горностаем» (1483), проектирует идеальный город — мечту архитекторов Возрождения, проводит научные изыскания, решает инженерные задачи.

«Мадонна с младенцем», больше известная как «Мадонна Литта» (по имени прежнего владельца картины герцога Антонио Литта), отличается выразительной уравновешенной композицией: между двумя симметрично расположенными окнами на фоне темной стены выделяется изящный светлый силуэт женской полуфигуры. Особую величественность изображению придает горный пейзаж, видимый в окнах. Образ мадонны обобщен и идеализирован. Молодая женщина, кормящая грудью ребенка, пребывает в умиротворенном, спокойном состоянии. Лицо с тонкими чертами, полуопущенным взором и едва уловимой улыбкой написано в технике *sfumato*. Идеально прекрасные образы мадонны и младенца отличаются проникновенной человечностью. Гармоничные цветовые сочетания голубого, золотистого, охристого и красного цветов создают яркий колорит картины.

В 1490-х гг. Винчи начал работу над своим главным произведением этого периода — фреской «Тайная вечеря» в монастыре Санта-Мария делле Грацие в Милане.

Художник очень точно рассчитал кульминационный момент драмы. В центре композиции изображен Иисус Христос. Особую одухотворенность его лицу придает игра светотени. В реакции на слова

¹ *Сфумато* — смягчение очертаний предметов с помощью живописного воссоздания окружающей их световоздушной среды.

Христа: «Один из вас предаст Меня» — просматриваются судьба и характер всех апостолов. Пропорции, перспектива композиции подчеркивают душевное состояние апостолов и Христа, в котором зритель постепенно находит все новые и новые оттенки переживаний. Во фреске при выразительности каждого действующего лица есть удивительная цельность и единство.

Около 1503 г. Леонардо создал портрет «Мона Лиза» («Джоконда»), который стал величайшим творением художника. Он стремился воплотить на полотне идеал женственности. До сих пор точно неизвестно, кто послужил моделью для этого портрета — жена флорентийского банкира Франческо дель Джокондо или другая женщина, однако за картиной закрепилось второе название — «Джоконда». Утопающий в дымке горный пейзаж, написанный в качестве фона, придает улыбке Моны Лизы, еле тронувшей уголки ее губ и глаз, еще большую загадочность. Замечательны простота и естественность облика Моны Лизы. Поразителен ее внимательный взгляд. Кажется, что она все время смотрит на зрителя, даже если тот перемещается перед картиной.

Портрет словно светится изнутри благодаря многочисленным полупрозрачным слоям краски, накладываемым один поверх другого. Техника живописи столь совершенна, что мазки кисти абсолютно незаметны.

С этим портретом художник не расставался до конца своих дней. Можно предположить, что в Джоконде, как в зеркале, каждый человек, каждый век видит отраженного себя. Неудивительно, что в XX в. этот образ активно эксплуатировался при создании новых произведений искусства. В настоящее время картина хранится в Лувре.

В своих теоретических работах да Винчи писал о том, что живопись должна стать новым видом философии, инструментом познания, сочетающим в себе умозрительный анализ и визуальное наблюдение.

Исследуя анатомию человека, особенно его мускульный аппарат, художник разработал теорию идеальных пропорций человеческого тела.

Леонардо оставил огромную коллекцию рисунков. Немногие мастера могли сравниться с ним в умении создать трехмерный эффект графическим способом. На любом из его эскизов видно, как простое утолщение линии передает объем. Художник использовал все известные в его дни технические приемы графики и даже изобрел новые. Некоторые рисунки он делал остро заточенным красным мелом (сангиной), другие — серебряным карандашом на тонированной бумаге разных цветов. Но любимым инструментом оставались перо и чернила, позволявшие ему от рисования переходить прямо к написанию комментариев. Все свои научные записи Леонардо сопровождал иллюстрациями.

По всей вероятности, Леонардо да Винчи было 62 года, когда он нарисовал автопортрет: старец с длинной бородой, уставший от жизни. В конце своего творческого пути великий мастер оказался без дома, без покровителя, почти всеми забытый.

Рафаэль Санти (1483—1520) с наибольшей полнотой воплотил в своем творчестве представления о самых светлых и возвышенных идеалах гуманизма Возрождения.

Рафаэль родился в городе Урбино в семье придворного художника и поэта Джованни Санти. В 17 лет он отправился в Перуджу учиться у известного мастера Перуджино. Через четыре года Рафаэль уже во Флоренции — центре художественных исканий Высокого Возрождения. Достижения мастеров предыдущих веков и великих современников проходят перед его глазами.

В это время Рафаэль создает серию прекрасных мадонн («Мадонна Конестабиле», «Мадонна со щегленком») и одно из лучших своих произведений — «Обручение Марии» (1504). Действие картины разворачивается в перспективе площади, ведущей к храму. Красноречива выразительность поз, движений, жестов. В картине нет второстепенных деталей. Праздничный колорит возникает из сочетания красных, темно-зеленых, голубых и охристых цветов.

Наиболее важен римский период творчества Рафаэля. В 1508 г. он приступает к росписи станц (парадных залов) Ватиканского дворца. Здесь со всей очевидностью проявилось, на какой титанический размах был способен художник. Крупномасштабные композиции, населенные десятками фигур, покрывают стены трех залов. В одном из них — четыре фрески, посвященные богословию, философии, поэзии и правосудию. Художник задумал отобразить идею синтеза христианской религии и античной культуры. Каждая фреска занимает целую стену. Достигнуто абсолютное согласие между архитектурным пространством и иллюзорным пространством росписей.

Лучшая из фресок — «Афинская школа». Под высокими сводами на ступенях широкой лестницы Рафаэль расположил афинских мудрецов и поэтов, занятых беседой или погруженных в ученые занятия и размышления. В центре, на верху лестницы, — Платон и Аристотель. Сохраняя мудрое достоинство и дружелюбие, они ведут извечный спор о том, что же первично — трансцендентное или материальное: старец Платон указывает перстом на небо, молодой Аристотель — на землю. В облике философов можно узнать черты современников художника. Например, в образе Платона предстает Леонардо да Винчи, сидящий на первом плане задумавшийся Гераклит напоминает Микеланджело. Справа, рядом с группой астрономов, Рафаэль изобразил самого себя.

Большая алтарная композиция «Сикстинская мадонна» (1515—1519) в истории искусства считается эталоном красоты. Если бы Рафаэль ничего не написал, кроме этой картины, он все равно остался бы величайшим художником.

Величайший мастер Возрождения *Микеланджело Буонарроти* (1475—1564) был поистине титанической личностью. В своем творчестве он закрепил достижения Ренессанса и наметил пути стилям последующих веков — маньеризму, барокко и даже классицизму. Свои идеи Микеланджело реализовал почти во всех видах искусства: графике, живописи, скульптуре, архитектуре.

Для его произведений как художника (роспись плафона Сикстинской капеллы в Ватикане, фреска «Страшный суд» на ее алтарной стене) характерны монументальность, пластичность и драматизм образов, воспевание красоты тела человека. Работая в Сикстинской капелле, Микеланджело совершил беспрецедентный подвиг. Всю роспись потолка он выполнил один, отказавшись от помощников. Ему приходилось работать, стоя на лесах и запрокидывая голову, так что краска капала на лицо, — и так изо дня в день в течение нескольких лет.

На площади 600 м² написано несколько сотен фигур, представляющих своего рода энциклопедию пластики, неистощимое разнообразие поз и ракурсов.

Среди сюжетных росписей наибольшей славой пользуется «Сотворение Адама». Эта лаконичная композиция остается вечным символом созидания и одухотворения. Бог протягивает руку и едва касается еще неподвижных пальцев Адама. Эти две руки, между которыми как бы пробегает искра жизни, оставляют неизгладимое впечатление. Мы видим, как оживает тело Адама, как просыпаются дремлющие силы.

Уже в старости Микеланджело вновь было суждено вернуться к Сикстинской капелле: на этот раз он написал стенную фреску «Страшный суд». Здесь ярче всего проявился гений художника. Вверху восседает Христос, непреклонный Судья. Он поднял правую руку, вынося приговор всем смертным. Рядом с Христом изображена смиренная Мадонна. В суде также участвуют пророки, апостолы и мученики. Справа от Спасителя находятся избранные, слева — грешные. В небе собрались ангелы. Праведники возносятся на небо. Грешники проваливаются в ад. Внизу слева — сцена воскрешения из мертвых. Работа над «Страшным судом» потребовала шести лет (1535—1541).

В период Высокого Возрождения достигает расцвета венецианская живопись, отличавшаяся богатством и насыщенностью колорита. Преклонение перед физической красотой сочеталось в ней с интересом к духовной жизни человека.

Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, прозванный *Джорджоне* (1476/77—1510), — автор картин на мифологические и литературные сюжеты. Первостепенное внимание в его живописи, пронизанной лиризмом и созерцательностью, уделяется передаче настроения. В теории искусства Джорджоне волновали в основном проблемы воздушной перспективы и колорита. Важное место в его творчестве занимал пейзаж, помогающий раскрытию поэтичности и гармонии образов. Наиболее прославленные работы художника — «Юдифь», «Сельский концерт» и «Спящая Венера» (ок. 1508—1510).

Прекрасная библейская героиня Юдифь изображена на фоне спокойной природы. Эту мирную картину не разрушают ни большой меч в руке Юдифь, ни отрубленная голова врага у ее ног. В картине «Сельский концерт» настроение создают не только музицирующие и слушающие музыку люди, но и спокойно-лучезарная природа.

Полотно «Спящая Венера» — поэтическая вершина творчества Джорджоне. В нем нашла воплощение идея о свободном, ничем не омраченном существовании человека среди природы. Прекрасная обнаженная богиня целомудренна и возвышенна. Плавные линии ее тела перекликаются с окружающим пейзажем: уходят вдаль мягкие очертания пологих холмов, вдали на пригорке виднеется деревушка, за ней зеленеет равнина с одиноким стройным деревом. Лучи заходящего солнца окрашивают в золотистые тона замершее в неподвижности облако, и теплый свет как бы спускается в золотисто-рыжих волосах Венеры. Черты ее нежного и задумчивого лица передают тонкую одухотворенность. Эта картина Итальянского Возрождения имела много повторений и вариантов.

Тициан (Тициано Вечеллио, ок. 1476/77 или 1489/90—1576) — патриарх венецианского Возрождения. Ему были подвластны все жанры живописи — от тематической картины до пейзажа и портрета. Работал в Венеции, учился у Беллини, испытал большое влияние Джорджоне. Ранние поэтичные праздничные картины («Любовь земная и небесная») в 1520-х гг. сменяются более сложными героическими образами («Малонна семейства Пезаро»). В 1530-х гг. в искусстве Тициана, особенно в портрете, усиливается драматичность. С середины XVI в. в жизнелюбивом творчестве художника, сохраняющего веру в силу и красоту человека, часто звучит трагическая тема одиночества страдающего героя. Тициан привнес в живопись принцип децентрализующей композиции и то удивительное чувство цвета, которое поражает зрителей до сих пор — от звучной красочной гаммы раннего периода до монохромных цветов в поздних работах. Среди шедевров художника — «Вознесение Марии», «Малонна Пезаро», «Введение

Марии во храм», варианты греческого мифа о Данае, «Бичевание Христа», «Кающаяся Мария Магдалина», «Святой Себастьян», «Вознесение Девы Марии» («Ассунта»), «Динарий кесаря», «Венера».

Картина «Динарий кесаря» (1516—1518) написана на тему известной евангельской притчи. Политическая мораль этой притчи сводилась к признанию независимости светской власти от церковной. Слова «Отдавайте кесарю кесарево, а Богу Богово» для феррарского герцога — заказчика картины, боровшегося с папой римским, — означали подтверждение независимости. На полотне Тициана лица Спасителя и фарисея контрастируют друг с другом. Такая композиция выявляет напряженный нравственный конфликт между ними. Лик Спасителя написан в три четверти поворота направо и ярко освещен, лицо фарисея изображено в профиль, и на него положены глубокие тени. Сопоставление тонких, благородных пальцев Спасителя с грубой, узловатой рукой фарисея дает представление о различии их облика. Стихиями цвета и света передает Тициан духовное благородство Христа и низменное коварство фарисея.

«Венера» (ок. 1538) близка по композиции к картине Джорджоне, но замена пейзажа бытовой сценой в интерьере подчеркивает осязаемость реальности происходящего. На это указывает и такая деталь, как мирно спящая собачка у ног женщины. Венера явно гордится своей красотой и смотрит на зрителя широко раскрытыми глазами, в отличие от своей предшественницы. Мифологический сюжет для Тициана лишь повод создать эмоционально открытый и чувственный образ. Иногда эту Венеру называют Урбинской, так как есть свидетельства, что под видом богини красоты Тициан изобразил Элеонору Гонзага, супругу герцога урбинского Федерико да Монтефельтро, по всеобщему мнению, прекраснейшую женщину во всей Италии.

В последний период творчества Тициан достигает совершенства живописной техники, сочетая свободную манеру письма с точной лепкой объема и колористическим богатством. Его драматические композиции, воплощающие любовь к Античности, отражают глубокие раздумья художника о смысле жизни.

Паоло Кальяри, по прозвищу *Веронезе* (1528—1588), так как он был родом из Вероны, прославился в 1553 г., когда его пригласили в Венецию для росписи Дворца дождей. Именно здесь художник создал знаменитый «Триумф Венеции». Кисти Веронезе принадлежат великолепные декоративные ансамбли стеновых и плафонных росписей с множеством персонажей и деталей. Веронезе был блестящим колористом, использовал тончайшие цветовые оттенки.

Одна из лучших работ молодого Веронезе — роспись плафона церкви Сан-Себастьяно в Венеции, посвященные библейской героине

Эсфири. Фигуры изображены в головокружительных ракурсах на фоне голубого неба. Мастер применил прием «прорыва» потолка, чтобы показать небосвод. Крупнейшим достижением его монументально-декоративной живописи стали фрески виллы Барбаро-Вольпе в Мазере (1560—1561). Наиболее известная из них — восьмиугольная композиция с изображением богов-олимпийцев. Монументальные холсты на евангельские сюжеты наполнены впечатлениями от многолюдных и ярких венецианских празднеств («Пир в Веронезе»). Особенно знамениты среди них «Брак в Кане» (1563) и «Пир в доме Левия» (1573).

Веронезе вводил в религиозные сюжеты «посторонних» персонажей, обладавших портретными чертами современников, оптимистично трактовал трагические евангельские события, что вызывало решительное неудовольствие инквизиции.

На огромном полотне «Брак в Кане» художник запечатлел многолюдную, красочную, полную движения пирующую толпу у подножия роскошной дворцовой террасы. Он вывел около 130 персонажей, среди которых можно увидеть европейских госуларей, а также Тициана, Тинторетто и самого Веронезе в образе музыкантов на переднем плане. Картина «Пир в доме Левия» показывает грандиозное действо, происходящее в интерьере трехпролетной ложи. Произведение отличается декоративная яркость цвета, жизнерадостность сюжета и некоторая театрализация действия. Жизнь для Веронезе — праздничное красочное зрелище.

Якопо Робусти по прозвищу *Тинторетто* (1518—1594) в своем творчестве остро и глубоко передал трагизм своего времени. Художник дерзко ниспровергал свойственное Возрождению обобщенно-идеальное восприятие мира, отойдя от традиционной трактовки религиозных тем, усилив их жанровую и психологическую выразительность. Он любил изображать массовые сцены, проникнутые единством переживания. Его бунтарское искусство, полное титанической мощи, пронизано необузданной фантазией, одухотворенностью.

Тинторетто не соблюдал сложившиеся в изобразительном искусстве традиции. Отказываясь от уравновешенности, статичности, он тяготел к асимметричным композиционным построениям, насыщал сюжеты движением, расширял границы пространства. Тинторетто создавал грандиозные по масштабу декоративные росписи и циклы фресок, алтарные картины, портреты современников. Его лучшие произведения: «Введение во храм» в церкви Санта-Мария дель Орто (1555), «Распятие» (1565—1588), «Тайная вечеря» (1592—1594).

Композиция картины «Введение во храм» строится по динамичной спиралевидной линии, что подчеркивает ощущение духовного

подъема. Изящная фигурка Марии, поднимающейся по лестнице, четко выделяется на светлом фоне неба. Второстепенные персонажи, вынесенные на первый план, показаны в резких ракурсах, что также придает сюжету динамичность.

На монументальной композиции «Распятие» изображено множество людей, смятенных и любопытствующих, скорбных и торжествующих при виде свершившейся казни. У самого подножия креста расположена группа близких, потрясенных страданиями Христа, который возвышается над всеми и словно стремится охватить и защитить раскинутыми руками весь мир.

На картине «Тайная вечеря» действие происходит в темной таверне. Верхний боковой свет способствует выявлению объемов и форм, создает таинственную атмосферу. Особый драматизм сюжету придает диагональное построение композиции. Стол расположен под углом к краю картины и уходит в глубину. Художник запечатлел момент, когда Христос преломляет хлеб и произносит слова: «Сие есть тело Мое». Сцена проникнута мистическим волнением, а в таверне продолжается обычная жизнь, люди суетятся, не осознавая значимости происходящего.

Драматичное, полное эмоциональной силы искусство Тинторетто не только завершает этап позднего Возрождения, но и намечает пути дальнейшего развития европейского искусства.

Скульптура

В эпоху Возрождения скульптура вновь обретает самостоятельное значение. Художники продолжают создавать произведения религиозно-мистического содержания, но кроме этого обращаются к жизни, к реальным образам. Получает развитие жанр портрета, создаются конные статуи для украшения городов.

Личная и творческая судьба *Донателло* (Дonato ди Никколо ди Бетто Барди, 1386(?)—1466) связана со многими виднейшими представителями Кватроченто. Он вел жизнь простого ремесленника, но благодаря таланту, титанической работоспособности и поддержке друзей добился безмерной славы.

Творческое наследие Донателло велико, и нет вида скульптуры, которого бы он ни освоил. Для фасада церкви Орсанмикеле во Флоренции Донателло создает несколько объемных скульптур (1411—1416) — св. Марка, св. Георгия и Иова. Статуя св. Георгия, исполненная по заказу цеха бронников и оружейников, представляет возрожденческий идеал героической личности, уверенной в своих силах и упорной в достижении цели. Воин твердо стоит на широко рас-

ставленных ногах, опираясь на щит перед собой, взор его грозен. Компактность композиции только усиливает впечатление волевой собранности героя.

В 1420-е гг. Донателло обращается к рельефным композициям. Новаторство скульптора — в придании рельефу «живописной» пластичности: в изображении свободных поворотов фигур, в создании эффекта реального пространства, окружающего предметы. Таков, например, рельеф с танцем Саломеи для купели церкви Сан-Джованни в Сиене.

Бронзовая статуя Давида, установленная в 1550 г. во дворе палаццо Медичи, — первое изображение нагого человеческого тела в статуарной пластике Возрождения. Считается, что скульптор взял за образец статую античного Гермеса. «Давид» Донателло — не мужественный воин, а юноша, каким чаще всего представляли греки вестника богов. Победитель Голиафа изображен в момент триумфа: он стоит, опираясь на меч, у ног — отсеченная голова врага. Выраженное в этой скульптуре состояние внешнего покоя героя при его внутреннем напряжении — одно из пластических открытий Донателло.

Конный памятник кондотьеру (начальнику наемного войска) Гаттамелате был отлит мастером в Падуе в 1447—1453 гг. В какой-то степени образцом ему послужил античный памятник римскому императору Марку Аврелию. Образ всадника, уверенно и спокойно управляющего своим конем, — яркое воплощение идеала человека того времени. Донателло продумывает всю композицию ансамбля: всадник и конь пропорционально соотношены с постаментом, и вся группа удачно размещена относительно фасада церкви и площади.

Андреа дель Верроккьо (1435/36—1488) — скульптор, живописец и ювелир. Его мастерская во Флоренции была центром художественной жизни — из нее вышли Леонардо да Винчи, Перуджино и многие другие художники. Основные скульптурные произведения Верроккьо: надгробие Пьеро и Джованни Медичи, скульптуры «Давид», «Мальчик с дельфинами», «Неверие Фомы», конный памятник кондотьеру Бартоломео Коллеони в Венеции.

В бронзовом «Давиде» Верроккьо можно увидеть некоторые стилистические элементы, которые воспринял Леонардо и которыми он пользовался потом всю жизнь. Это ореол кудрявых волос и ангельское лицо с полуулыбкой, раскованная поза фигуры, когда тело слегка развернуто, а тяжесть перенесена на одну ногу. «Давид» был изваян, когда Леонардо исполнился 21 год. Существует предание, что Верроккьо придал своему Давиду портретные черты молодого Леонардо, но эта версия столь романтична, что ей вряд ли можно верить.

На лице кондотьера Коллеони, по словам П. Шелли, застыла «ушмешка холодного превосходства». Всадник легко касается рукой поводьев и, кажется, сдерживает животное только могучей силой своей воли. Мускулы коня предельно напряжены и вырисовываются так рельефно, будто кожа отсутствует вовсе. Это свидетельствует о знании художником анатомии, которая как раз в это время значительно продвинулась в своем развитии. Верроккьо работал над своей замечательной статуей почти 10 лет, но умер, так и не увидев ее на пьедестале. Отливку шедевра закончил Алессандро Леопарди, добавивший несколько декоративных деталей и свою подпись.

Среди живописных произведений художника наиболее известна картина «Крещение Христа». Фигура белокурого ангела и пейзаж слева написаны молодым Леонардо. Верроккьо в своих произведениях сочетал реалистические традиции Кватроченто с изысканностью и декоративностью, что вполне соответствовало вкусам аристократов Флоренции конца XV в.

Уже одна из первых работ титана Возрождения *Микеланджело* — «Пьета» (1497—1498), большая круглая скульптура скорбящей Богоматери с мертвым Христом на коленях, — была выполнена с совершенным мастерством. Микеланджело изваял эту скульптуру из мрамора изумительного молочного оттенка, удивительно тонко проработав черты лица и складки одежд. «Пьета» — одна из немногих работ, помеченная инициалами художника. Она находится в соборе Св. Петра в Ватикане.

«Давид» работы Микеланджело олицетворяет свободу: прекрасный юноша, обнаженный подобно античным статуям, стоит, гордо приподняв голову, твердо опираясь на правую ногу и слегка отставив левую. Давид изображен накануне боя. Расслабив мощные мышцы, он готов в следующее мгновение напрячь их, взмахнув пращей, зажатой в левой руке. Могучая голова с выюшимися волосами повернута влево, в сторону противника. На отважном и прекрасном лице брови сдвинуты, около носа и углов рта залегли складки. Широко раскрытые глаза зорко следят за противником. Непреклонная воля чувствуется в этом библейском герое. Он властен и грозен.

Широко известно высказывание Микеланджело о том, что в каждом камне заключена статуя, нужно только убрать все лишнее и извлечь ее на свет. Именно так он работал над этой статуей. Еще до Микеланджело некий скульптор пытался высечь гиганта из огромной глыбы мрамора, но только испортил и продырявил ее. Измерив все заново и рассудив, какую фигуру удобно было бы высечь, Микеланджело взялся за создание своего Давида. Из мраморной глыбы

скульптор извлек образ мужественного и сильного героя, вселяющего веру во всепобеждающую силу человека.

Микеланджело много лет работал над проектом усыпальницы папы Юлия II. Для нее скульптор исполнил «Моисея» и фигуры двух рабов, известные под названиями «Связанный раб» и «Умирающий раб». Они не вошли в окончательный вариант надгробия и находятся ныне в Лувре в Париже.

«Моисей» (1513—1516) — одна из самых прославленных статуй Микеланджело. Грандиозный по своим размерам (около 2,5 м в высоту) «Моисей» отполирован до полного блеска даже мельчайших деталей. Это старец атлетического сложения с длинной, ниже пояса, бородой. Многочисленные драпировки окутывают его фигуру, оставляя обнаженными шею и руки с выступающими мускулами. Под правой рукой у Моисея — две скрижали Завета, его обычный атрибут. Над лбом — маленькие рожки, символизирующие лучи. Так было принято изображать Моисея. Лицо этого мудрого и грозного старца выражает неукротимую страсть и могучую, решительную волю.

Хотя эта статуя помещена глубоко в нише и, следовательно, рассчитана на рассматривание спереди, очевидно, что Микеланджело не только предусмотрел возможность некоей «дуги обхода», но и построил композицию так, что вид с той и с другой стороны оказывается разным. При обходе слева Моисей кажется невозмутимым, а при взгляде справа — встревоженным и суровым.

«Связанный раб» — статуя юноши, старающегося разорвать путы на связанных сзади руках. Его мощное и прекрасное тело напряжено, лицо отражает решимость и несломленную силу воли. Не случайно современники называли эту статую «Восставшим рабом».

Скульптура «Умирающий раб» изображает молодого раба как бы засыпающим. Его лицо с закрытыми глазами выражает не муку, а забытьё, избавление от мук и страданий. Эта статуя также носит и другое название — «Засыпающий раб». Сон и смерть равно несут избавление юному рабу. «Умирающий раб» — одно из самых совершенных созданий великого скульптора.

Для капеллы Медичи во флорентийской церкви Сан-Лоренцо Микеланджело выполнил архитектурный ансамбль усыпальницы рода Медичи. Скульптуры Джулиано и Лоренцо помещены в высоких и неглубоких нишах в стене, оформленных как фасад дворца. Оба изображены в доспехах античных военачальников (так как они носили звание папских полководцев), сидящими на триумфальных колесницах: Джулиано — с непокрытой головой и жезлом полководца в руках, Лоренцо — в шлеме, со шкатулкой под локтем. Джулиано застыл в краси-

вой и немного меланхолической позе. У него мужественный профиль, замечательно моделированные кисти рук, идеальный мускулистый торс, прикрытый тонким панцирем с декоративными украшениями.

Фигуру Лоренцо еще в XVI в. назвали «Мыслителем». Действительно, Лоренцо сидит в позе глубоко залумавшегося человека, как пророк Иеремия на плафоне Сикстинской капеллы: так же скрещены ноги, так же опущена на руку голова. Но задумчивость Лоренцо производит совсем другое впечатление: это поза человека, уставшего от мыслей, ничего не желающего, ни к чему не стремящегося.

Перед нишами со статуями стояли саркофаги на высоких подставках. Овальные линии их крышек, образованные из двух волют, украшены аллегорическими фигурами: «Ночи», мягко погружившейся в сон, и «Дня», энергичного и мускулистого — на гробнице Джулиано, грустно засыпающего «Вечера» и пробуждающегося ото сна «Утра» — на гробнице Лоренцо. По меткому определению искусствоведов, эти фигуры слишком величественны, чтобы быть людьми, и слишком человечны, чтобы быть богами.

Сохранилось свидетельство Вазари, что Микеланджело этими фигурами хотел указать на быстротечность времени. Действительно, фигуры расположены на саркофагах так, что у зрителя создается впечатление неустойчивости, они как бы соскальзывают вниз.

Прекрасный, полный жизни и внутренне сосредоточенный образ создал Микеланджело и в «Мадонне Медичи», которая выполняет очень важную композиционную роль во всей капелле: она объединяет статуи, к ней обращены фигуры Лоренцо и Джулиано.

Маньеризм

В искусстве Италии после 1530-х гг. распространились новые стилистические тенденции, получившие впоследствии название «маньеризм». В произведениях живописцев (А. Бронзино, Я. Понтормо, Пармиджанино, Б. Челлини) нарастали ощущения тревоги, беспокойства, внутреннего разлада. Большинство созданных ими образов отличались хрупкостью, удлинённостью пропорций, опустошенностью и холодностью. Все это было вызвано кризисом идей гуманизма.

Гармония содержания и формы, достигнутая мастерами Возрождения, стала распалась из-за чрезмерного развития и эстетизации отдельных элементов, изобразительных средств: линии и силуэта, красочного пятна и фактуры, штриха и мазка. Красота отдельной детали ценилась выше красоты целого. Живопись утратила органичную связь с архитектурой.

В возникновении маньеризма все исследователи подчеркивают основополагающую роль Микеланджело: не только его зрелых живописных произведений (роспись свода Сикстинской капеллы, фреска «Страшный суд»), но и скульптурных работ (от «Давида» до поздней «Пьеты»).

Главным представителем маньеризма в итальянской скульптуре конца XVI в. был Бенвенуто Челлини. Его произведения отличаются дробностью формы, одинаковым вниманием ко всем деталям без учета целостности образа. После отливки своих скульптур из бронзы Челлини тщательно полировал их поверхность, украшал ее чеканкой и гравировкой. Художник занимался ювелирным искусством и к скульптуре подходил как к ювелирному делу.

В архитектуре Италии второй половины XVI в. маньеризм обусловил произвольное смешение элементов различных ордеров и стилей. При этом зодчие стремились добиться пластической выразительности (Б. Перуцци). Великолепный декор Дворца дождей (плафон зала X) и Золотой лестницы выполнен в духе маньеризма — орнаменты сочетают римско-мантуанские черты. Веронезе расписывал стены дворцов изящными фресками в светлой цветовой гамме, очевидно, навеянными грацией женских образов кисти Пармиджанино. Он всегда воспевал одну из самых любимых тем маньеризма — фантастический пейзаж или пейзаж с руинами (украшивший, в частности, виллу Барбаро-Вольпи в Мазере). Особое течение в архитектуре маньеризма представляют сооружения в виде причудливых естественных образований: пещеры, гроты, обросшие мхом стены.

Один из шедевров маньеризма — внутренняя отделка дворца Франсиска I в Фонтенбло (Франция). Расписывавшие этот дворец итальянские художники Джованни Батиста, Россо и Франческо Приматиччо создали оригинальный декоративный стиль — «французская манера», известный как школа Фонтенбло. Орнаментальному обрамлению здесь придавалось большее значение, чем самой картине, широко использовался орнамент гротеск.

Значительную роль в истории маньеризма сыграли произведения Дж. Вазари как живописца, а также художников и мастеров при дворе Медичи.

Как правило, маньеризм свидетельствует о вырождении одного и скором пришествии нового стиля. В Италии маньеристические тенденции предвещали рождение стиля барокко. Однако, в отличие от художников барокко, маньеристы не смогли найти нового организующего пространственного принципа. Этот термин часто трактуют более широко, называя маньеризмом последнюю, кризисную фазу развития любого художественного стиля на различных исторических этапах.

Маньеризм завоевал практически всю Европу, приобретая черты своеобразия и оригинальности как в различных художественных центрах Италии, так и в Испании, Англии, Франции, Нидерландах и других странах.

Живопись

Типичными для живописи маньеризма были композиции с обнаженными телами. Слишком крупные фигуры не умещались на картине — они зрительно «выпадали» из плоскости или их перерезали рамой. Движение персонажей не было обусловлено смыслом действия, не связывало фигуры, а подчинялось декоративному ритму. В результате создавалось впечатление мятущихся, беспокойных характеров. Вместо отдельных смысловых акцентов подчеркивалось все подряд, композиция от этого становилась дробной, плохо читалась. Для живописи маньеризма были характерны «змеевидные» фигуры с вытянутыми пропорциями, чрезмерно маленькими изображениями голов и рук.

Ранний маньеризм во Флоренции представлен творчеством *Якопо Карруччи Понтормо* — выдающегося художника, испытавшего сильное влияние Микеланджело, благодаря чему его творческий почерк отличается высокой духовностью («Положение во гроб», «Благовещение», «Евангелисты», «Посещение Марии Елизаветой»).

Творчество *Анджело Бронзино* представляет собой официальную тенденцию тосканского маньеризма. Полотно «Венера, Купидон, Глупость и Время» — многофигурная композиция, где обнаженные тела, изображенные в сложных ракурсах, причудливо переплетаются и едва помещаются в выбранном формате.

На картине *Пармиджанино* «Мадонна с длинной шеей» мадонна с младенцем на руках размещена в центре, а группа юношей и девушек справа от нее срезана рамой. Чрезвычайно вытянутые фигуры, удлиненные пальцы, руки, ноги, шеи выглядят манерно, хотя и создают изящный силуэт. Лучшие работы Пармиджанино предлагали новый тип красоты: изысканно изгибающийся «Святой Рох»; величественная «Мадонна со святой Маргаритой»; «Видение святого Захарии» с превосходным пейзажем; полная тонкого очарования «Мадонна с розой»; необычайно манерное и слащавое «Обращение Павла». Эти произведения заставили говорить современников, что Пармиджанино наделен талантом, подобным Рафаэлю. Действительно, его живописное мастерство было весьма велико, но сила и глубина образов оставляли желать лучшего.

Северное Возрождение

Подъем в развитии искусства стран, расположенных севернее Италии, называют Северным Возрождением. Оно начинается только в XV в., когда Итальянское Возрождение уже вступает в высшую фазу своего развития. В искусстве Северного Ренессанса больше сказалось средневековое влияние. В нем много религиозной символики, оно весьма условно по форме, более связано с готикой, чем с Античностью, с которой сблизилось через Италию лишь в конце XV в. В этот период пути развития искусства начинают скрещиваться — рождается сходство, превращающее Возрождение в единую культуру.

В живописи Нидерландов национальные традиции соседствовали с обращением к итальянскому искусству. Интересно отметить, что первые ростки искусства Возрождения были отмечены в нидерландской книжной миниатюре. Именно благодаря ей в нидерландскую живопись пришло чувственное осознание и переживание пространства мира, его предметной и объемной наполненности.

Прогресс, достигнутый нидерландскими художниками в технике масляной живописи, имел очень важное значение для дальнейшего развития искусства. Художники с помощью этой техники воссоздавали реальность с удивительной достоверностью. В нидерландском искусстве возник новый вид перспективы: ощущение глубины достигалось не с помощью слияния линий в одной точке схода, а за счет ослабления цвета по мере удаления. В портретном искусстве все большее место стали занимать обычные люди.

Восхищение величием и бесконечностью природы в искусстве Нидерландского Возрождения привело к желанию человека соревноваться с ней и победить, в первую очередь обратить внимание на себя. Эти искания продолжились и были поддержаны художниками Немецкого Возрождения, развивающими портретный жанр.

В Испании ренессансные формы медленно проникали в архитектуру и изобразительное искусство. В XV — начале XVI в. здесь еще господствовали формы, переходные от готики к Ренессансу, но уже назревал важный качественный перелом.

Одним из ведущих центров Возрождения в первой половине XVI в. была Германия, где работала целая плеяда выдающихся художников во главе с А. Дюрером и Г. Гольбейном Младшим. Немецкому искусству свойственно взволнованно-личное отношение к миру, умение видеть сложность и изменчивость жизни. Немецкие художники, как и нидерландцы, обращались к сокровенной духовной жизни человека. Они создавали образы людей, отмеченные то мечтательностью, то суровостью

и драматизмом страстей. Тяготение к гармоничному идеалу и завершенным классическим формам сочеталось с острым чувством индивидуального, неповторимого, поэтому наивысшие достижения немецкого Возрождения связаны с портретом. При создании эмоционального фона образа особое значение принадлежало пейзажу и интерьеру. По сравнению с Италией и Нидерландами в немецком искусстве реалистические тенденции проявились с опозданием, что во многом обуславливалось особенностями исторического развития страны.

Архитектура

Новые, раннеренессансные идеи начали проникать и в архитектуру. В начале XVI в. она занимала первостепенное значение в испанской культуре. Сложившийся стиль, отличавшийся тонким декоративным оформлением зданий, получил название *платереско* (от исп. *platero* — ювелирный). Ренессансные нововведения затронули преимущественно композицию фасадов, в общей конструкции зданий по-прежнему сохранялись готические традиции. Однако слияние средневековой архитектурной системы с новыми веяниями было настолько органичным, что здания производили впечатление единого организма. Ордерные элементы, выступавшие в качестве организующего начала композиции, трактовались также с точки зрения декоративности. Этому же подчинялись и классические формы, используемые испанскими архитекторами.

После длительного периода мавританского господства испанский король Карлос V решил вернуть Гранаде статус престольного города христианского государства. В Альгамбре был построен большой дворец в духе Возрождения (начало XVI в.). Именно здесь, в Андалусии, достижения Возрождения воспринимались быстрее, чем где бы то ни было за пределами Италии. Этому способствовало создание своего рода оси Севилья — Гранада. Первая стала мировым центром торговли с Америкой, вторая — символом вековой борьбы против ислама. Новаторским считался проект дворца, в основу которого был положен квадрат с вписанным кругом. Такой замысел со времен архитектора Альберти являлся идеалом для зодчих Возрождения. Круглый внутренний двор с двухъярусной колоннадой дорического и ионического ордеров был просторным и светлым. Интерьеры дворца отличались геометрической точностью объемов и строгостью, для их украшения применялись дорический и тосканский ордера. По низу дворец окружала своего рода скамья из крупных каменных блоков. Над ней величественно возвышались два этажа. Первый был сложен из грубых рустированных

блоков в стиле древнейших традиций Италии. Второй украшало множество ионических полуколонн, придававших ему легкость и декоративность. На обоих этажах, чтобы избежать монотонности, прямоугольные оконные проемы чередовались с круглыми. Этим не нарушалась общая прямолинейность композиции, характерная для Ренессанса. Особого внимания заслуживает скульптурный декор, выполненный в соответствии с мифологическими символами.

Самым значительным сооружением Испанского Ренессанса является Эскориал, построенный во второй половине XVI в. по заказу Филиппа II. Эскориал включает монастырь, семинарию, библиотеку, госпиталь, королевские дворцы и усыпальницу королей. Четыре мощные угловые башни ансамбля и величественный купольный собор Св. Лаврентия, напоминающий собор Св. Петра, типичны для испанской архитектуры XVI в. Строгий стиль строений был связан как с твердостью местного материала — серого гранита, так и с желанием Филиппа II иметь дворец-крепость, символизирующий несокрушимость власти короля.

Собор Св. Лаврентия является центром композиции ансамбля. Главный двухъярусный портал собора увенчан высоким фронтоном. По углам фасада расположены четырехугольные башни. Во внутреннем пространстве собора, отличающемся изысканной простотой, преобладают элементы дорического ордера. Своды украшены фресками, выполненными придворными итальянскими художниками. В больших гладких нишах около алтаря размещены бронзовые статуи.

Эскориалу присущи строгая пропорциональность, единство всех частей и общность объемно-пространственной композиции. Архитектурное решение фасадов явилось одним из самых смелых новшеств испанского зодчества. Особенно привлекателен южный фасад с подчеркнутым лаконизмом гладкой плоскости стены. Единому суровому ритму подчинены горизонтальные тяги и близко расположенные окна. Вдоль фасада тянутся бассейны, также прямоугольной формы. Площадь перед монастырем выложена каменными плитами.

По грандиозности и композиционному решению Эскориал не знает себе равных среди европейских памятников зодчества XVI в. В его архитектуре уже зародились элементы барокко и даже классицизма.

Живопись

Центральный памятник живописи Нидерландского Возрождения — Гентский алтарь (полиптих в соборе Св. Бавона в Генте, 1432) братьев *Хуберта* (ок. 1370—1426) и *Яна ван Эйков* (ок. 1390—1441). Произведение было заказано старшему из братьев Хуберту, но, начав рабо-

тать над центральной частью, он умер, поэтому фактически автором росписи Гентского алтаря является Ян ван Эйк.

Гентский алтарь представляет собой двухъярусный складень, на 12 досках которого изображены сцены религиозного содержания. Вверху в центре — Христос на троне, слева и справа от него Мария и Иоанн, поющие и музицирующие ангелы, Адам и Ева. Во внутренней части алтаря, в нижнем его регистре, помещена главная композиция — сцена «Поклонение Агнцу» (Христу). Удивительное очарование алтаря объясняется прежде всего магическим совершенством трактовки природы. В отличие от Мазаччо и флорентийских художников, Ван Эйк не сосредоточивается только на изображении человеческой фигуры, его взгляд охватывает всю Вселенную с бесконечным многообразием ее форм. Художник фиксирует мельчайшие детали на всем пространстве композиций, от первого плана до шпилей и колоколен на горизонте. Таким образом, картина воплощает микрокосм, мир полный и самодостаточный, где соединяются человеческое и божественное.

С бесконечной кропотливостью, удивительно реалистично он выписывал каждый сантиметр изображения, передав светотеневые переходы, фактуру тканей и других поверхностей. Над Адамом и Евой представлены иллюзорные барельефы с эпизодами жертвоприношения Каина и Авеля и убийства Авеля. Трактовка обнаженных фигур прародителей свидетельствует о высочайшем реализме Ван Эйка. Фигура Адама выступает из почти физически осязаемого мрака ниши, символизирующего первородный грех.

В портретах кисти Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Роллена» (ок. 1435), «Портрет четы Арнольфини» (1434) открытое художниками Возрождения зеркальное преломление мира получает сложную систему отражений: люди видят себя друг в друге и окружающих предметах, которые чувственно пережиты ими. Вместо активного действия, характерного для портретов Итальянского Возрождения, Ван Эйк выдвигает созерцательность как качество, определяющее место человека в мире, помогающее постичь его красоту.

На полотне «Мадонна канцлера Роллена» изображена Мадонна и поклоняющийся ей донатор — канцлер Роллен. Фигуры расположены симметрично. С необычайной тщательностью передан узор одежд, сложный рисунок пола и витражей. За большим трехарочным проемом окна Ван Эйк подробно написал городской пейзаж с рекой, убегающей вдаль, мостом и холмами. Такая композиция значительно расширяет перспективное пространство со множеством мельчайших деталей. Картину отличает исключительная светоносность, рождающая ощущение единства интерьера и пейзажа.

В портрет супругов Арнольфини художник вводит еще и мотив круглого зеркала, которое замыкает пространство, отражая то, что находится впереди и сзади стоящей молодой четы. Каждый предмет на картине наполнен тайным смыслом и может многое рассказать об этой богатой купеческой семье, изображенной в собственной спальне. Рука женщины, покоящаяся на ее животе, позволяет предположить, что она беременна, но не исключено, что форма ее фигуры обусловлена модным покроем платья. Возможно, портрет был сделан по случаю бракосочетания или помолвки. Не случайно на картине присутствует собачка, общеизвестный символ верности. Пара башмаков на полу обозначает единство брачующейся пары. Щетка — знак чистоты, четки — символ благочестия, круглое зеркало — глаз мира, яблоко намекает на грехопадение и т.п.

С удивительной точностью воспроизведены фактура тканей и меха, декоративное убранство люстры и шерсть собачки, узор ковра и фасон домашних туфель. Интересен и такой композиционный «фокус»: в зеркале, висящем на стене, отражаются супруги и вся комната, а в ней на стене опять зеркало с отражениями, и так до бесконечности.

Художник впервые изобразил обыкновенных людей в привычной для них обстановке, без малейшего намека на религиозный сюжет. Все это предвещало будущие пути развития нидерландского искусства.

Живопись маслом позволила Ван Эйку экспериментировать с цветом, что было невозможно для итальянских художников, работавших темперой. Она давала возможность наложить больше полупрозрачных цветowych слоев и была более удобна для передачи мельчайших деталей, их фактуры.

Хиеронимуса (Иеронима) Босха (ок. 1460—1516) называли автором мистических фантазмагорий. Босх создавал образы рая и ада, как бы увиденные в галлюцинациях, — причудливые и демонические.

Триптих «Сад земных наслаждений» (1503—1504) — одно из самых значительных произведений художника. В левой части он изобразил земной рай. Здесь нагота персонажей воплощает их первозданную невинность. Центральная часть — сад наслаждений — дала название всему триптиху. В центре зачарованного сада находится круглое озеро — это фонтан юности, его окружают обнаженные люди, скачущие на фантастических животных. Среди изображенных персонажей встречаются чернокожие мужчины и женщины. Пространство картины заполнено природными структурами и техническими устройствами. Например, пара влюбленных расположилась внутри прозрачного шара-цветка.

В правой части триптиха (ад) Босх представил образы человеческой испорченности, низменных инстинктов и пороков. Пропорции

искажены, пространственные отношения перепутаны, люди и звери создают причудливые гибриды. Изображение адских мучений занимало центральное положение в творчестве художника.

В триптихе «Воз сена» (1500—1502) грешники направляются в ад, который также находится на земле. Каждый из них стремится урвать себе кусок побольше от стога сена, символизирующего мир, полный соблазнов. Сцена — символ человеческой жадности. Воз тянет в ад группа монстров. В кортеже участвуют папа римский, император и другие сильные мира сего.

К программным произведениям Босха относят также «Корабль дураков» и «Искушение святого Антония».

Демонология уживается у Босха со здоровым народным юмором, тонкое чувство природы — с холодным анализом человеческих пороков. Произведения Босха пронизаны трагическим мироощущением художника, предчувствующего вселенскую катастрофу.

Необходимо заметить, что некоторые направления современной живописи сформировались под влиянием творчества Босха.

Вечность природы как изначального материала нового канона доказывает в своем творчестве *Питер Брейгель Старший*, прозванный Мужичком (1525/30—1569). Его творчество — вершина Нидерландского Ренессанса. Композиции картин продуманы, живопись совершенна и символична.

Размышления художника о смысле жизни отразились в картине «Падение Икара» (1558). Гибель античного героя, дерзновенно устремившегося к солнцу, оказалась незамеченным эпизодом обыденной жизни. Брейгель показывает широкую панораму пронизанного солнечным светом пейзажа. На переднем плане — пахарь, занятый своим мирным трудом, вдали рыбак тянет сети и пастух пасет стадо. Именно простые люди, труженики станут героями многих произведений художника. При этом человек занимает в мироздании скромное место, он растворяется в суетной толпе. По сравнению с величием и гармонией природы жизнь людей кажется мелочной и суетной.

Пейзаж «Охотники на снегу» (1565) пронизан тонким чувством природы, лиризмом и щемящей грустью. Темно-коричневые силуэты больших деревьев, фигуры охотников и собак четко вырисовываются на фоне белого снега. Вдали открывается величественная панорама холмов, замерзшая река, дома и крохотные фигурки людей на льду. Группа устремленных от переднего плана вдаль охотников расположена по диагонали, что вносит энергичное движение в заснувшую природу.

Художника привлекала повседневная жизнь крестьян. Он изображал массивные фигуры, сторбленные спины, грубые одежды, гротеск-

ные лица («Крестьянский танец», «Крестьянская свадьба» и др.), не забывая при этом о присущих народу энергии, трудолюбию, цельности. На полотне «Крестьянский танец» (1565) очерченные четким контуром фигуры выдвинуты на передний план. Художник точно схватывает и передает могучие движения танцующих пар, выражая стихийные силы народа. Резкое сокращение фигур в перспективе подчеркивает размах стремительной пляски. Цветовые пятна зеленого, черного, белого и особенно красного акцентируют пульсирующий ритм танца.

Картина «Вавилонская башня» (1563) — это предупреждение о каре за высокомерие. Она написана в соответствии с известным библейским сюжетом: люди решили построить башню до неба, чтобы увековечить свое имя, но Бог разгневался на них за это и вместо одного языка дал им несколько. Люди, лишённые возможности понять друг друга, были вынуждены прекратить работу.

На аллегорическом полотне «Слепые» (1568) пять обреченных судьбой страшных слепых калек, не понимая, что с ними происходит, направляются в овраг вслед за оступившимся вожаком. Потухший колорит символизирует здесь слепоту разума, подчеркивает состояние безысходности. Художник показывает, что природа вечна, как вечен мир, а путь слепых — это жизненный путь всех людей. Природа, безучастная к человеческой драме, — вот истинный герой творчества Брейгеля.

Брейгель заслужил признание еще при жизни, знатные люди коллекционировали его картины, даже с «крестьянскими» сюжетами. Творчество Брейгеля оказало значительное влияние на многих художников — вплоть до нашего времени.

Начало расцвету живописи в Испании положил художник греческого происхождения *Эль Греко* (Доменико Теотокопули, 1541—1614).

Трагизм образов Эль Греко, их особая экспрессивность отразили дух современной ему жизни — острый кризис гуманистических идеалов, начавшийся в Европе во второй половине XVI в. Чувство одиночества, душевная неуравновешенность, смятение и тревога не были случайными. Искусство Эль Греко явилось выражением разлада личности с обществом. Истоки его живописи многообразны. Это и традиции иконописи и мозаичного искусства Византии, и реализм испанского искусства XVI в., и творчество венецианских колористов, и итальянский маньеризм, привлекавший Эль Греко внешними художественными приемами. Он писал картины преимущественно на религиозные сюжеты. Композиционно они строятся на произвольно смешивающихся планах, смелых ракурсах, контрастах света и тени, передающих ощущение взволнованности. Неровные контуры деревьев, скал, облаков соответствуют динамичным сильно удлинённым

фигурам людей, устремляющихся вверх. Низкий горизонт возвеличивает их. Весь мир воспринимается как непрерывно изменяющаяся бушующая стихия, с которой человек не в силах совладать.

Эль Греко — величайший мастер колорита. Он использовал голубовато-серо-стальной тон, яркую киноварь, лимонно-желтые, изумрудно-зеленый, синий, бледно-розово-фиолетовые цвета во множестве оттенков. Цвет для Эль Греко — способ создать эмоциональную атмосферу, передать взволнованность. Контрастные холодные и теплые краски словно находятся в состоянии напряженной борьбы. Длинные, беспокойные мазки передают нервный ритм, усиливают тревожное состояние. Сцены освещены таинственным холодным светом.

Самое значительное произведение Эль Греко — «Погребение графа Оргаса» (1586—1588) — раскрывает основные черты искусства художника, его размышления о неизбежности смерти, о смысле жизни. В основе сюжета лежит средневековая легенда о кастильском графе Оргасе, известном своими добрыми делами. Во время похорон графа произошло чудо: с небес спустились святые Августин и Стефан и сами похоронили умершего.

Внизу композиции в сумеречном ночном освещении запечатлена торжественная погребальная церемония. Проводить графа Оргаса в последний путь собрались люди разных возрастов и характеров. Это остропсихологические портреты жителей Толедо. На их строгих, замкнутых, бледных лицах можно прочесть силу чувств, оттенки настроений, тонкость ума, самоуглубленность, гордость, непреклонность. Темные силуэты торжественно-неподвижны, но сдержанные жесты рук выдают затаенное волнение. Все люди объединены изумлением перед совершающимся чудом и глубокой скорбью при мысли о неизбежной смерти.

Желтое пламя факелов освещает белую одежду священника, заставляет сверкать серебряные латы графа, рождает таинственность атмосферы. Колорит образует торжественно-мрачную траурную гармонию. При этом особенно хороши золотые одеяния святых, ярко выделяющиеся на фоне темных одежд остальных участников церемонии.

Верхняя часть композиции представляет божественный мир. Здесь все находится в движении. Сияющая холодным светом и светлыми красками небесная сфера по композиции противоположна сцене погребения с ее напряженной гармонией черного, серого, белого. Христос с сонмом святых принимает душу Оргаса. Удлиненные фигуры бесплотны и подчинены бурному ритму линий и цветовых пятен. Им вторят ритмы развевающихся складок одежд и облаков. Вся композиция разворачивается в пределах переднего плана, пространство насыщено фигурами, что усиливает ее эмоциональность.

Изображение святых — значительная часть творческого наследия Эль Греко. В образах апостолов Петра и Павла (1614) противопоставлены разные типы духовности. Слева задумчивый Петр с тонкими изможденными чертами. Светлый золотистый колорит, в котором написана его фигура, соответствует настроению печали, неуверенности. Повелительно-властный Павел строг и сдержан. Пылающий цвет темно-красного плаща подчеркивает его характер. Жесты рук выражают диалог, который объединяет обоих апостолов.

Духовный мир человека, который всегда был в центре внимания Эль Греко, он раскрыл в становлении, изменчивости, намного опередив свое время. Тонкая проницательность художника проявилась в замечательных портретах трогательных детей, суровых воинов, утонченных поэтов, писателей, ученых, надменных кардиналов, людей из народа. По сравнению с чопорностью придворных испанских портретов XVI в. и идеализированностью портретов эпохи Возрождения в образах Эль Греко больше личного, субъективно заостренного. За внешней статикой фигур и бесстрашием лиц портретируемых чувствуется напряженная внутренняя жизнь.

Ощущение власти космических сил над человеком нашло выражение в знаменитом пейзаже «Тоledo в грозу» (1610—1614), исполненном глубокого философского смысла, тревожного мироощущения. Эль Греко написал много видов Тоledo, так как долгое время жил в этом городе и очень его любил.

Творчество Эль Греко способствовало развитию психологизма в испанской живописи. Построение композиции и пространства, колорит и образы резко выделяют произведения Эль Греко среди работ других испанских художников.

Графика

Наиболее ярким представителем Немецкого Возрождения был *Альбрехт Дюрер* (1471—1528) — живописец, гравер, писатель, математик, анатом, инженер. Этот пылкий человек два раза ездил в Италию, один раз в Нидерланды, объездил всю Германию.

Начинал он свою творческую карьеру как гравер. С удивительным мастерством выполнена его первая крупная работа — 15 гравюр на дереве на тему «Апокалипсиса» (пророчества Иоанна Богослова о конце мира). Образность этих сравнительно небольших по размеру листов достигает монументального размаха. В них Дюрер воплотил боль своего непростого времени, страх, с которым в Европе ожидали конца света.

Дюрер печатал не только гравюры на дереве, но и более сложные по технике гравюры на меди, предназначенные для образованных ценителей искусства. 1513—1514 годы стали для Дюрера временем высшего творческого подъема. В этот период он создал три графических листа, вошедших в историю искусства под названием «мастерские гравюры». Три гравюры на меди: «Рыцарь, дьявол и смерть», «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия» — художественная исповедь Дюрера, воплощение размышлений художника о себе и смысле человеческой жизни.

Гравюру, которую традиционно именуют «Рыцарь, дьявол и смерть», сам Дюрер назвал «Всадник». Вооруженный путник медленно едет вдоль обрывистого лесного склона. Несмотря на грозный вид воина, в его облике есть незащитность чудака, роднящая этот персонаж с Дон Кихотом. Поднятое забрало открывает отрешенное и суровое лицо. С рыцарем поравнялась смерть — мертвец верхом на костлявой кляче. Он показывает путнику песочные часы: его жизнь на исходе. Сзади плетется дьявол со свиной головой, увенчанной причудливым гребнем. Рыцарь Дюрера — это христианин, упорно следующий к Небесному граду, который изображен в виде замка, венчающего скалу на заднем плане, вопреки искушениям дьявола и близости смертного часа.

Тема листа «Святой Иероним в келье» — уединенный покой ученого-отшельника. Иероним восседает в глубине просторной кельи, заполненной спокойным, рассеянным светом, льющим сквозь широкие окна. Любовно запечатлены все мелочи скромной, но уютной обстановки: песочные часы, сухая тыква — фляга паломника, подвешенная к потолку, туфли под скамьей, лев — спутник Иеронима — словно огромный ласковый кот, растянулся на полу рядом с мирно дремлющей собачонкой.

«Меланхолия» — самая загадочная из «мастерских гравюр» и одна из любимых работ Дюрера. В античной и средневековой медицине было распространено представление о том, что все поэты, законодатели и философы — меланхолики. Дюрер тоже считал себя меланхоликом, что позволяет назвать гравюру духовным автопортретом художника. Прославленная «Меланхолия» столь же символична и трудна для прочтения, как и произведения Босха или Брейгеля. Крылатая женщина с циркулем в руке погружена в глубокое раздумье, внешняя сдержанность контрастирует с внутренним волнением. Аллегорическая фигура в центре окружена атрибутами средневековой науки и алхимии: многогранником, сферой, весами и колоколом, рубанком, мечом, песочными часами.

Дюрер одним из первых европейских живописцев начал изображать самого себя. Свой первый автопортрет он выполнил в 13 лет. Ху-

дожник представлял себя то изнуренным работой подмастерьем (1491—1492), то молчаливым серьезным юношей (1493), то нарядным кавалером, баловнем судьбы (1498). Самым лучшим считается автопортрет 1500 г. Художник всегда предельно откровенен со зрителем, но в этом полотне ему хотелось поведать о себе самое главное. Мастер начал с того, что отказался от излюбленного им трехчетвертного поворота фигуры и изобразил себя в фас. Зритель сразу встречается с ним взглядом. Молодое ясное лицо с широко раскрытыми серыми глазами спокойно, однако жест красивой руки с длинными пальцами, нервно теребящей меховую оторочку одежды, выдает внутреннее волнение. На черном поле автопортрета художник вывел золотом две надписи: слева поставил дату и свою подпись-монограмму, а справа, симметрично им, начертал: «Я, Альбрехт Дюрер, нюрнбержец, написал себя так вечными красками». Рядом он повторил год (1500), тот самый, в котором многие его современники ожидали «скончания времен». Поражает то, что Дюрер осмелился придать своему автопортрету столь явное сходство с изображениями Христа. Впрочем, для европейца эпохи Возрождения Христос был идеалом, и каждый обязан был стремиться походить на него. Можно сказать, что Дюрер просто изобразил себя христианином.

Дюрер был величайшим теоретиком искусства своего времени, автором трактатов «Руководство к измерению», «Четыре книги о пропорциях человека». Он стремился вывести законы, согласно которым жизненные впечатления должны претворяться в художественные образы. При этом в графических и живописных работах художник следовал не общей закономерности, а искал индивидуальную красоту.

Последним значительным художником Немецкого Возрождения был *Ганс Гольбейн Младший* (1498—1543). Он работал в области декоративно-монументальной и станковой живописи, гравюры. Особую славу заслужила серия гравюр на дереве «Триумф смерти» («Пляска смерти»).

Наиболее ярко творчество Гольбейна проявилось в портретном жанре. Зоркость восприятия характера, безупречная точность передачи внешнего облика сочетаются в портретах Гольбейна с выявлением остро подмеченных словесных черт. Портретные композиции обогащаются действием, введением интерьера, обстановки, натюрмортов, которые характеризуют умственный склад, профессию, социальное положение портретируемого («Портрет бургомистра Майера и его жены»). В поздний период творчества художник пишет парадные портреты, более простые по композиции, но столь же виртуозные по выполнению («Портрет Томаса Мора», 1527; «Портрет сэра де Моретта», 1534—1535, «Портрет Генриха VIII», 1536; «Портрет Джейн Сеймур», 1536, и др.).

Творчество Гольбейна оказало влияние на формирование английской портретной школы живописи.

* * *

Открытия, совершенные Северным Возрождением в области духовной культуры и искусства, имели огромное значение для развития европейского искусства. Интерес к ним сохраняется и в наше время.

Вопросы и задания

1. Расскажите об архитектурных шедеврах Итальянского Возрождения.
2. Какие основные стилевые черты присущи живописи Итальянского Возрождения?
3. Расскажите о шедеврах Леонардо да Винчи.
4. Проанализируйте изменение творческих принципов Микеланджело на протяжении его жизни.
5. Что было главным в живописи Рафаэля?
6. Сравните стилевые особенности живописи Рафаэля и Боттичелли.
7. Что характерно для живописи маньеризма?
8. Расскажите о творчестве художников Северного Возрождения.
9. В чем состоит отличие живописи Ван Эйка от произведений флорентийских художников?
10. Какое произведение великих художников Возрождения производит на вас наибольшее впечатление? Объясните свой выбор.

Темы рефератов

1. Шедевры архитектуры Итальянского Возрождения.
2. Гении Итальянского Возрождения: Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело.
3. Архитектура и живопись Северного Возрождения.

Глава 5. Барокко

Барокко — художественный стиль, зародившийся в Италии и распространившийся в другие страны Европы с конца XVI до середины XVIII в. Название стиля происходит от португальского — «жемчужина неправильной формы»; в значении «причудливый», «странный», «изменчивый» это сло-

во вошло в европейские языки. Искусство барокко раскрывает сущность жизни в движении и борьбе случайных изменчивых стихийных сил. Основные черты барокко — парадность, торжественность, динамичность. Ему также свойственны смелые контрасты масштабов, цвета, света и тени, совмещение реальности и фантазии. Для барокко характерно слияние различных искусств в едином ансамбле, взаимопроникновение архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства. В орнаментах барокко используются ренессансные элементы — раковины, листья аканта, гирлянды, маскироны, но более сложные и экспрессивные.

Стиль барокко выражал идеи безграничности и многообразия мира, его изменчивости. Человек в искусстве барокко воспринимался как сложная личность, переживающая драматические конфликты. Все необычное, загадочное казалось красивым, привлекательным, а ясное и правильное — скучным и унылым. Особенность барокко — более эмоциональный контакт со зрителем, чем в предыдущую эпоху.

В изобразительном искусстве преобладали монументальные декоративные композиции на религиозные или мифологические темы, парадные портреты, предназначенные для украшения интерьеров. В скульптуре утвердились точность передачи портретных черт персонажа и в то же время некоторая его идеализация. Барочное произведение предполагало несколько точек зрения.

В своих крайних проявлениях барокко приходит к мистике, драматическому напряжению, экспрессии форм. События возвеличиваются, художники предпочитают прославлять подвиги или изображать сцены мучений.

Церковь стремилась использовать искусство в своих целях: внушить народу благоговение перед властью, поразить и ослепить своим великолепием, увлечь примерами подвигов и мученичеств святых. Этим объясняется тяготение мастеров барокко к грандиозным размерам, сложным формам, пафосу, повышенной эмоциональности.

Фламандское барокко значительно отличается от итальянского — произведения фламандцев наполнены ощущением красочного богатства мира, стихийной мощи человека и обильно плодоносящей природы. Фламандские художники развивали бытовой жанр, в котором проявилось острокритическое отношение к окружающей жизни,шла отражение жизнь простых людей.

В XVII в. окончательно утвердился натюрморт как самостоятельный жанр. В нем отразился интерес к материальному миру, зародившийся еще в нидерландской «живописи вещей» начала XV в. Фламандские натюрморты, прославляющие красоту земного бытия, богатство плодов земли и моря, жизнерадостны и декоративны. По-

лотна, крупные по размерам, яркие по колориту, служили украшением стен просторных дворцов фламандской знати.

Во фламандском барокко в большей мере, чем в Италии, получают развитие реалистические черты. Рубенс, Ван Дейк, Иорданс, Снейдерс запечатлели опозитизированную материальную красоту природы и образ сильного, энергичного, пышущего здоровьем человека. В живописи, предназначенной для украшения родовых замков, дворцов аристократии, католических храмов, доминирует декоративизм, основанный на колористических эффектах.

В Голландии XVII в. живопись была ведущим видом искусства. Здесь сложилось несколько живописных школ, объединявших крупных мастеров и их последователей: Франса Халса — в Гарлеме, Рембрандта — в Амстердаме, Фабрициуса и Вермера — в Делфте.

Вкусы буржуазного общества предопределяли пути развития голландского искусства. Художник всецело оказывался в зависимости от запросов рынка. Бурное развитие живописи объяснялось не только спросом на картины тех, кто хотел украсить ими свое жилище, но и взглядом на них как на товар. Если талантливый художник отстаивал свою самостоятельность в вопросах творчества, подобно Хальсу и Рембрандту, то он оказывался изолированным, безвременно погибал в нужде и одиночестве.

Своеобразное развитие получило барокко во Франции. Здесь возник «*Большой стиль*», или стиль Людовика XIV, соединивший элементы барокко и классицизма. Своим образным строем этот стиль выражал идеи процветания сильной, абсолютной королевской власти. Это был первый из так называемых «королевских стилей» (в дальнейшем отдельные этапы развития искусства Франции стали обозначать по именам королей). Особенностью развития искусства Франции было то, что здесь в XVII в., по существу, сложилось само понятие художественного стиля. История стилей в европейском искусстве фактически начинается с «*Большого стиля*» Людовика XIV, так как понятие «*стиль*» уже осознавалось как важнейшая категория искусства. Стиль стал пронизывать все стороны придворной жизни, быта и нравов. Вместе с этим пришла эстетизация его отдельных элементов. При дворе ценился утонченный художественный вкус, стиль для аристократов Берлина, Вены и Лондона превратился в настоящую манию.

В XVIII в. барокко перешел в свою завершающую фазу, получившую название *позднего барокко*. В разных странах его временные границы определялись по-своему. Дольше всего оно просуществовало в монументально-декоративной живописи, особенно в росписях храмовых интерьеров и скульптуре.

Архитектура

Характерные признаки барочной архитектуры — криволинейные очертания плана, замысловатые пространственные построения и эффекты, создание иллюзии движения архитектурных масс, частое применение овальной формы, спаренные колонны и пилястры, пышные детали декора, маскирующие конструкцию, и пространственные эффекты. Архитектура слилась со скульптурой.

Тектоника уступила место пластике. Витые колонны менее всего предназначались для выполнения роли несущей опоры. Стены также перестали восприниматься как опоры, за счет архитектурных деталей создавалось впечатление колебания поверхности стены, то отступающей, то выдвигающейся вперед. Например, фасад церкви Сан-Карло Але Куаттро Фонтане в Риме архитектора Ф. Борромини превратился в сплошную волнующуюся пластическую массу.

Фронтоны украшались посередине огромными картушами, карнизы причудливо изгибались, широкое распространение получили волюты барочной формы. В архитектуре, как в музыке, главная тема обрастала побочными вариациями, не только украшающими, но и играющими важную композиционную роль.

Широкое распространение в эпоху барокко получили городские и дворцово-парковые ансамбли (площадь Св. Петра в Риме, Версаль и др.). Роскошь этих ансамблей можно было оценить по достоинству только в процессе передвижения. Архитектурные ансамбли отличались размахом, текучестью криволинейных форм, слиянием объемов в динамическую массу, богатым скульптурным декором, органической связью с окружающим пространством.

Тип католического барочного храма отчетливо выражен в римской церкви Санта-Сусанна с ее удлиненным планом, где соединились принципы базиликальной и центрально-купольной постройки. Архитектурные массы нарастают к центру. Энергично подчеркнута устремленность фасада ввысь группировкой вертикальных элементов. Яркая композиция фасада с характерными волютами стала образцом стиля барокко для европейской архитектуры.

Наиболее крупный представитель стиля барокко в Италии — *Джованни Лоренцо Бернини* (1598—1680). Диапазон его дарований чрезвычайно велик: от архитектора, скульптора, живописца до театрального комедиографа и постановщика.

Деятельность Бернини в соборе Св. Петра началась с создания внутреннего убранства. В центре собора прямо под куполом Бернини разместил киворий с витыми колоннами и с имитацией в тяжелой

бронзе складок драпировок, кажущихся необычайно легкими. Издали это сооружение не производит впечатления больших размеров, но по мере приближения к нему ощущение грандиозности нарастает. Идея торжества Католической церкви получает зримое воплощение. Скульптор фантастически украсил кафедру Св. Петра в конце главного нефа. Эти и другие произведения Бернини стоят как бы на грани между архитектурой и скульптурой.

Грандиозна по замыслу площадь перед собором Св. Петра (1656—1657): Бернини не заполняет пространство, а выявляет его структуру — задача, беспрецедентная для архитектора. Площадь состоит из двух частей: овальной, раскрытой к городу, и трапециевидной, расширяющейся к собору и включающей его паперть. Центр эллипса отмечен обелиском, а фокусы — фонтанами. Единый ансамбль с собором составляет колоннада — апофеоз творчества Бернини. Перекликаясь с формой купола, словно парящего в небе, она повторяет овальную форму площади. Два полукружья колоннады простерты, как две руки, так церковь принимает в свои объятия все человечество.

Знаменитыми архитекторами римского барокко были также Д. Фонтана и его ученик К. Мадерна, последователем которого стал Ф. Борромини.

Собор Св. Петра и площадь перед ним послужили прообразом некоторых ансамблей XVIII—XIX вв. в Европе. Например, в первой половине XVIII в. архитектор М.Д. Пеппельман восстановил по заказу саксонского курфюрста его дрезденскую резиденцию Цвингер, поразив всю Европу ее пышностью и блеском. Большая площадь перед замком, предназначавшаяся для придворных празднеств и развлечений, обстроена по периметру павильонами, галереями, лестницами. В первом этаже из пилястр «вырастают» человеческие торсы, несущие антаблемент, украшенный вазами с цветами и фруктами. Арки верхнего этажа увенчаны подобиями фронтонов, а над пышным гербом, над центральной аркой, расположилась статуя согнувшегося под тяжестью земного шара атланта, завершающего это сооружение. Изошренная архитектура и пластика Цвингера типична для немецкого барокко и поражает фантастичностью образов, гротеском и великолепием.

Дворцовые интерьеры барокко отличались масштабностью, пространственной динамикой, роскошью отделки и богатством материалов.

В первой половине XVII в. вокруг дворца обязательно разбивали парк. В отличие от английских парков с естественной природой, французы создали искусственный пейзаж — с четкой планировкой, аллеями, пересекающимися под прямым углом, цветниками правиль-

ной формы, деревьями, подстриженными в виде геометрических тел. Такой парк получил название регулярного, или французского.

Вершиной «Большого стиля» в архитектуре стал Версаль — грандиозная парадная резиденция, громадный комплекс дворцов, садов и парков, расположенный в двух десятках километров к юго-западу от Парижа. Он настолько велик, что охватить его взглядом возможно только с воздуха.

Версальский дворец был воздвигнут в XVII в. по приказу Людовика XIV, не любившего мятежный Париж. По замыслу архитекторов, главной частью комплекса должен был стать Большой дворец. Все постройки дворца оформлены в одном стиле. Фасады поделены на три яруса. Нижний ярус оформлен рустом, средний — самый крупный — заполнен высокими арочными окнами, между которыми расположены колонны и пилястры. Верхний ярус очень скромный и меньше других по размеру.

Многочисленные комнаты дворца были отделаны бархатом и золотом, украшены живописными полотнами, скульптурами, зеркалами и произведениями декоративно-прикладного искусства. Великолепную Зеркальную галерею освещали высокие окна, а с противоположной стороны было установлено такое же количество зеркал. Особенно хороша была галерея на закате, когда все помещение наполнялось пылающим светом. Версальский дворец поражал современников своими размерами и роскошью.

Парки Версаля с их скульптурами, фонтанами, бассейнами, каскадами и гротами, созданные знаменитым архитектором и садовником Андре Ленотром, представляют собой шедевр французского стиля в парковом искусстве. Они предназначались для отдыха и увеселений, во время которых можно было насладиться операми Люлли, пьесами Расина и Мольера. В известном смысле весь дворцово-парковый ансамбль являл собой грандиозную сцену.

Версаль олицетворял величие французской короны. Классическая соразмерность и торжественность архитектуры призваны были символизировать мощь страны, которой правил Людовик XIV — «король-солнце». Особый «классицистическо-барочный» стиль Версаля характеризуют как «стройную упорядоченность и пышную размеренность».

Последние отзвуки барокко в Риме — ряд раннехристианских базилик с пышными барочными фасадами (Санта-Мария Маджоре) и площадь и фонтан Треви, созданный в это время Никколо Сальви. Помпезный фасад палатцо Поли использован здесь как фон для огромного пристенного фонтана. Архитектура воспринимается как де-

корация, неразрывно связанная со скульптурой и бурно низвергающимися водными потоками. Фонтан Треви с барельефами и статуями на скалистых выступах выделяется сложностью композиции и эф­фектностью динамичных форм.

Архитектура барокко рассматривает город как целостный ансамбль, включающий отдельные сооружения, площади, улицы, перспективы которых отмечены архитектурными и скульптурными акцентами. Вертикальные доминанты обелисков и шпилей, фонтаны со скульптурой создают поистине театральный эффект.

Скульптура

Скульптура барокко отличалась грандиозностью форм, величественностью, достигаемой неимоверными контрастами. Австрийский художник И. Фишер фон Эрлах нарисовал эскиз памятнику Александру Великому, сделанный из целой горы. Статуи казались бы живыми, но они были так велики, что создавали ощущение иррациональности. Искусственная экзальтация, героизация приводили к тому, что самые обыденные образы называли роскошными, божественными, сверхчеловеческими. Скульпторы стремились преодолеть тяжесть мрамора и бронзы, добиваясь впечатления невесомости, бестелесности фигур.

Статуи в барочном стиле сочетали идеализацию образов с бурной динамикой, реальность — с фантазией, искусственные материалы — с природными. Скульптуры иногда даже дополняли натуральными волосами и зубами.

Барокко медленно вызревало в недрах Высокого Возрождения. Одним из первых провозгласил идеи нового стиля Микеланджело. Эволюция его художественного мышления привела к тому, что, исчерпав все возможности классических форм, он создал новую, экспрессивную пластику человеческой фигуры.

Джованни Лоренцо Бернини — «классик барокко» достиг значительных высот не только как архитектор, но и как скульптор. Он был автором множества статуй, украшающих колоннаду собора Св. Петра. Излюбленный его материал — мрамор, достаточно твердый камень, под рукой мастера становился пластичным, как воск, позволяя добиваться тонкой светотеневой моделировки формы.

Бернини принадлежат портреты («Кардинал Шипионе Боргезе», 1632, «Папа Иннокентий X», 1647), композиции на христианские («Давид», 1623) и античные сюжеты («Похищение Прозерпины», «Аполлон и Дафна», 1622—1625), скульптуры, рельефы и др.

Алтарная группа «Экстаз святой Терезы» (1645—1652, церковь Санта-Мария делла Виттория в Риме) стала эталоном барочной скульптуры. К Терезе явился ангел и золотой стрелой пронзил ее сердце. Св. Тереза трепещет, испытывая одновременно муку и радость. Ее тело теряется в складках одежд. Бернини заставляет их развеяться по воздуху и достигает эффекта нематериальности и мистической экспрессии. Снисходящее сияние представлено рельефом из пучка лучей, подсвеченных из окна. Композиция помещена в глубокую нишу и находится в тени, из которой ее вырывает свет. Контрастное светотеневое начало усиливается использованием разного цвета мраморов и позолоты.

Бернини прославился и как мастер декоративной скульптуры. Его работы украсили три фонтана на площади Навона в Риме, в том числе Фонтан четырех рек (1647—1652), а также мост, ведущий к замку Св. Ангела (1670), ряд гробниц его покровителей и др.

Живопись

Художники барокко искали красоту не в природе, а в своем воображении. Достойными провозглашаются только исторические, мифологические и религиозные сюжеты, отвечающие строгим нормам морали и принципам героизма. При этом классические античные, аллегорические, библейские сюжеты и мотивы использовались попеременно, без порядка, нередко допускались ошибки. В живописи превыше всего ценились аллегорический смысл и декоративное расположение фигур. Более всего были распространены огромные алтарные картины, предназначенные для конкретного интерьера.

Росписи плафонов были излюбленным видом живописи барокко. Они создавали мистическое ощущение пространства, в котором терялись представления о его реальной протяженности. Многие плафонные композиции изображали небо с облаками и летящими фигурами или пространство купола. Иллюзорные перспективные росписи наилучшим образом выражали эстетику барокко.

Портрет признавался лишь тогда, когда он выражал благородство или преувеличенную экзальтацию. Натюрморт и пейзаж были объявлены низшими жанрами, хотя они очень активно развивались в Голландии.

Главным объектом изображения для голландских художников была окружающая действительность. Обращение к самым различным сторонам жизни приводило к укреплению реалистических тенденций, ведущее место в живописи заняли бытовой жанр, портрет, пейзаж и натюрморт. Специализация каждого художника на определенном жанре

способствовала отточенности его мастерства. Только самые крупные из голландских художников работали в различных жанрах.

В каждом жанре существовали свои излюбленные темы. Так, среди пейзажистов были маринисты; живописцы, предпочитавшие виды равнинных мест или лесные чаши, зимние пейзажи или пейзажи с лунным светом; мастера различных видов натюрмортов — «завтраков», «десертов», «лавок» и т.п.

Итальянское барокко, возникнув одновременно с маньеризмом, унаследовало многие его черты: та же сюжетная театральность живописи, отсутствие чувства меры, излишний монументализм. Однако маньеризм отражает кризис ренессансных форм, тогда как барокко дает им новую жизнь. Художники барокко отличались смелостью формальных поисков.

Питер Пауэл Рубенс (1577—1640) — глава фламандской школы живописи. В его творчестве ярко выражены национальный колорит стиля барокко и реалистические черты. Разнообразно одаренный, блестяще образованный, Рубенс был живописцем, графиком, архитектором-декоратором, оформителем театральных зрелищ, талантливым дипломатом и ученым; писал портреты, картины на мифологические и библейские темы, расписывал церкви, оформлял дворцы и площади по случаю торжественных событий. Его многочисленные картины полны напряженной динамики, колористического богатства, страстного жизнеутверждения.

Выделяют три этапа творческого пути Рубенса: ранний — до 1620 г., зрелый — 1620—1630 гг. и поздний — последнее десятилетие его жизни. В ранний период барочная стилистика воспринимается Рубенсом сквозь призму живописи Караваджо. В «Воздвижении креста», «Снятии с креста» художник выбирает резкие ракурсы фигур, пятна света и тени располагает таким образом, что они не только подчеркивают форму, но и вызывают тревожные ощущения. Взаимодействие персонажей внутри композиции дополняется взаимодействием со зрителем, от которого ждут ответных эмоций. Пространство картины решается как часть необъятного мира.

Зрелый период творчества художника начинается с цикла картин «Жизнь Марии Медичи» для Люксембургского дворца в Париже (1622—1625). Картины театральны, аллегоричны, манера письма выразительна и свободна. В «Персее и Андромеде» (1620—1621) подчеркивается контраст земли и воды, мужественности и женственности. Сюжет картины фиксирует тот момент античного мифа, когда Персей, победивший морского змея, подходит к прикованной к скале Андромеде, которая должна быть принесена в жертву чудовищу. Одетый

в блестящие воинские доспехи Персей приближается к радостно трепещущей Андромеде и касается ее руки. Обнаженное тело Андромеды окружено легким сиянием. Золотисто-медовый ореол передает чувственность стыдливой женственности, убедительно изображены влажные глаза, легкий румянец, бархатная матовость кожи.

Рубенс демонстрирует невероятную жизнеутверждающую силу барокко. Все характерные черты этого стиля: преобладание чувства над рассудочностью, динамизм форм и торжество декоративного начала — составляют основу его творчества. Композиционные приемы Рубенса, колорит его картин дают как бы формулы типичной барочной картины. Его портреты, особенно женские, восхитительно прекрасны. Совершенная техника позволяет художнику передать сияние перламутровой кожи, блеск и шелковистость волос, пышные формы. Среди поздних работ выделяются портреты второй жены художника Елены Фоурмен с детьми (1636) и обнаженной с накинутой на плечи шубой («Шубка», 1638—1639). Черты жены Рубенса узнаются в таких картинах, как «Андромеда» (1638—1640) и «Вирсавия» (1635).

В «Вакханалии», изображающей празднество в честь бога вина Вакха, Рубенс трактует мифологические образы как носителей природного стихийного начала, плодородия, жизнелюбия. Полотна «Вакх», «Вакх и Ариадна» воплощают и театрально-языческое и карнавальное начало.

В поздних работах возникает тема величия природы («Ферма в Лакене», 1633; «Водопой»). Художник прекрасно передает народную стихию крестьянских праздников («Кермесса», 1635—1636; «Крестьянский танец», 1636—1640).

Образы Рубенса самобытны, полны мощи и духовной силы. Его творчество повлияло на дальнейшее развитие западноевропейской живописи.

Антониус ван Дейк (1599—1641) — младший современник Рубенса и его талантливый ученик, прославившийся как блестящий автор парадных портретов. Художник придавал большое значение выражению лица, жестам рук. Его герои — светские люди с тонкими чертами лица, с налетом меланхолии или мечтательности. Они изящны, уверены, интеллектуальны. Наиболее значительные произведения Ван Дейка — «Мужской портрет» (1620-е гг.), портреты Марии Луизы де Тассис (1627—1632), английского короля Карла I (ок. 1635), Корнелиса ван дер Песта (1621), автопортреты.

В «Мужском портрете» психологическая характеристика передается через горящий взгляд, экспрессивный жест рук, как бы обращенный к собеседнику. Лицо красавицы Марии Луизы де Тассис оживле-

но лукавым выражением, пышный наряд акцентирует изящество и грацию молодой женщины.

Последние десять лет жизни художник провел в Англии при дворе Карла I. Здесь он писал портреты королевского семейства, лощеных придворных, часто скрывавших за элегантною облика внутреннюю пустоту. Композиция портретов становилась усложненной, декоративной, красочная гамма — холодной голубовато-серебристой.

Разработанный Ван Дейком тип аристократического портрета оказал значительное влияние на дальнейшее развитие английской и европейской портретной живописи.

Франс Халс (ок. 1581—1666) — основоположник голландского реалистического портрета, разрушивший каноны аристократического портрета XVI в. Его интересовал человек во всей своей естественной сущности, характерности. Халс изображал своих героев — бюргеров, офицеров, ремесленников, крестьян без прикрас. Он расширил рамки портретного жанра введением сюжетных элементов, запечатлевая портретируемых в действии, в конкретной жизненной ситуации. Художник добивался эмоциональной силы и жизненности характеристик своих моделей, акцентируя точно схваченные мимику, жест, позу.

Широкую популярность Халсу снискали групповые портреты офицеров стрелковых рот св. Георгия (1627) и св. Адриана (1633). Веселое настроение объединяет разных по характерам и манерам офицеров. Здесь нет главного героя. Все присутствующие — равноправны.

Халс — живописец смеха, веселой, заразительной улыбки. Искрящимся весельем оживляет художник лица представителей простонародья, посетителей кабачков, уличных мальчишек. Его персонажи не замыкаются в себе, они обращают взгляды и жесты к зрителю.

Вольнолюбивым дыханием овеян образ «Цыганки» (ок. 1630) — одного из лучших произведений Хальса. Он восхищается гордой посадкой головы в ореоле пушистых волос, обольстительной улыбкой, задорным блеском глаз, независимостью молодой женщины. Скользящие лучи света, бегущие облака, на фоне которых написана цыганка, наполняют образ трепетом жизни. По силе характеристики образа свободолюбивой цыганки, живописным достоинствам портрет явно опережает свое время и прокладывает новые пути развития западноевропейской живописи.

Портреты Хальса разнообразны по темам и образам, но портретируемых объединяют общие черты: цельность натуры, жизнелюбие.

Рембрандт ван Рейн (1606—1669). Его творчество — одна из вершин мировой живописи. Рембрандт открывает новые возможности светотени как средства образного выражения — она не только образует объем и форму, но и задает эмоциональную тональность картинам.

С 1632 г. начинается десятилетний амстердамский, принесший художнику славу, этап его творческого пути. В это время художник пишет много заказных официальных и светских портретов, отвечающих барочным тенденциям. Но наиболее интересными являются автопортреты и изображения его жены Саскии ван Эйленбурх.

В проникнутом бурной радостью бытия «Автопортрете с Саскией на коленях» (1636) исследователи видят влияние итальянского барокко. Супруги пируют, наслаждаясь жизнью. Они одеты в праздничные костюмы, их счастливые лица обращены к зрителям. Есть что-то дерзкое в улыбке Рембрандта, в жесте руки, высоко поднимающей бокал с вином. Он словно приглашает зрителей принять участие в пиршестве. Насыщенный колорит картины, богатство цветовых и светотеневых нюансов создают атмосферу всеобщего ликования. Все пространство картины наполнено переливами золотого сияния.

В 1630-х гг. Рембрандт создал несколько удивительных произведений на библейские и мифологические темы («Жертвоприношение Авраама», цикл «Страсти Христа», «Ослепление Самсона», «Похищение Ганимеда»), в которых сила воображения художника стимулировалась торжествующей эстетикой барокко. Среди этих полотен выделяется «Даная», представляющая параллель знаменитым картинам всемирно известных мастеров (в первую очередь, Тициана и Рубенса) на тот же сюжет.

Вступая в период творческой зрелости, Рембрандт создает грандиозное полотно «Ночной дозор» (1642) — групповой портрет стрелков роты капитана Баннинга Кока. В этой работе Рембрандт пытается соединить различные пространства, разные точки зрения, показать множественность настроений, характеров, действий. Целостность композиции достигается таким приемом: центральную группу и группу слева он связывает световым пятном странной фигурки, то ли девочки, то ли карлицы, перебегающей слева направо. У современников картина вызвала много толков и споров.

Со временем окончания работы над «Ночным дозором» совпадает серьезный перелом в судьбе мастера: после смерти Саскии ее родственники, враждебно относившиеся к художнику, фактически закрыли ему путь в высшее общество. Рембрандт получает меньше заказов, ведет замкнутый образ жизни. Он пишет знаменитое «Святое семейство» (1645), «Пейзаж с руиной» (1650), «Пейзаж с мельницей». С 1650 г. начинается последний, самый трагический период жизни художника. В 1656 г. его объявляют банкротом за неуплату долгов, затем умирают его любимый сын Титус и вторая жена, преданная помощница Хендрикье Стоффель. В состоянии предельной драматической напряжен-

ности в последние десять лет жизни Рембрандт создает лучшие свои произведения: «Иаков, благословляющий сыновей Иосифа» (1656), «Отречение апостола Петра» (1660), «Ассур, Аман и Эсфирь» (1660), «Заговор Юлия Цивилиса» (1661), «Давид перед Саулом», портрет Яна Сикса, групповой портрет «Синдики» — старшин цеха суконщиков (1662), автопортреты. Глубокая одухотворенность образов, исключительная эмоциональная насыщенность звучания, будто горящих изнутри цветов характерна для этих полотен.

Погруженный в раздумье старый человек, несущий на себе груз прожитого, — один из самых проникновенных и глубоких образов в искусстве Рембрандта («Портрет старика в красном», «Портрет старушки» и др.). Живописным завещанием художника и эпилогом его творческих исканий стало полотно «Возвращение блудного сына» (Эрмитаж).

Сюжет картины навеян евангельской притчей. Отец на пороге родного дома встречает сына, вернувшегося после скитаний по свету. В картине доминируют строгие вертикали стоящих фигур. Одевания отца ниспадают широкими складками, очертания его фигуры полностью включают в себя контуры фигуры сына, что еще больше подчеркивает неразрывную связь, объединенность этих двоих людей. Глубина пространства передается последовательным ослаблением светотеневых и цветовых контрастов, начиная от первого плана. Так, фигуры свидетелей сцены прощения постепенно растворяются в полумраке.

Главное в картине Рембрандт выделяет светом, сосредоточивая на нем наше внимание. Композиционный центр находится почти у края картины. Художник уравнивает композицию фигурой старшего сына, стоящего справа. Слепой отец положил руки на плечи сына в знак прощения. В этом жесте — вся мудрость жизни, боль и тоска за прожитые в тревоге годы и всепрощение. Написанное в конце нелегкой жизни художника, отвергнутого современниками, это монументальное изображение евангельской сцены стало выражением его глубокой веры в силу добра и любви.

Шедевры мастера вывели искусство к новым рубежам, по-новому поставили проблемы бытия мира и человека. Одним словом, из «барочного» соперничества с Рубенсом и итальянцами возникло искусство, присущее одному только Рембрандту, что привело к нему многочисленных учеников и подражателей.

Ян Вермер Делфтский (1632—1675). Творчество этого выдающегося голландского живописца отличают тончайший колорит, безукоризненный вкус, филигранная техника. С помощью этих средств художник добивался поэтичности, цельности и красоты образов. Большое внимание он уделял передаче нюансов световоздушной среды. Худо-

жественное наследие Вермера невелико, потому что он очень долго и тщательно работал над каждым полотном. Среди шедевров художника такие произведения, как «У сводни», «Девушка с письмом», «Служанка с кувшином молока», «Вид города Делфта», «Мастерская живописца» («Аллегория живописи») и др.

Ряд картин Вермера имеет своей темой музыку: женщины, играющие на лютне, на спинете или на гитаре. Ключевой в этой серии можно считать картину «Урок музыки», где художник настойчиво решает пространственные задачи.

Особенно гармонична по композиции картина «Девушка с письмом». Интерьер комнаты залит холодным дневным светом. У окна стоит прекрасная молодая женщина, погруженная в чтение письма. Художнику удалось передать состояние тишины и покоя. Он четко моделирует форму, выявляет фактуру предметов, использует золотистые тона и сверкающие желтые и синие краски. Все лучшие черты живописи Вермера воплотились в этом полотне.

Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770). Ведущий художник позднего барокко, одинаково востребованный заказчиками Италии, Германии, Испании, России. Великолепный рисовальщик и колорист, Тьеполо сочиняет виртуозные по перспективным сокращениям и ракурсам композиции. Ему подвластны плоскости плафонов и вертикальные стены дворцов и храмов. Пространственная глубина воспроизведена им со знанием возможностей художественной условности, иллюзионизм росписей театрален, художник наслаждается свободой владения всеми средствами, уподобляющими искусство природе, но никогда не впадает в примитивный натурализм.

Творческая биография Тьеполо длится более полувека. Палаццо Лабиа в Венеции художник украшает фресками — «Пир Антония и Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры» (1745). Эти две вертикальные композиции находятся друг против друга в просторном Большом (танцевальном) зале дворца. Умело сочетая реальную архитектуру с иллюзорно точно изображенной, Тьеполо создает новое пространство, которое лишает зрителя привычных ощущений. Колорит Тьеполо изыскан и просветленно-прозрачен: в нем много оттенков кремового, розового, золотого, бледно-серого, лилового.

В 1751—1753 гг. Тьеполо работает в Германии, расписывая архиепископский дворец в Вюрцбурге. Свои фрески он легко сочетает с вычурным архитектурным декором Императорского зала и дворцовой лестницы. На колеснице Аполлона мчится Беатриче Бургундская к своему жениху Фридриху Барбароссе. Изображение неба и облаков достигает невероятного пространственного охвата. В этом просторе

парят фигуры героев. Динамичность сцены не нарушает ее величественного характера. В колористическую гамму Тьеполо добавляются новые цвета: желтый, зеленый, сине-голубой, малиновый, серебристый. На огромном плафоне над дворцовой лестницей, где художник изобразил Олимп, мы опять видим бездонное небо, по которому несется Аполлон. Росписи принесли Тьеполо мировую славу.

Последние годы жизни Тьеполо выполняет заказ испанского короля Карла III, расписывая плафоны его мадридского дворца (1764—1766). До переезда в испанскую столицу художник успел создать большое количество работ. Лучшая из них — фрески виллы Вальмарана в Винченце (1757).

Позднее барокко в лице Тьеполо получило своего «образцового» мастера, на манеру которого стали ориентироваться художники всех европейских стран XVIII в. Декоративная система Тьеполо завершила длительную эволюцию монументальной живописи искусства барокко.

Вопросы и задания

1. Какие черты пришли в стиль барокко от Возрождения?
2. Сравните барокко и эллинизм. Есть ли у них общие черты?
3. Какие проблемы впервые выдвигает искусство барокко?
4. Какие основные черты присущи барочной живописи?
5. Каковы стилевые особенности барочной архитектуры?
6. Опишите архитектурно-художественные достоинства дворцово-паркового ансамбля Версаля.
7. В чем заключается главное отличие фрески «Тайная вечеря» Леонардо от одноименной фрески Тинторетто?
8. Какие черты стиля барокко выражены в творчестве Рубенса?
9. Как отразилась эстетика барокко в творчестве Рембрандта?

Темы рефератов

1. Шедевры архитектуры стиля барокко.
2. «Классицистическо-барочный» стиль Версаля.
3. Роль понятия времени в живописной концепции барокко.

Глава 6. Рококо

Рококо — стиль европейского искусства первой половины XVIII в., сформировавшийся во Франции и получивший свое название от элемента орнамента рокайль, напоминающего по форме морскую раковину.

Орнамент с рокайльными элементами появился при украшении парковых павильонов-гrotто деталей, имитирующими природу (морские раковины, причудливые растения, камни, обломки скал). Впоследствии термин «рокайль» стал обозначать все изгибающиеся, вычурные, необычные формы, похожие на раковину, неровную жемчужину или камень. Иногда термин «рокайль» применяется для обозначения стиля рококо в целом. Современники называли рококо стилем Людовика XV («королевским стилем»), отмечая время его возникновения.

Утратив монументальность и размах стиля барокко, рококо обращается к удобству повседневного быта, утонченности обстановки. В убранстве помещений большую роль приобретают орнаменты, покрывающие стены и потолки, рельефы, маски амуров, живописные панно и зеркала. Прихотливым изяществом отличались изделия декоративно-прикладного искусства, мастера которого умели выявить выразительные возможности фарфора, ювелирных украшений, резьбы по дереву.

С начала XVIII в. скульптура в значительной мере развивалась в зависимости от принципов убранства интерьера рококо, приобретая декоративный характер. Пластическое начало уступило в ней место живописному. Моделировка форм смягчалась благодаря тончайшим переходам светотени.

В целом для стиля рококо характерны отказ от прямых линий, ордерной системы, воздушная легкость, асимметрия, изысканность и причудливость форм. Пышное оформление рокайльных интерьеров сочеталось с относительной строгостью внешнего облика здания.

Рокайльное искусство в силу своего изящества нуждалось в особом зрителе, который мог и умел наслаждаться им. Культура XVIII в. получает в наследие от предыдущего столетия такое мироощущение, в котором художественный вкус важнее многих других качеств человека. В произведении искусства возникает иллюзия жизни, но человек со вкусом это понимает, кроме того, он знает, как это сделано, и получает двойное наслаждение: и от естественного, и от искусственного. Знание и наслаждение — противоречивые стремления — стали для культуры рококо основополагающими факторами. Художник и зритель понимают друг друга и идут навстречу. Если для бароч-

ных эффектов необходима вся гамма эмоциональных состояний — от радости до трагедии, то для наслаждающегося рококо подходят лишь изысканно тонкие, изящные чувства.

Для художественного языка рококо слово «изящный» — ключевое. Оно характеризует красоту очертаний предметов, их соразмерность, отточенность формы, изысканность, элегантность внешнего вида, грациозность движений. О величественном, прекрасно-возвышенном, как это было в искусстве барокко, речь уже не идет. Даже в самой манере выдающихся мастеров рококо заметны виртуозная легкость и тонкость исполнения, точно найденная мера между изысканностью и простотой, формой и масштабом образа.

Стиль рококо за свой почти шестидесятилетний период существования дал много выдающихся мастеров (А. Ватто, Ф. Буше, О. Фрагонар и др.). Будучи камерным и весьма оригинальным, он вышел за пределы Франции и значительно повлиял на развитие всего европейского искусства. В 1760-х гг. на смену стилю рококо пришел классицизм.

Архитектура

Сооружения в стиле рококо с чувственно-свободными формами, в основном городские особняки, отличались еще большей пышностью, декоративностью и динамичностью, чем в эпоху барокко. Однако рококо не было придворным искусством, отвергало торжественность своего предшественника и его тесную связь с Католической церковью.

Если предыдущие художественные стили складывались в архитектуре и только затем распространялись в живописи, скульптуре и декоративном искусстве, то рококо сразу же возник как камерный стиль аристократических гостиных и будуаров, декоративного искусства и практически не нашел отражения в экстерьере зданий. Проблемы архитектуры в искусстве рококо сужаются до задач оформления интерьера. Складывается представление об интерьере как о целостном художественном пространстве, что весьма ценно. Художники стиля рококо с одинаковой тщательностью продумывают лепной декор стен, зеркал, каминов, мебели, канделябров, дверных ручек, рисунков на ткани. Орнаментальный декор скрывает конструкцию архитектуры и мебели. Мелкие фарфоровые вазы, статуэтки, шкатулки расставляются на каминных полках, столиках, шкафах-горках, специальных изящных подставках, вытесняющих тяжелую мебель. Усиливается мода на все экзотическое, необычное, главным образом на восточное (см. Шинуазри). В орнаментальных композициях китайские мотивы могут сочетаться с ренессансными гротесками. Особое распространение получает мотив

«атрибутов» — композиций из музыкальных инструментов, охотничьих принадлежностей и сельскохозяйственных орудий.

Тенденция к живописности интерьеров намечалась еще в архитектуре барокко, но в стиле рококо она достигла наивысшего развития. При этом яркие краски сменились нежными пастельными тонами — белым, розовым, оливковым, светло-голубым и др. Рельефные рокайльные завитки превосходно сочетались с росписью золотом по белому фону.

Центром интерьера, как правило, был невысокий камин, на мраморную полку которого ставились золоченые бронзовые часы, канделябры, вазы китайского фарфора. Над камином обязательно размещали большое зеркало в позолоченной раме. Другие зеркала были в простенках между окнами, поэтому их называли трюмо (от *фр.* *trumeau* — простенок). Мотив зеркала как символа прозрачности в стиле рококо играл ведущую роль.

Как правило, особняк (во Франции их называли «отелями») окружала высокая ограда, комнаты часто имели криволинейные очертания и располагались не анфиладой, как в XVII в., а свободной композицией. Окна были очень большими. Интерьеры богато декорировались. Примеры архитектуры рококо: Малый Трианон в Версале, ансамбль трех площадей в городе Нанси в Лотарингии.

Живопись

Главные темы живописи рококо — прозрачные намеки и сцены соблазнения. В моду вошли хрупкие и томные юные женщины. Красота мужского тела, старость и смерть больше не привлекали художников. Для воплощения на полотне прекрасных женщин находили соответствующие средства: мягкие округлые линии, тонкие нюансы света и цвета. Со временем появился новый жанр камерной декоративной живописи — пастораль (изображение идиллических картин «пастушеской» жизни с эротическим подтекстом). Пастухов и пастушек часто изображали в бальных платьях, занятых чтением или игрой на свирели, на фоне природы в обстановке покоя среди цветов. Продолжали использовать мифологические сюжеты, характерные для барокко, но круг персонажей, как правило, ограничивался Венерой, нимфами и амурами. Больше всего ценились сюжеты, позволяющие соблазнительно показать обнаженное женское тело.

Любимыми темами художников рококо стали не героизм, а нежность и игра. Эстетизируется прекрасное мгновение, а не жизнь.

Жан Антуан Ватто (1684—1721). Выдающийся мастер рококо. Работал в жанре пасторали, в котором театральные ассоциации сочета-

ются с впечатлением от живой природы, теплого воздуха, серебристого света. Пейзажный фон, грациозные фигуры, очень близкие итальянской комедии масок, тонкий колорит, насыщенный светом, — вот признаки художественной манеры Ватто. Его картины не датированы. «Праздник любви» изображает парк со статуей Афродиты и группами любезных дам и кавалеров. Элегическое настроение звучит хрупкой мелодией трепетных созвучий зеленых и голубых, розовых и жемчужно-серых, лиловых и красных тонов — сложенные мелкими мазками, они «вибрируют» на поверхности картины.

Одна из лучших работ Ватто — «Отплытие на остров Киферу». Образы картины чрезвычайно музыкальны. Кажется, что исполняется какой-то медленный танец, в ритме которого дамы и кавалеры движутся по склону холма к ладье, отплывающей на Киферу — остров любви, где, по преданию, родилась Афродита. Движение направлено от правого края картины с фигурой богини и высокими деревьями парка в центр асимметричной композиции. Действие растворяется в золотистом мареве, мягкий, рассеянный свет струится сквозь кроны деревьев. Природа наделена такой же степенью одушевленности, трепетности, как и фигуры людей.

Очеловечивание природы в культуре рококо скажется в любви к паркам и садам. Но Ватто считал единство природы и искусства иллюзией. Отсюда грусть и ирония присутствуют в настроении его картин («Общество в парке», «Затруднительное предложение»).

Последнюю картину — вывеску для антикварной лавки своего биографа и друга Жерсена — Ватто, обычно недовольный собой, очень ценит. На полотне показан интерьер художественной лавки: посетители рассматривают картины, слуги укладывают в ящик купленные вещи, небольшая группа людей беседует. Акценты в картине расставлены равномерно: в ней можно увидеть еще один вариант «галантной сцены», а можно обратить внимание на милую естественность группы, занятая разглядыванием собачки и дружеской беседой.

Франсуа Буше (1703—1770). Творчество этого художника отражает характер французского рококо и широту сфер его распространения. Хорошей школой в начале пути стало для него исполнение 125 гравюр по рисункам Ватто. Отдавая дань граверному искусству, Буше публикует альбомы «Книга фонтанов» (1736) и «Китайские мотивы» (1740). Позже художник занялся иллюстрированием книг Мольера.

Значителен объем выполненных Буше монументально-декоративных работ — это обязательная сторона творчества мастера рококо. Художник украшает интерьеры дворцов Версаля и Шуази, отеля Субриэ

(1738), Национальной библиотеки (1743—1746), Стокгольмского дворца (1747).

Деятельность Буше затронула и театральное искусство — он участвует в создании декораций для оперных спектаклей (1742—1748) и даже расписывает веера. Еще одна специализация художника рококо — создание картонов (эскизов) для гобеленов. Буше занимает пост художественного руководителя мануфактуры Гобелена (имя владельца стало названием изделий), делает эскизы для шпалерной мануфактуры Бове (1755—1763). Интересны его картины для серии шпалер «Любовь богов». Буше выступает и как скульптор, выполняя модели статуэток для Севрской мануфактуры фарфора (1752—1765). Влияние его на этот жанр будет сказываться долгие годы.

В 1765 г. Буше назначается Людовиком XV на должность главного художника и в этом качестве дает уроки рисования всесильной фаворитке монарха маркизе де Помпадур. В его творчестве отчетливо проступает декоративный характер искусства рококо, предполагающий синтетическое единство живописи, скульптуры и архитектуры. Поэтому исследователи подчеркивают интерьерно-оформительский успех искусства Буше. Он всегда хорошо умел подчинить свою манеру общему стилю коллективного творчества.

Жан Оноре Фрагонар (1732—1806). Его творчество продолжает традиции Буше. Фрагонар не отказывается от мифологических сюжетов, но они для него лишь повод перевести разговор в более интимное русло («Похищение рубашки Амуром», «Купающиеся няяды»). Фрагонар темпераментен, порою лукав и насмешлив; обладает талантом импровизатора, свободой легкого мазка, но не выходит за рамки декоративизма рококо.

Рокайльной изысканностью отличается одна из самых популярных работ Фрагонара 1760-х гг. — «Качели» («Счастливые возможности качелей»). Тема была выбрана по просьбе заказчика, который хотел видеть на картине свою возлюбленную. В заросшем уголке парка, где пышные деревья соединяют небо с землей, на качелях резвится прелестная женщина, а в розовых кустах прячется и подглядывает счастливый влюбленный. Порхающая фигурка на качелях, сломанный куст роз создают идиллическую атмосферу, в которой словно оживают скульптуры крылатых амуров на постаментах. Фривольность и чувственность, жеманность и нега, лукавство и радость наполняют эту картину. В картине 1780-х гг. «Поцелуй украдкой» Фрагонар обнаруживает те же качества, что и в работах предыдущих двух десятилетий.

Исследователи говорят о большом жанровом диапазоне творчества художника — он пишет пейзажи, натюрморты, бытовые сцены,

портреты, декоративные панно. За всем этим, видимо, стоит желание мастера как можно точнее понять мир и выразить самого себя. В его манере слишком много личного, поэтому его творчество выходит за рамки стиля рококо.

Художник успешно работал в графике и создал много выразительных рисунков, набросков сепией и карандашом. Фрагонар — автор тематических иллюстраций к басням Лафонтена, «Неистовому Роланду» Ариосто, «Дон Кихоту» Сервантеса.

Вопросы и задания

1. Что характерно для стиля рококо в целом?
2. Какие основные черты присущи живописи рококо?
3. Сравните живопись французского и английского рококо.
4. Расскажите о шедеврах архитектуры рококо.
5. На манеру какого художника ориентировались европейские мастера XVIII в.? В чем она заключалась?
6. Какие новые приемы привнес в живопись Ж.А. Ватто?
7. Как творчество Ф. Буше связано со стилем рококо?
8. Каковы основные тенденции в творчестве Ж.О. Фрагонара?

Темы рефератов

1. Рокайльные мотивы в западноевропейской живописи.
2. Рококо в западноевропейской архитектуре.

Глава 7. Классицизм и ампир

С XVII в., эпохи «Большого стиля» Людовика XIV, в Европе начал распространяться классицизм, противопоставивший декоративности рококо естественную простоту. Для Франции, после обращения к Античности в эпоху Ренессанса XVI в., это была вторая волна классицистического искусства, третья пришлась на вторую половину XVIII в. В истории искусства классицизм XVIII в., в отличие от классицизма XVII в., обычно называют *неоклассицизмом*.

В классицизме первой половины XVII в. центральное место занял образ разумного, мужественного человека, наделенного сознанием общественного долга. В искусстве в это время доминировала живопись.

Во второй половине XVII в. классицизм был официально признан великим стилем, охватившим все виды искусств, при этом живопись и скульптура приобрели декоративный характер и стали подчиняться архитектуре. Художественный стиль классицизм представляет собой наивысшее выражение композиционной целостности, завершенности, уравновешенности.

Классицизм XVII и XVIII вв. по-разному относился к первоисточнику своего творческого вдохновения — Античности. В XVII в. знания об Античности были отрывочными. Только когда в 1719 г. в Геркулануме и в 1748 г. в Помпеях начались археологические раскопки (см. «Греческий стиль»), художники впервые получили возможность ознакомиться с подлинниками древнегреческого искусства. Великая античная традиция в искусстве классицизма оказалась зримой, пластически-осязаемой, чувственно-воплощенной.

Классицизм второй половины XVIII в. носит название революционного, или *просветительского*. В рассматриваемый период античная идея патриотизма, гражданственности человека как «существа общественного» расцветает на почве общественно-философского подъема. Человек — результат общественного воспитания, и должным образом образованный он в состоянии создать и поддерживать правильный гражданский порядок. О великой роли патриота в жизни страны, об образовании и воспитании человека, о равенстве всех перед разумом и разумными основаниями общественного устройства начали вещать философы с середины XVIII в. Во второй половине XVIII в. живопись обратилась к республиканским идеям Античности, к образам мужественных борцов против тирании.

Доктрина просветительского классицизма, с одной стороны, была основана на правилах и «священных» традициях Античности и предполагала высокую миссию искусства в пропаганде значительных драматических идей, но, с другой стороны, эпоха Просвещения желала видеть в избранных для картин сюжетах прямые аналогии своим идеям.

Далеко не во всех странах классицизм сменил рококо. Так было во Франции и отчасти в Германии, в Италии рококо сосуществовало с барокко. Внутри национальных школ открыто проявлялась борьба разных художественных направлений. Параллельно с неоклассицизмом, испытывая его воздействие, продолжал существовать реализм.

Многие искусствоведы в качестве высшей стилистики классицизма выделяют *ампир* (от *фр.* *empire* — империя) — стиль, утвердившийся в европейском искусстве в первые три десятилетия XIX в. (иногда его рассматривают как самостоятельный стиль). Он возник во Франции в

эпоху империи Наполеона Бонапарта и явился выражением имперских притязаний на мировое господство.

Ампир коренным образом отличался от классицизма. Мягкую и ясную гармонию стиля Людовика XVI и демократическую строгость неоклассицизма сменили парадное величие, помпезность и напыщенность. Существенные отличия можно отметить в декоре и цветовых предпочтениях. В классицизме объемная форма и декор связаны пластично и не имеют четких границ. В стиле ампир чистое поле поверхности стены, мебели или посуды украшается в строго отведенных местах узкими орнаментальными полосами. Для классицизма характерны мягкие, разбеленные цвета, для ампира — яркие (красный, синий, зеленый), контрастные сочетания (белый, синий или красный с золотом) и др. Большое значение в стиле ампир играли бронзовые светильники и детали мебели.

Основные источники творческого переосмысления и вдохновения для художников этого стиля — искусство архаической Греции, императорского Рима, а также Древнего Египта (в связи с египетским походом Бонапарта). От этих древних культур ампир перенял, с одной стороны, монументальный лаконизм, а с другой — идею утверждения имперского величия с помощью многочисленных атрибутов и символов.

Ведущую роль в формировании нового стиля играл Ж.Л. Давид, в то время придворный живописец Наполеона Бонапарта. Он не только писал картины, но и разрабатывал оформление интерьеров, эскизы мебели, диктовал моду в одежде.

Архитектура

Классицистическая архитектура дает ясное представление о величине, мерности, пропорциональности, масштабности сооружения. Главенствующую роль играют архитектоника здания, четкое подразделение целого на части и одновременно их соподчинение.

Для архитектуры классицизма характерны следующие черты: горизонталь преобладает над вертикалью; композиционно выделяется ось симметрии; фасад имеет трехчастное деление с укрупненным центральным и двумя меньшими боковыми ризалитами; украшен фасад ордерным декором, пилястрами, капителями, карнизами; преобладают четкие геометрические формы (треугольный фронто́н, полукруглая арка, прямоугольные окна и др.). Популярны были центрические планы, обеспечивающие равноценность восприятия со всех сторон.

Образцом зрелого классицизма в архитектуре можно считать восточное крыло Лувра (арх. К. Перро и Л. Лево). Протяженностью поч-

ти 200 м, его фасад расчленен центральным и двумя боковыми ризалитами и украшен двоянными колоннами коринфского ордера. Колонны поддерживают высокий антаблемент, а опираются на монументальный и гладкий цоколь с редко расположенными окнами. Центральный ризалит богато декорирован и завершается треугольным фронтоном. В этом здании французские архитекторы впервые применили горизонтальное перекрытие с плоской крышей, точно копируя античные постройки.

Французские зодчие первыми создали ансамбль «дворец-парк-город». Основу планировки города по-прежнему составляла возникшая еще в Античности трехлучевая система улиц, выходящих из одной точки. В Париже такой точкой стал парк Тюильри, а центральный луч совпал с Елисейскими полями.

Во второй половине XVII в. французский классицизм органично сочетается с барокко (дворец и парк Версаля).

Один из самых красивых в мировой архитектуре строго симметричный ансамбль Дома инвалидов с собором Св. Людовика (арх. Л. Брюан и Ж. Ардуэн-Мансар) придает особую выразительность южной части Парижа.

В 1672 г. в честь перехода французских войск через Рейн Ф. Блондель возводит первую в Париже триумфальную арку, так называемые ворота Сен-Дени. Выполненная с подчеркнутой лаконичностью, арка существенно повлияла на создание аналогичных сооружений в будущем.

Выразителем просветительских идеалов во французской архитектуре был *Жак Анж Габриэль* (1698—1782). Он стремился приблизить ее к человеку, уделял внимание тонким декоративным деталям. По сравнению с архитектурой XVII в. здания Габриэля отличаются большим изяществом. Его деятельность была тесно связана с расширением задач архитектурного ансамбля и градостроительством. Он проектировал площадь Людовика XVI в. (теперь — площадь Согласия) в Париже, тем самым положив начало формированию центрального ансамбля. Это первый пример площади с открытым свободным пространством, которая стала характерной для городов Нового времени.

По-иному подошел Габриэль и к строительству загородного дворца. В XVIII в. в Версальском парке для Людовика XV был возведен Малый Трианон, воплотивший новый тип богатого аристократического особняка. Дворец одновременно прост, интимен и параден. Вокруг него разбит живописный парк.

Архитектура классицизма середины — второй половины XVIII в., ее строгие и простые объемы, вполне отвечала духу эпохи Просвещения. Однако обращение к «естественности» требовало конструктивной оп-

равданности ордерных элементов в композиции, разработки гибкой планировки интерьеров, а также соответствующей пейзажной среды.

На смену регулярному (французскому) парку, в котором дорожки и аллеи прокладываются по строгой, геометрически правильной схеме, пришел пейзажный парк, создающий иллюзию дикой природы, якобы нетронутой цивилизацией. У истоков этой идеи стоял архитектор *Джон Ванбру*. Во время строительства дворца в Оксфордшире (1705) он написал специальный «Меморандум», в котором призывал свою заказчицу, герцогиню Мальборо, сохранить в усадьбе старый полуразрушенный дом, поскольку эти руины прекрасно украшают ландшафт.

Первый пейзажный парк устроил в своей усадьбе близ Лондона поэт А. Поу. Он хотел создать парк, отвечающий английским представлениям о свободе и независимости человеческой личности. Регулярный парк, например в Версале, казался ему олицетворением государственной тирании, которая подчинила себе даже природу. Англию же поэт считал свободной страной, и это должно было проявиться во всем, даже в отношении к природе.

Лучшие пейзажные парки Англии той эпохи были созданы *Уильямом Кентом* (1684—1748). Парк в Стоу (Центральная Англия) он украсил павильонами, построенными в разных стилях. Особенно сильное впечатление производили искусственные руины, напоминавшие о давно минувших временах. Уже в середине XVIII в. пейзажные парки были широко распространены, причем не только в Англии, но и во Франции, Германии, России.

Теоретики английского классицизма XVIII в. проповедовали возврат к канонам Витрувия и Андреа Палладио («палладианская» архитектура). Крупнейшими представителями этого направления были уже упомянутый Кент, *Грант Вуд* (1705—1754) и *Джеймс Джиббс* (1682—1754). Английским зодчим было чуждо стремление к представительности, развернутости фасадов и декоративности, характерным для французской архитектуры. Выразительность, богатство архитектурных форм достигались чисто пластическими средствами. Особого своеобразия английские мастера добились в области строительства сельских вилл и дворцов, окруженных парками. Их строили в колониальном стиле или уподобляли готическим замкам. Большинство конструкций возводили в стиле минувших эпох, что и стало отличительной чертой английского классицизма.

К концу XVIII в. в Англии в рамках классицизма, наряду с традиционными строениями, передающими торжественность и монументальность (Британский музей), появились тяжеловесные здания, перегруженные декором (Английский банк).

В соответствии с местными традициями развивался классицизм в национальных школах Голландии, Швеции, Италии и других западноевропейских стран. Повсеместно процветали загородные парковые усадьбы.

Для архитектуры ампира, полностью исключавшего национальные школы, характерны монументальность, геометрическая правильность объемов и целостность (триумфальные арки, колонны, дворцы). Широкое распространение получили массивные портики дорического и тосканского ордера. Декор зданий был нередко перегружен военной атрибутикой главным образом римского происхождения (доспехи, венки, геральдические орлы и т.п.).

Парадные дворцовые интерьеры богато декорировались живописными панно, навеянными помпейскими росписями, рельефами, напоминающими древнеегипетские образцы, вазами, похожими на греческие, бронзой и мебелью. Темное дерево мебели эффектно сочеталось с накладным золоченым бронзовым декором в духе египетских и римских древних украшений. Орнамент изобиловал причудливыми стилизованными растительными формами (арабесками, пальметтами и др.), фантастическими мотивами из этрусского искусства. В следовании этому стилю придворные художники доходили до абсурда. Так, спальня Жозефины во дворце Мальмезон была превращена в некое подобие походной палатки римского полководца, а одетые в римские туники женщины мерзли от зимнего холода в плохо отапливаемых парижских салонах.

Главным мероприятием Наполеона в области архитектуры в первой половине XIX в. стала реконструкция Парижа по строгому плану, включающему систему проспектов, триумфальных арок, колонн, площадей и архитектурных ансамблей. В честь его побед повсеместно сооружались триумфальные арки. Самая знаменитая возведена архитектором Ф. Шальгеном (1739—1811) на площади Звезды (Этуаль, теперь — генерала Де Голля). Решенная в крупных формах и украшенная тематическими скульптурными композициями, она завершает центральную ось города, идущую от Елисейских полей.

Наиболее ярко стиль ампир проявился в интерьерах императорских резиденций — Лувра, Мальмезона, Фонтенбло и др.

Скульптура

Для классицистической скульптуры характерны: четкая разграниченность планов, расчет на восприятие с одной точки зрения, обтекаемость четко выраженных форм. Движение не нарушает пластической замкнутости фигур.

В поисках героических образов художники обратились к Античности, однако французские скульпторы не были склонны канонизировать ее. В искусстве классицизма усиливается монументальная и героическая патетика. С середины XVIII в. в скульптуре произошел поворот к реализму — появилось тяготение к строгости, простоте и лаконичности.

Жан Антуан Гудон (1741—1828). Творчество Гудона связано с революционной эпохой. Он создал психологические, многогранные и жизненно яркие портреты выдающихся людей. Его герои целеустремленны, активны и деятельны. Скульптор не только точно передавал портретные черты, но и воплощал богатство духовного мира, изменчивость настроений. Так, Руссо предстает хмурым, с лихорадочно испытующим взглядом, Дидро внимательно прислушивается к собеседнику, готов вступить в разговор. Статуя в полный рост Джорджа Вашингтона воплощает гражданственность и мужественность борца за независимость. Поэтический образ композитора Глюка овеян дыханием великой эпохи. Непосредственностью и обаянием выделяется скульптурный портрет жены художника.

Шедевр Гудона — мраморная статуя Вольтера, сидящего в кресле. Издали он кажется немощным стариком, погруженным в глубокое раздумье, но при ближайшем рассмотрении образ меняется: перед нами — гигант мысли, символ эпохи.

Живопись

В живописи классицизма основные средства выразительности — линия, светотень и локальные цвета. Обязательно четкое деление на планы: ближний план выделяется коричневым цветом, средний — зеленым, а дальний — голубым. В позднем классицизме живопись тяготеет к монохромности.

Основоположником классицизма в живописи XVII в. был французский художник Н. Пуссен. Крупнейший мастер пейзажа — К. Лоррен, последователь Пуссена. Новый расцвет классицистической живописи приходится на вторую половину XVIII — первую четверть XIX в. и связан прежде всего с творчеством Ж.Л. Давида, превосходно выразившим в своих произведениях идеи просветительского классицизма.

В начале XIX в. официальным господствующим направлением живописи оставался классицизм, постепенно вырождавшийся в реакционный, догматический академизм, салонное искусство. Достойным внимания было творчество только отдельных художников, например Ж.О. Энгра.

Никола Пуссен (1594—1665). Самый выдающийся художник французского классицизма XVII в., чье творчество выходит за рамки стиля. Его художественные замыслы были соотнесены с глобальной и в принципе не решаемой изобразительным искусством задачей — созданием гармонии картины.

Во второй половине 1620-х гг. Пуссен осваивал колористические вершины венецианской живописи, особенно наследие Тициана. Влиянием живописной палитры этого мастера объясняется колорит картины «Ринальдо и Армида», хранящейся в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина в Москве.

Полотна «Аполлон и Дафна», «Вакханалия» и «Царство Флоры» (1631—1632) развивают мифологические мотивы «Метаморфоз» Овидия. Многофигурная композиция «Царство Флоры» проста и выразительна. Точно найденные жесты раскрывают гармонию отношений людей и природы. Фигуры стройны, элегантны, цвет воздушен, так как Пуссен считает, что именно такими «природа и разум учат их создавать».

Произведения 1630-х гг. — реализация программных устремлений Пуссена: его интересуют героические образы.

Художник стремится философски подходить к своим сюжетам. К сюжету об Аркадии — стране безмятежного счастья — Пуссен обращался не раз. Философская антитеза быстротечности жизни и неизбежности смерти развивается в картине «Аркадские пастухи» (1632—1635). Заброшенная гробница с изображением печальной женской фигуры и надписью: «И я был в Аркадии» — приводит в смятение пастухов, обнаруживших ее. Художник фиксирует несколько состояний — раздумье, глубокое уныние, удивление.

Философским размышлением о сложности творческого процесса стало панно «Вдохновение поэта» (1635—1638). Это парафраз греческих рельефов, все участники сцены изображены друг за другом в ряд, в небольших ракурсах, окутаны «прозрачной средой», светом и тенью.

Знаменитый луврский автопортрет Пуссена (1650) — один из самых удивительных в истории искусства. На фоне пустых натянутых холстов в рамках мастер повернулся к зрителю и напряженно, вдумчиво вглядывается в небо. Серьезность и сосредоточенность взгляда Пуссена исследователи сравнивают скорее со взглядом ученого-аналитика, чем художника, поэтически объемлющего целое.

После кризиса 1640-х гг. образная система Пуссена стала строиться на новых художественных принципах. Вниманием мастера завладела природа, ставшая для него символом гармонии бытия («Пейзаж с Полифемом», 1649; «Пейзаж с Геркулесом», 1649, и, наконец, «Иоанн Богослов на острове Патмос», 1650). Знаменитый цикл «Четыре времени

года», в котором аллегорически представлены четыре возрастных периода человека (и шире — человечества) художник создал в последние годы жизни. В пейзаже «Весна» Адам и Ева встречаются «утро человечества» в цветущем райском саду. Картина «Зима» — конец жизни, гибель: безжалостная смерть холодом сковывает мир, рушащийся от воды, которая мощным потоком вырывается из-под земли. Этот трагический пейзаж был последней работой Пуссена.

Клод Лоррен (1600—1682). Младший современник Пуссена, художник, который работал только в жанре пейзажа. Разделение живописцев по специализациям — характерное для классицизма явление. Такие всеобъемлющие гении, как Пуссен, свободно владеющие всеми жанрами, были редки.

Лоррен — родоначальник классицистического пейзажа. Пейзаж в его картинах вырос в полноправный оригинальный жанр. Художественный метод Лоррена как представителя классицизма связан с абстрагированием от конкретного, реального мотива. Более того, пейзаж Лоррена предполагал сложную, идеализированную композицию, в которой не было места случайностям и натурным мотивам. Правда, у художника достаточно много рисунков окрестностей Рима, но они решены панорамно и обобщенно.

Исследователи, противопоставляя пуссеновские пейзажи лорреновским, пишут об усилении в работах последнего лирического начала в противовес героическому у старшего современника. Безусловно, пейзажи этих художников — не просто изображение природного ландшафта, но и опосредованный образ человеческого духа, волнующих живописца проблем. Лоррен предпочитал писать морские дали (морские гавани — излюбленный его сюжет), широкие панорамы с глубокими горизонтами, различное время суток.

В 1650-х гг. Лоррен создает лучшие свои произведения. В «Похищении Европы» представлен обобщенный образ природы, сюжет — лишь повод для написания морской панорамы.

Поздний период творчества отмечен более эмоциональным восприятием природы. Колорит и свет достигают совершенства. Интересны хранящиеся в Эрмитаже картины «Утро» (1666), «Полдень» (1651), «Вечер» (1663), «Ночь» (ок. 1672). Покоем овевя «Полдень», будоражащим туманно-золотистым закатом выделяется «Вечер», мраком густых сумерек — «Ночь». Самая лирическая тема выстраивается в пейзаже «Утро». Серебристо-голубой свет растворяет силуэт большого дерева на переднем плане — он прозрачно темнеет на общем фоне. В тени просыпаются античные руины — следы ушедшей цивилизации, и этот мотив придает оттенок печали тихой поэзии рассвета.

Система построения пейзажа в различных композиционных мотивах разработана Лорреном достаточно подробно. Классицистический принцип предполагает деление пространства на несколько планов, выверенное соотношение между ними, свободный центр и обрамляющие композицию справа и слева деревья — кулисы. Такие изобразительные приемы оставались каноническими вплоть до XIX в.

Жак Луи Давид (1748—1825). Французский художник счастливо соединил в своем творчестве обе стороны просветительского классицизма. Помимо исторического жанра в эпоху Просвещения создавалось большое количество портретов современников, но если Пуссен писал для избранных, то Давид обращался к большой массе народа.

Славу Давиду принесла «Клятва Горациев» (1784), изображающая трех братьев-близнецов, которые, по преданию, победили в поединке с тремя братьями-близнецами Куриациями в споре о могуществе Рима. В картине эффектно передана решимость братьев Горациев идти в бой за свою отчизну — в едином порыве они выступили вперед, выбросив руки в римском воинском приветствии навстречу отцу, протягивающему им оружие.

Монументальность сцены, концентрирующей внимание на гражданском самоотречении братьев и отца, подчеркивает, что самопожертвование есть самое совершенное в природе человека. Драма личного и общественного должна решаться в пользу последнего. Величественный фон в виде трехчастной аркады повышает значимость происходящего, а контрастная группа горящих женщин намекает на трагическую смерть Горациев.

Значительность событий античной истории для мастеров классицизма всегда была несопоставима с современными событиями, в которых они не видели никакого величия. Давид стал первым художником-классицистом — летописцем своей эпохи. Например, полотно «Смерть Марата» (1793) основано на реальных событиях. Причем художник, разделявший идеалы Французской революции, бывал у Ж.П. Марата в гостях, поэтому интерьеры на картине отражены достоверно. Однако сам Марат, обезображенный болезнью, кистью художника превращается в настоящего античного героя.

На протяжении всех революционных лет Давид пишет портреты. Его интересуют психологическое состояние модели, ее социальное положение.

Жан Огюст Энгр (1780—1867). Творчество Энгра приходится на период решительных изменений в искусстве: классицизм уступает место романтизму. Будучи в целом верным приверженцем классицизма, Энгр понимал его по-своему. С 1808 по 1818 г. были созданы

«Сидящая купальщица», «Зевс и Фетида», «Большая одалиска», «Роже и Анжелика», «Паоло и Франческа», «Рафаэль и Форнаррина». Тематический диапазон Энгра явно выходит за рамки классицизма — с этим стилем его связывают только формальные поиски. Репутацию вождя классицизма за Энгром закрепила картина «Обет Людовика XIII», выставленная в Салоне 1824 г. Художник в формах ищет музыкальность, ритмичность, линейность, цветовую сбалансированность. Энгр как классицист отчетливо представляет возможности живописного языка и никогда не пытается, подобно романтикам, найти нечто не укладывающееся в рамки жанров изобразительных искусств. Романтики отважились изобразить дух — шестое чувство, для классицистов это была невыразимая никакими средствами тема; романтики опирались на фантазию, классицизм предпочитал основываться на реальности. В период позднего классицизма это рождало странную смесь напыщенной надуманности и слащавого, с оттенком бытовизма, натурализма.

Главные принципы творчества Энгра как художника классической школы — точный рисунок, скульптурная лепка форм, монохромность колорита — неизменно реализуются в лучших работах позднего периода: «Одалиска и рабыня», «Мадонна перед чашей с причастием», «Венера Анадиомена», «Турецкая баня» и др. На протяжении всего творческого пути Энгр с увлечением работает в жанре портрета (портреты семьи Ривьер; госпожи Девосе; госпожи Шовен; художника Тевенена). Творческую манеру Энгра отличают точный контур, обрисовывающий фигуру, динамичный рисунок, строгий, но разнообразный ритм. За портретным сходством изображенных людей стоит стремление приблизить их к идеалу. Строй души позирующих героев, видимо, был близок художнику, и портреты ему на редкость удавались.

Вопросы и задания

1. Каковы основные черты архитектуры и скульптуры классицизма?
2. На каких художественных принципах строилась классицистическая живопись?
3. Как понимал классицизм Н. Пуссен?
4. Расскажите о системе построения классицистического пейзажа, разработанной К. Лорреном.
5. Как Ж.Л. Давид воплотил в своих полотнах принципы просветительского классицизма?
6. Каковы главные принципы творчества Ж.О. Энгра?
7. Как возник стиль ампира? Какие основные черты присущи этому стилю?

8. Какие культуры послужили источником вдохновения для мастеров ампира?
9. Расскажите об архитектуре стиля ампир.

Темы рефератов

1. Шедевры архитектуры стиля классицизм.
2. Цвет и свет в живописи классицизма.
3. Архитектура стиля ампир.
4. Стиль ампир в интерьере.

Глава 8. Романтизм

В европейской культуре конца XVIII — первой половины XIX в., на фоне угасания интереса к античным традициям, постепенно формируется новый стиль — романтизм. Он родился в активной полемике сторонников романтизма с приверженцами классицизма. Родиной романтизма стала Германия.

Романтики обратились к Средневековью — эпохе не просто отвергаемой, но презираемой Просвещением и классицизмом. Христианское искусство средневековой Европы в исследованиях романтиков получило сугубо национальные черты: французская готика отличается от немецкой, испанская — от итальянской и т.д. Романтики подняли вопрос о так называемом «национальном духе». (Интерес к готической архитектуре в XIX в. в связи с ее конструктивной основой был непродолжительным. Подлинное, научное внимание к архитектуре разных веков и народов начинается только в эпоху эклектики.)

Стремясь представить неповторимую индивидуальную сущность отдельного человека, романтики вводят в искусство «маленького человека» — не героя, не вершителя людских судеб, а обывателя, занятого устройством своего личного счастья.

Романтики обострили проблему противопоставления мечты и действительности. Их объединяли ненависть к тусклой повседневности, стремление вырваться из нее, мечтательность, яркий индивидуализм и хрупкость внутреннего мира. Не случайно Шарль Бодлер говорил, что романтизм — это «не стиль, не живописная манера, а определенный эмоциональный строй».

Ведущим видом искусства романтизма была музыка, именно тогда возникло определение архитектуры как застывшей музыки. Только

мелодия могла снять столкновение индивидуального и общего, социального. Возросла роль фантазии и интуиции в творчестве. Многие романтики разрабатывали научную основу колористического видения и анализа цвета. Романтизм подготовил приход импрессионистов с их интересом к цвету, к личному переживанию, по-особому окрашивающему окружающую действительность.

Скульптура

Для творчества скульпторов-романтиков характерны отказ от канонов, яркая эмоциональность, обращение к историческим сюжетам. Они перешли от бесстрастности и спокойного величия классицистической пластики к бурному движению и свободной трактовке форм.

Франсуа Рюд (1784—1855). Украшающий Триумфальную арку на площади Звезды в Париже монументальный рельеф Рюда «Выступление добровольцев в 1792 году», чаще называемый «Марсельезой», перекликается со «Свободой» Делакруа (см. далее). В композиции смело объединены образы аллегии и реальности. Ангел победы, мягко рассекающий воздух крыльями, зовет за собой народ. В монолитных рядах можно увидеть мужественного воина, облаченного в античные одежды, обнаженного подростка, простых людей. Разнообразие и богатство фактурных приемов, резкие контрасты света и тени подчеркивают мощную моделировку форм высокого рельефа.

Живопись

Тенденции неоклассицизма были вытеснены романтическими в начале XIX в. В немецком романтизме преобладали мистические и религиозные настроения и образы. Самые интересные поиски вели художники в области портрета и пейзажа (Ф.О. Рунге, К.Д. Фридрих). Искусство романтизма во Франции развивалось особыми путями. Главное, что отличало его от аналогичных движений в других странах, — это активный, наступательный («революционный») характер. Создателями манифестных произведений стали два выдающихся французских мастера — Т. Жерико и Э. Делакруа. Англичанин У. Блейк искал в живописи некую художественную формулу существования мира.

Пейзаж, которому в академической среде не придавали значения, стал заметным явлением благодаря художникам-романтикам. Они, с одной стороны, стремились к реальному отображению мира, а с другой — рассматривали природу как мир страстей и бурных переживаний (У. Тёрнер).

В портрете главным для романтиков стало выявление ярких характеров, духовной жизни, мимолетного движения чувств, эмоционального напряжения.

Филипп Отто Рунге (1777—1810). Один из первых художников-романтиков, он поставил перед собой задачу синтеза искусств: живописи, скульптуры, архитектуры, музыки. Ансамблевое звучание искусств должно было выразить единство божественных сил мира, каждая частичка которого символизирует космос в целом. Изображение человека, пейзаж, свет и цвет выступали символами изменчивого круговорота жизни природы и человека («Времена дня»). Восприятие живописи предполагало музыкальное сопровождение. В автопортрете, исполненном в быстрой и размашистой манере, соответствующей духовной энергии творца, Рунге стремился уловить переменчивую игру настроений человека, заглянуть ему в душу. Лучше всего это ему удавалось в детских портретах. Он предвосхитил пленэрные открытия второй половины XIX в. — фоном картины является пейзаж, блестяще передающий пространственные отношения, колористическое единство и эффекты светотени на открытом воздухе. Рунге был известным исследователем теории цвета. Его книга «Шар цвета» (Гамбург, 1810) получила высокую оценку ученых и великого поэта Гете, тоже занимавшегося научными изысканиями в этой области.

Каспар Давид Фридрих (1770—1840). Тонко воплотил идеалы романтизма в картинах природы. Искусствоведы отмечают в произведениях художника богатство пейзажных мотивов: море, горы, леса и многообразные оттенки состояния природы в различное время года и суток. Годы Наполеоновских войн обращают Фридриха к патриотической тематике.

Наиболее интересные работы относятся к 1820-м гг. «Девушка у окна» демонстрирует довольно сложный прием: сочетание темного пространства на переднем плане и светлого — на заднем. Для Фридриха это движение к свету было, видимо, девизом всего творческого пути. Картину «Двое, созерцающие луну», где в лунном свете предстают почти силуэтные пятна двух фигур, горных камней и сказочного дерева с вывороченными корнями, отличают свойственные романтическому пейзажу асимметричная композиция, контрасты света и тени. Фридрих был тонким мастером морских пейзажей: «Возрасты», «Восход луны над морем», «Гибель "Надежды" во льдах». Последние работы — «Отдых на поле», «Большое болото» и «Воспоминание об Исполиновых горах». Эти картины ассоциативны, как любое творение романтиков, и предполагают различные уровни прочтения и толкования.

Фридрих очень точен в рисунке, музыкально-гармоничен в ритмическом построении своих произведений, в которых старается говорить эмоциями цвета, световых эффектов.

Теодор Жерико (1791—1824). Прожил короткую жизнь, многие его планы остались неосуществленными (сохранились только наброски композиций). В Салоне 1812 г. Жерико выставил большое полотно «Офицер императорских конных егерей во время атаки». Это было время апогея славы Наполеона и военного могущества Франции. На картине изображен всадник с саблей наголо на вздыбленном коне, призывающий солдат за собой. Диагональная композиция усиливает эффект движения. Много сошло в этом произведении: безусловная вера Жерико в волю человека, страстная любовь к лошадям и смелость начинающего мастера в показе того, что раньше передавали только музыка или поэзия — азарта боя, начала атаки, требующего предельного напряжения сил офицера. С этой темой связаны еще несколько произведений: «Офицер карабинеров», «Офицер кирасир перед атакой», «Портрет карабинера», «Раненый кирасир».

Одна из лучших его картин — «Плот "Медузы"» — демонстрировалась в Салоне 1819 г. и произвела настоящий фурор. Жерико создал свое произведение на основе реальных событий. У берегов Африки затонул фрегат «Медуза». С погибающего корабля удалось сбросить плот, на котором собралась горстка людей. Двенадцать дней их носило по бушующему морю, пока они не встретили судно «Аргус». Жерико заинтересовала ситуация предельного напряжения духовных и физических сил человека. В построении композиции он выбрал точку зрения сверху, что позволило ему дать панорамный охват пространства и изобразить, сильно приблизив к переднему плану, всех оказавшихся на плоту. Диагональная композиция подчеркивает движение, которое строится на контрасте бессильно лежащих на переднем плане и устремившихся навстречу кораблю людей. Четкость ритма, нарастание динамики от группы к группе, красота обнаженных тел, темный колорит картины задают некую условность изображения. Полотно оказалось программным для романтического стиля, но официальные круги восприняли его как памфлет.

Жерико очень много работал в технике литографии. Например, «Большая английская сунта» (1821) представляет жизнь простого английского труженика. Стремление наиболее выразительно передать динамику и яркие эмоциональные состояния заставило Жерико согласиться на предложение его друга-психиатра написать некоторых пациентов лечебницы («Сумасшедшая старуха», «Сумасшедший, воображающий себя полководцем»).

Новаторство Жерико открыло новые возможности для передачи идей романтизма.

Эжен Делакруа (1798—1863). Поиски Жерико были продолжены Эженом Делакруа. Он хорошо понял, что в искусстве наступили времена необыкновенных страстей и сильных эмоциональных потрясений. Вождем романтизма его делает картина «Резня на Хиосе» (1824). Откликаясь на события Французской революции 1830 г., он пишет свою самую знаменитую картину — «Свобода, ведущая народ». Подготовительные рисунки, эскизы показывают, как развивалась тема: от жанровой зарисовки к обобщению и символу. Сначала Делакруа представляет сюжет как схватку восставших с правительственными войсками, включает в эскиз портретные изображения героев революции. В окончательном варианте оставлены только восставшие, возглавляемые, а точнее, вдохновляемые фигурой Свободы, подобной античной богине. Облик женщины настраивает зрителя на символическое восприятие картины. Она поднялась над баррикадой, неуязвимая, в отличие от убитых восставших. Художник помещает рядом с фигурой Свободы студента, рабочего, мальчишку, вся остальная толпа слабо видна в дыме сражения. Эта картина закрепила победу романтизма во французской живописи.

После поездки в Африку в конце 1831 г. Делакруа показал себя как блестящий мастер колорита («Алжирские женщины в своих покоях», всадники, сцены охот и сражений). Исторические картины 1840-х гг. («Взятие Константинополя», «Правосудие Траяна») представляют новую манеру художника. Открыв возможности цвета, Делакруа стремится опробовать их во всех видах и жанрах живописи: он создает монументально-декоративные росписи, пишет пейзажи, портреты, натюрморты.

Особенно удавались художнику портреты людей, близких ему духовно. Среди них выдающиеся деятели искусства XIX в.: писательница Жорж Санд, композитор и пианист Шопен, скрипач Паганини. Делакруа также иллюстрировал произведения Шекспира и Байрона, занимался литературным творчеством. Ему хорошо удалось описать процесс творческой работы художника-романтика, свои опыты с цветом, взаимоотношения музыки с другими видами искусства.

Уильям Блейк (1757—1827). Художник-романтик и поэт, он материализует в своих работах фантастический мир снов. В 1799—1805 гг. художник создал 37 темперных работ и почти 100 акварелей на сюжеты из Библии. Наиболее известными его произведениями считаются иллюстрации к библейской Книге Иова, «Божественной комедии» Данте, «Потерянному раю» Мильтона. Блейк населяет свои композиции титаническими фигурами героев в соответствующем окружении. Де-

моническая, мятежная гордость сочетается у его персонажей с особого рода гармонией, создаваемой из диссонансов.

Опираясь на свой опыт гравера, Блейк рисовал точными и тонкими линиями, никогда не писал с натуры. Блейк использовал сюжеты из английской истории, но его любимыми темами всегда оставались аллегории на основе литературных произведений («Семиглавое чудовище Апокалипсиса», «Сострадание», «Ангелы над телом погребенного Христа» и др.).

Колорит картин бледен, темные тени написаны не черными, а синими или коричневыми красками. Изображение лишено иллюзорного пространства, формы расплывчаты, детали натуралистичны. Пейзажные гравюры к «Пасторалиям» Вергилия более идиллически-романтичны, чем все предшествующие работы.

Романтизм Блейка пробует найти некую художественную формулу существования мира. Художник мыслит символами, стремится объять и выразить мир в целостном единстве. Искусство Блейка трудно уместить в рамки одного стиля.

Уильям Тёрнер (1775—1851). Яркий представитель романтического пейзажа. Прекрасно писал акварелью, добиваясь легкости и прозрачности красок, потрясающих световых эффектов. Художник часто обращался к мотивам К. Лоррена, трактуя их в романтическом духе, любил писать морские пейзажи, картины на исторические и мифологические темы. Его полотна отличаются динамикой, чистыми, яркими красками.

Особенно интересовала Тёрнера возможность передачи на полотне мерцающих эффектов, дымки, растворяющей контуры предметов. Его восхищали достижения технического прогресса. Так, на картине «Дождь, пар и скорость» (Национальная галерея, Лондон) художник передал бешеный темп движения самого быстрого поезда того времени. Из ослепительного блеска возникают еле различимые очертания состава, намеченного широкими черными мазками. На втором плане слева едва виден город. Единственная узнаваемая деталь в этом фантазмагорическом пейзаже — контур моста через Темзу.

В картинах Тёрнера позднего периода усилилось фантастическое начало, появилась отвлеченная символика. Преобладают светлые краски, белила и различные оттенки желтого в сочетании с коричневым. Колористические искания художника предвосхитили творчество импрессионистов.

Откликаясь на современные события, художник создал полотна «Пожар лондонского Парламента» и «Невольничье судно». Глубоко эмоциональное искусство Тёрнера не было понято современниками. Он опередил свое время.

Вопросы и задания

1. Назовите основные черты романтизма.
2. В чем сильные и слабые стороны романтического мироощущения?
3. Что характерно для живописи Ф.О. Рунге?
4. Какой девиз для своего творчества выбрал К.Д. Фридрих? Объясните его смысл, обратившись к живописи.
5. Какие новые черты привнесли в живопись Т. Жерико и Э. Делакруа?
6. Как понимал романтизм У. Блейк?
7. Расскажите о романтических картинах У. Тёрнера.

Темы рефератов

1. Цвет в романтическом пейзаже.
2. Романтическая живопись Франции.
3. Романтизм в английской живописи.
4. Образ человека в искусстве романтизма.

Глава 9. Реализм

В искусствоведении существуют различные взгляды на определение понятия «реализм». В общем плане реализм рассматривается как правдивое, объективное, всестороннее отражение действительности специфическими средствами, присущими видам художественного творчества, как способ духовно-практического познания действительности. Мерой реалистичности произведения считается мера проникновения в жизнь, фиксации ее важных сторон в художественной форме.

Реализм в искусстве проявляется по-разному. Сложность заключается в том, что сила воздействия художественного образа не зависит от степени сходства, подражания реальному объекту, т.е. от натуралистичности изображения. В таком понимании искусство примитива может быть реалистичнее академической живописи, а одинаково реалистическими можно считать и натурализм малых голландцев и импрессионизм.

Нередко натурализм нереалистичен, не является жизненным, поскольку довольствуется поверхностным сходством без проникновения в глубинные процессы действительности, а абстрактное худо-

жественное мышление более точно выражает реальность, так как схватывает самую суть какого-либо элемента изображаемого явления или предмета. Вероятно, правильнее считать, что художественно-образный смысл реалистического искусства связан с мерой соответствия избираемой художником формы для выражения конкретной идеи.

Общим признаком метода реализма является достоверность в воспроизведении действительности. Вместе с тем реалистическое искусство обладает широчайшими творческими возможностями.

В ходе развития искусства реализм приобретает конкретные исторические формы и творческие методы — *просветительский, критический, социалистический реализм*.

В более узком значении реализм рассматривается как *художественный стиль*. Он возник в XVII—XVIII вв., формировался в эпоху Просвещения (XVIII в.) и наиболее полно раскрылся в критическом реализме XIX в. Реализм в таком понимании исследует личность человека в неразрывной связи с современным ему обществом и социальным положением в нем.

Впервые термин «реализм» в изобразительном искусстве появился в середине XIX в. В этом смысле его отличительной особенностью было обращение к повседневной жизни.

Реализм, пришедший на смену романтизму, часто рассматривается как оппозиция этому стилю, хотя отношения у них более сложные, поскольку романтизм ставил своей целью создать новую, прекрасную и истинную реальность.

Середина — вторая половина XIX в. ознаменованы нарастанием демократического и пролетарского движения во Франции и многообразием художественных проявлений. В этот период создается теоретическая программа критического реализма, получившая воплощение в живописи, графике и несколько позже — в скульптуре. Искусство стало шире использоваться как средство агитации и пропаганды. Отсюда развитие станковой и иллюстративно-журнальной графики как основного элемента сатирической печати. Художники активно втягивались в бурный ход общественной жизни.

Революция 1848 г., развеявшая романтические иллюзии французской интеллигенции, явилась очень важным этапом в истории искусства не только Франции, но и всего западного мира.

Критический реализм, существовавший в искусстве европейских стран и США, был ориентирован на изображение жизни обездоленных слоев общества, противопоставление их жизни богатым «верхам», сочувствие человеческой неблагополучной судьбе. В реалистическом

искусстве отражены волнующие весь мир национально-освободительные идеи. Метод реализма требует достоверности в воспроизведении действительности. Вместе с тем реалистическое искусство допускает разнообразие творческих манер художников.

Живопись

Одним из первых в живописи XVII в. воспел красоту и естественность повседневного, демократические художественные идеалы М. Караваджо. Его открытия в области передачи света и тени, повышенная предметность изображения, стремление к монументализации жанровых мотивов стали основой целого направления — *караваджизма*. Воздействие этого художника испытали Д. Веласкес, Ж. де Латур и многие другие.

XVII столетие было «золотым веком» испанской живописи. Уже в первые десятилетия четко обозначилась реалистическая тенденция, чему способствовали распространение караваджизма и приток произведений искусства из Италии. В эту эпоху творили такие замечательные мастера, как Х. Рибера, Ф. Сурбаран, Д. Веласкес. Расцвет испанской реалистической школы, развивавшейся в основном в рамках религиозной живописи, пришелся на первую половину XVII в.

Реалистические тенденции получили продолжение в эпоху Просвещения, когда Ж.Б.С. Шарден, Ж.А. Гудон во Франции, У. Хогарт в Великобритании и другие художники обратились в своем творчестве к жизни бедняков.

В XIX в. ведущее место в английской живописи занимал реалистический пейзаж (Дж. Констебл). Он повлиял и на развитие искусства во Франции, где реализм сначала проявился именно в пейзаже, на первый взгляд, наиболее отдаленном от общественных бурь, и только затем в других жанрах. Реализм во французском искусстве начинается с *барбизонской школы*, получившей название от деревушки Барбизон недалеко от Парижа, где в 1840-х гг. поселилась группа молодых живописцев (Т. Руссо, Д. Пенья, Ж. Дюпре, К. Тройон, Ш.Ф. Добиньи). Стремясь освободиться от академических условностей, они приехали в Барбизон писать этюды с натуры. Картины они завершали в мастерской на основе этюдов, поэтому их живопись отличали законченность и обобщенность в композиции и колорите, но живое ощущение природы в них оставалось всегда. Всех барбизонцев объединяло желание внимательно изучать природу и правдиво ее изображать, однако это не мешало каждому из них сохранять свою творческую индивидуальность.

Один из самых тонких мастеров французского пейзажа середины XIX в. — К. Коро.

Критический реализм XIX в. как новое мощное художественное направление активно утверждал себя и в жанровой живописи. Исследование общественных противоречий было свойственно Ж.Ф. Милле, опозитизировавшему на своих полотнах сельский труд, Г. Курбе, запечатлевшему простых людей, О. Домье, изображавшему суровые будни бедняков, и другим художникам Франции. Творчество Курбе оказало значительное влияние на европейский экспрессионизм и политический реализм XX в.

Испанец Ф. Гойя обратился к фольклору, его живопись и графика приобрели фантазмагорический и гротескный характер. Творчество Гойи сыграло особую роль в становлении реалистического метода, беспощадно вскрывая социальные противоречия.

Микеланджело Меризи да Караваджо (1573—1610). В его творчестве нашло наиболее полное выражение реалистическое направление в искусстве XVII в.

Ранние работы мастера — «Больной Вакх», «Мальчик с корзиной фруктов», «Мальчик, укушенный ящерицей», «Вакх» — это пристальное вглядывание в жизнь, осознание ценности всякой, будто бы незначительной мелочи. Художник много сил вложил в развитие жанра натюрморта, одним из первых обратился к бытовому жанру, изображая уличных мальчишек, посетителей кабачков и других представителей простого народа. К числу таких картин относится картина «Юноша с лютней» (ок. 1595). На темном фоне выделяется ярко освещенный силуэт изображенного по пояс молодого музыканта. Художник мастерски владеет светотеневой моделировкой формы, точно передает нежные черты лица, лежащие на столе предметы. Болезненному изяществу маньеризма и патетике барокко он пытается противопоставить красоту и естественность повседневного.

Целостность и замкнутость композиции, монументальность и значительность религиозных сюжетов («Призвание апостола Матфея», «Распятие Петра», «Обращение апостола Павла», «Положение во гроб», «Успение Марии») сближают Караваджо с мастерами Возрождения. Резкий источник света в его произведениях выхватывает самое важное: сидящих за столом людей, среди которых Матфей, потрясенный тем, что Иисус Христос избрал именно его («Призвание апостола Матфея» 1596—1601), оплакиваемую Марию («Успение Марии» 1605—1606). В «Обращении апостола Павла» вся композиция занята фигурой коня, под копытами которого выделенная светом фигура сборщика податей Савла, будущего апостола Павла. Прием контрастной светотени — характерная черта творчества Караваджо.

Свойственное художнику противопоставление бытового и возвышенного рождает новые ощущения и поражает зрителя. От картины к картине нарастает трагическая сила образов Караваджо. В «Положении во гроб» (1604) ярким светом выделяется тесно сплоченная группа близких Христу людей, опускающих его тело в могилу.

Огромной эмоциональности добивается художник в композиции «Успение Марии». Лица, позы и жесты учеников Христа, окруживших ложе усопшей, выражают искреннюю скорбь. Все здесь подчинено горестному осознанию трагичности жизни, неизбежности ее конца.

Творчество Караваджо, его мастерское владение светотенью оказали огромное воздействие на развитие европейского искусства.

Хусене де Рибера (ок. 1591—1652). Один из первых представителей реалистической школы, живописец и график, последователь Караваджо. В его творчестве преобладали религиозные темы, трактуемые с жизненной достоверностью и драматизмом. Художник обращался также к мифологическим сюжетам, писал портреты, воплощая в них национальные черты испанцев.

Рибера стремился к точности воспроизведения характерного, включая множество подробностей и отражая особенности формы. Его рисунок и моделировка тщательны, но обобщенная энергичная лепка объемов большими массами света и тени создает впечатление монументальности. Обычно фигуры или полуфигуры изображены на переднем плане и заполняют всю плоскость картины.

В однофигурных композициях Рибера шел от этюдов с натуры: изображал рыбаков, уличных бродяг с выразительными лицами. Темпераментная лепка плотным пастозным мазком придает пластическую силу суровым фигурам его героев в рубищах и нищенских лохмотьях.

Некоторые темы Рибера разрабатывал многократно, добиваясь тонких живописных и эмоциональных нюансов. Одна из них — страдание и мученичество святых. На картине «Мученичество Св. Варфоломея» (1639) изображены истязания апостола Варфоломея, проповедовавшего христианство. На его лице читается огромная сила веры и готовность к жертве. Истерзанное тело передано с помощью точной светотеневой моделировки формы с потрясающей достоверностью.

В 1640-е гг. художник обращается к образам, полным гармонии. Его живописная манера становится легче, свободнее, воздушнее, краски — богаче в оттенках. В «Святой Инесе» (1641) трогательная хрупкость и угловатость юности сочетаются с грацией, целомудрием и внутренней силой. Лицо мученицы озарено лучистым взглядом. Рассеянный свет образует вокруг ее фигуры мерцающую воздушную среду, смягчает контуры, усиливая одухотворенность образа. Рибера на-

писал это полотно в сдержанной цветовой гамме, используя тончайшие охристые, коричневые и умбристые оттенки.

В картине «Хромоножка» (1642) Рибера сочетает элементы парадного портрета и жанровой живописи. Причудливый силуэт подростка-нищего с безобразной внешностью, облаченного в бедную одежду, четко читается на фоне неба. Линия горизонта расположена низко. Во всем облике мальчика, в его осанке, доброй улыбке чувствуется независимость, душевная гармония и внутренняя сила. Напоенный воздухом и полуденным золотистым светом пейзаж придает торжественность сцене.

Франсиско Сурбаран (1598 — ок. 1664). В его творчестве нашли отражение художественные идеалы Испании XVII в. В монументальных циклах из жизни монахов, мучеников, святых Сурбаран показал их душевное благородство, способность к сильным чувствам. Они исполнены благочестия, но их религиозность не иступленная, как у героев Эль Греко. Вместе с тем так же, как Эль Греко, Сурбарана прежде всего интересовала тайна мистического общения человека с Богом. Лучшие работы — «Посещение Св. Бонавентуры Фомой Аквинским» (1629), «Святой Лаврентий» (1636), «Детство Мадонны» (1630).

Сурбаран основывал композиции на размеренных ритмах, использовал пластическую выразительность линий и монументальных форм, лаконизм художественного языка. Сцены мистических видений самые яркие в творчестве художника, все события он выписывает очень подробно. Ему важны не столько видения, сколько реакция на них героев. В натюрмортах он применял строгие упорядоченные композиции, изображал простые и изящные вещи: кувшинчики, вазочки, чаши, фрукты, цветы. Сурбаран использовал художественный прием Караваджо — яркий свет выхватывает из темного пространства предметы, расположенные на переднем плане. Особое очарование его натюрмортам придают тонкая игра светотени, контрастный колорит, точная передача природы.

Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599—1660). Непревзойденный гений живописи. В ранних произведениях («Завтрак», «Старая кухарка», «Служанка-мулатка», «Музыканты» и др.) художник передает внешние особенности природы, контрастное освещение фигур, выдвинутых на передний план.

В 1623 г. Веласкес стал придворным живописцем. Он писал многочисленные портреты членов королевской семьи. Талант «документального» воспроизведения природы как нельзя более точно отвечал требованиям аристократии. Виртуозным мастером показал себя Веласкес и в тематических картинах на сюжеты из светской и духовной истории.

На полотне «Слача Бреды» (1634—1635) художник запечатлел эпизод войны Испании с Нидерландами. На переднем плане побежден-

ный командующий гарнизона Бреды вручает ключи от города испанскому полковнику Амброзио Спиноле. Драматические события раскрываются через тонкие психологические характеристики главных действующих лиц, написанных с портретной достоверностью. Гордые испанские гранды с утонченными лицами, строгой выправкой образуют компактную группу, над которой победоносно высится лес копий. Нидерландские воины с мужественными лицами сохранили независимость духа, хотя склонили свои копыя и знамена перед неприятелем.

Идейный и композиционный центры картины совпадают. Это эпизод передачи ключа. Пейзаж со следами военных действий, всполохами пожаров дополняет сюжет. Богатство красочной палитры, построенной на валерах (тончайших цветовых нюансах), передача световоздушной среды характеризуют творчество Веласкеса. Он отказался от традиционной в XVII в. парадно-аллегорической трактовки батальной темы и положил начало реализму в исторической живописи.

Новаторские композиционные поиски особенно ярко воплотились в работах 1650-х гг.: «Менины» (1656) и «Пряхи» (1657).

В картине «Менины» с помощью композиционных приемов художник воплощает изменчивость жизни, ее контрастные аспекты. Полотно является одновременно и групповым портретом и жанровой сценой из жизни королевского двора. В просторном зале изображена инфанта Маргарита в сопровождении фрейлин («менин»), карликов и других придворных. Здесь же и сам Веласкес перед большим холстом с палитрой и кистью в руках. В зеркале, висящем на задней стене, отражены фигуры короля и королевы, вероятно позирующих художнику. Принято считать, что приход инфанты Маргариты прервал работу над портретом королевской четы, но возможны и другие толкования сюжета.

Мы не видим, что рисует художник, но, если предположить, что он изобразил увиденную нами сцену, то значит, на нарисованной картине тоже изображен рисующий художник и так до бесконечности.

На этом полотне два композиционных центра. Один — инфанта, а другой — два равновеликих пятна на дальнем плане: зеркало и дверной проем, в котором виден мужской силуэт. Кто этот человек и какова его роль в запечатленной сцене, остается только гадать.

Гармоничен и колорит картины: доминируют зеленовато-серебристые и коричневые тона, дополненные отдельными красными акцентами. Мягкий свет смягчает контуры и объединяет фигуры.

В «Пряхах» пришедшие в гобеленную мастерскую дамы разглядывают ковер, на котором изображен миф об Арахне — пряхе, вызвавшей на соревнование богиню Афину и в наказание за гордыню превращенной богиней в паука. События мифа и настоящего отража-

ются друг в друге. В картине будто бы нет фона, действие перетекает из одного пространства в другое, светом выделен задний план, затемнен передний. На заднем плане с трудом различимы вытканые и реальные силуэты дам, а на переднем плане четко вырисовываются фигуры прядильщиц, занятых своей повседневной работой. Спору Арахны с Афиной — спору умения и мастерства — нет конца в художественном пространстве Веласкеса. Погруженная в полумрак прозрачных теней среда напоена мерцающим золотистым светом. Он отражается на всех предметах, проникает сквозь цвета, заставляя их вспыхивать и мерцать. «Пряхи» — одна из вершин творчества Веласкеса. С одной стороны, это сцена в сцене — типичный прием барокко, с другой — картина наглядно объясняет суть испанского реализма: путь к красоте лежит через обыденную действительность.

Открытия Веласкеса в области цвета, света, композиции оказали большое влияние на современников и живописцев последующих веков. Произведения позднего Веласкеса, поэтические и несколько таинственные, предвосхищают искусство импрессионистов.

^ **Уильям Хогарт** (1697—1764). Один из самых значительных художников Англии XVIII в. Как представитель национальной школы живописи, всегда сохраняющей интерес к человеку и окружающей природе, был певцом радости естественного существования человека. Художественный язык Хогарта полон полунамеков, нюансов, оттенков. И в этом он близок к мастерам рококо. Но в жизни художник нередко выискивает нечто нравственно уродливое и указывает на него. Подобные образы встречались и в произведениях французского рококо, но Хогарт придает им усиленно полемическое звучание, обличающее и клеймящее пороки. Он громогласно обращается уже не к чувствительности зрителя, а к его разуму, воле. При этом говорит не один на один, а взывает к толпе, большому собранию людей.

Творческое наследие Хогарта состоит из нескольких серий картин, выполненных маслом, которые затем были тиражированы в гравюрных вариантах с литературными пояснениями. Напечатанные гравюры принесли Хогарту широкую известность.

Большое место в живописи Хогарта занимают портреты («Семейство Уолластон», 1730; «Семейство Чомли», 1732; «Капитан Корэма», 1740; «Миссис Солтер», 1741—1744). Интересны автопортреты художника и типы людей из народа (знаменитая «Девушка с креветками» — изображение молодой и задорной рыбачки).

Джон Констебл (1776—1837). Крупнейший представитель английской живописи и подлинный новатор в создании реалистического пейзажа. Заложил основы световоздушного изображения природы и первым

в истории искусства писал свои картины полностью на пленэре. Констебл изображал хорошо знакомые с детства места, этюд был так же важен для него, как и законченная картина. Смелыми мазками он создавал картины, простые по мотивам, естественные и величественные по композиции, полные ощущения гармонического единства и материальности природы («Мельница в Флэтфоре», «Делхемская долина» и др.).

В таких картинах, как «Мельничный поток», «Плотина и мельница в Делхеме», Констебл использует густые мазки краски, чистые зеленые цвета, отказывается от тщательно выписанных деталей и эффектного освещения. Все это свидетельствует о зрелом мастерстве. В 1820-х гг. художник продолжает писать этюды с натуры, но затем на их основе создает законченные произведения в мастерской, стараясь при этом сохранить свежесть восприятия («Белая лошадь», «Телега для сена» и др.).

Творчество Констебла не получило признания на родине, так как художественные вкусы буржуазии больше устраивало отвлеченное романтическое направление. Его картины впервые были оценены во Франции и оказали значительное влияние на развитие французского реалистического пейзажа.

Жан Батист Камиль Коро (1796—1875). Выдающийся мастер французского пейзажа, создатель «пейзажа настроения» («Воз сена», «Колокольня в Аржантее»). Коро много ездил по Франции. Он был значительно старше барбизонцев, следил за развитием их живописи, но поселился не в Барбизоне, а в маленьком городке Билль д'Аврэ под Парижем. Здесь Коро написал свои лучшие пейзажи, портреты. В творчестве он следовал непосредственному впечатлению и всегда оставался предельно искренним («Мост в Манте», «Башня ратуши в Дуэ»). Человек в его пейзажах органично входит в мир природы. Это не стаффаж¹ классического пейзажа, а делающие свою извечную работу люди: женщины, собирающие хворост, возвращающиеся с поля крестьяне («Семья жнеца»). Коро редко изображает борьбу стихий, ночной мрак, что так любили романтики, предпочитая предрассветную пору или грустные сумерки. Предметы в его полотнах окутаны густой мглой или легкой дымкой, прозрачные лессировки обволакивают формы, усиливают серебристую воздушность. Изображение всегда пронизано личным отношением художника, его настроением. Его гамма цветов как будто не богата: серебристо-жемчужные и лазурно-перламутровые тона, но из этих соотношений близких красочных пятен художник умеет создать неповторимую гармонию. Письмо Коро

¹ Стаффаж — небольшие фигуры людей и животных, включенные в пейзажную композицию.



во. С тех пор Курбе стали систематически отвергать официальные жюри Салонов, обвиняя в «прославлении безобразного».

Главным средством выражения у Курбе был цвет. Его гамма очень строга, почти монохромна, построена на богатстве полутонов. Тон на одной картине становился все интенсивнее и глубже при утолщении и уплотнении красочного слоя, для чего часто Курбе заменял кисть шпателем. Художник достигал прозрачности света в полутонах не так, как обычно это делали — лессировками, а с помощью наложения плотного слоя краски одного рядом с другим в определенной последовательности. Каждый тон приобретал свой свет, их синтез сообщал поэтичность любому предмету.

Курбе создал несколько программных произведений, посвященных проблеме места художника в обществе. В картине «Ателье» (1855) он представил себя в мастерской пишущим пейзаж, рядом в центре композиции поставил обнаженную модель, наполнил интерьер любопытствующей публикой, изобразив среди почитателей и праздных зрителей, и своих друзей. Хотя картина полна наивной самовлюбленности, она одна из удачнейших в живописном отношении. Единство цвета строится на коричневом тоне, в который вводятся голубые и нежно-розовые тона задней стены, розовые оттенки платья натурщицы, небрежно брошенного на переднем плане, множество других оттенков, близких к основному коричневому тону. Столь же талантлива и другая картина — «Встреча» (1854), более известная под названием, данным ей в насмешку, «Здравствуйте, господин Курбе!». На ней действительно изображен сам художник с этюдником за плечами и посохом в руке, повстречавший на проселочной дороге коллекционера Брюйа и его слугу. Знаменательно, что не Курбе, некогда принимавший помощь богатого мецената, а меценат снимает шляпу перед художником, идущим свободно и уверенно, с высоко поднятой головой. Идея картины — художник идет своей дорогой, он сам выбирает свой путь — была понята всеми, но встречена по-разному и вызвала неоднозначную реакцию.

Реалистическая живопись Курбе во многом определила дальнейшие этапы развития европейского искусства.

Опоре Домье (1808—1879). В его графике нашли отражение все исторические события, происходившие во Франции, начиная с революции 1830 г. и кончая франко-прусской войной и Парижской коммуной 1871 г. Славу ему принесла литография «Гаргантюа» (1831) — карикатура на короля Луи Филиппа, изображенного заглатывающим золото и раздающим взамен ордена и чины. Уже в этом графическом листе художник, преодолевая перегруженность композиции и повествовательность, тяготеет к монументальной, объемно-пластической

форме, прибегает к деформации в поисках наибольшей выразительности лица или предмета.

Домье осмысливает каждодневные события политической борьбы сатирически, умело пользуясь языком иносказаний и метафор. Социальные типы и характеры показаны им в таких сериях, как «Парижские впечатления», «Парижские типы», «Супружеские нравы» (1838—1843). Художник иллюстрирует «Физиологию рантье» Бальзака — писателя, высоко его ценившего. В 1840-е гг. Домье создает серии «Прекрасные дни жизни», «Синие чулки», «Представители правосудия», высмеивает фальшь академического искусства в пародии на античные мифы («Древняя история»), выступает не только страстным борцом против пошлости, ханжества, лицемерия, но и тонким психологом. Комическое у него никогда не бывает дешевым, поверхностным зубоскальством, но отмечено печатью горького сарказма, глубоко переживаемой личной боли за несовершенство мира и человеческой природы.

Живопись Домье, как верно подмечено всеми исследователями его творчества, полна печальной суровости и невысказанной горечи. Предметом изображения становится мир простых людей: прачек, волоносов, кузнецов, бедных горожан, городской толпы. Точно найденные жесты и повороты фигуры, выразительность силуэта — средства, которыми Домье создает монументальность образа, подчеркивает его величие («Прачка»). В своих композициях художник часто прибегает к фрагментарности. Это позволяет ощущать изображенное на картине как часть действия, происходящего за ее пределами («Восстание», «Семья на баррикаде», «Вагон III класса»). Заметим, что размеры его живописных полотен небольшие, ведь большая картина тогда связывалась с аллегорическим или историческим сюжетом. Домье был первым, чьи живописные произведения на современные темы звучали как произведения монументальные — не по размеру, а по значительности. Вместе с тем в обобщенных образах Домье сохранялась жизненность, ибо он умел схватить самое характерное: жест, движение, позу.

Во время франко-прусской войны Домье выпускает литографии, впоследствии вошедшие в альбом под названием «Осада», в которых с горечью и великой болью рассказывает о народных бедствиях. Эти произведения стали как бы духовным завещанием художника.

Франсиско Хосе Гойя (1746—1828). Замечательный испанский художник был свидетелем народно-освободительной войны испанского народа с войсками Наполеона, двух испанских революций (1808—1814; 1820—1823) и последовавшего после их поражения разгула реакции. Его творчество многогранно и не вписывается в рамки одного стиля. Фантазии художника воплотились в офортных сериях «Капри-

чос» (1797—1798), «Бедствия войны» (1810—1820), «Диспаратес» («Безумства») (1815—1820), росписях «Дома глухого» и церкви Св. Антонио де ла Флорида в Мадриде (1798).

В офортах «Капричос» (от *исп.* «фантазия», «игра воображения») Гойя достигает исключительной силы в передаче мгновенных реакций, стремительных чувств. Он использует образы испанских народных пословиц, басен, поговорок для того, чтобы высмеять суеверия и пороки людей — трусость, жестокость, лицемерие и др. В «Капричос» отражена тема борьбы добра со злом, причем зло торжествует. Темной ночью колдуньи, бесы и ведьмы хохочут на шабаше. Они олицетворяют человеческие пороки и духовное уродство («Когда рассветет, мы уйдем»). На офорте «Сон разума рождает чудовищ» Гойя изобразил себя: человек спит, склонившись на стол, а его окружают летающие совы, летучие мыши и прочие твари.

В офортах этой серии реальное сплетается с фантастическим, гротеск переходит в карикатуру, старость берет верх над юностью, глупость — над умом, распутство — над добродетелью. В сущности Гойя разоблачал традиции и уклад жизни духовенства и знати старой Испании. Каждый лист представляет собой законченное произведение, состоящее из рисунка и авторского комментария. «Капричос» соответствуют идеалам Просвещения, но в них уже проступают черты реализма XIX в. Восторгались этой серией и романтики.

Гойю высоко ценили при испанском дворе, особенно как портретиста. Его портреты отличала тонко разработанная цветовая гамма, фигуры и предметы были переданы ощутимо материально, но как бы растворялись в легкой дымке. Самый большой портрет кисти Гойи — «Портрет семьи Карла IV» — намеренно по композиции напоминает «Менины» Веласкеса. Как и в «Менинах», группа изображена на фоне остающихся в тени полотен, а свет льется сбоку. Его мягкие градации прекрасно моделируют форму и заставляют вспомнить о роли света в творчестве Рембрандта и Караваджо. Отказавшись от призыванных льстить оригиналу условностей барочного придворного портрета, Гойя с безжалостной прямоотой обнажает внутренний мир персонажей: чванный король, гротескная королева, болезненно-испуганные дети.

Ароматом тайны и скрытой чувственности окутаны женские образы («Маха одетая», «Маха обнаженная», ок. 1802, и др.).

Росписи церкви Св. Антония художник создал, кажется, на одном дыхании. Темпераментность мазка, лаконизм композиции, выразительность действующих лиц, типажи которых были взяты прямо из толпы, поражают. Вершиной творчества Гойи стала серия «черных росписей» в доме, где он жил (хранятся в музее Прадо в Мадриде).

Стены комнат покрыты 15 композициями фантастического и аллегорического характера. Восприятие их требует углубленного сопереживания. Образы возникают как некие видения городов, женщин, мужчин и т.д. Цвет, вспыхивая, выхватывает то одну фигуру, то другую. Живопись в целом темная, в ней особенно заметны всполохи белых, желтых, розовато-красных пятен, тревожащие чувства.

Творчество Гойи оказало огромное влияние на европейское изобразительное искусство вплоть до XX в.

Вопросы и задания

1. В чем заключается основное отличие реализма от романтизма?
2. Как М. Караваджо использовал в своем творчестве противопоставление бытового и возвышенного?
3. Какие сюжеты изображали Х. Рибера и Ф. Сурбаран?
4. Воплотил ли Д. Веласкес на своих полотнах принципы реализма?
5. Какие новаторские приемы привнес в реалистический пейзаж Дж. Констебл?
6. Как К. Коро воплощал принципы реализма в пейзаже?
7. Назовите основные черты, присущие произведениям критического реализма. Как Ж.Ф. Милле и Г. Курбе воплотили его в жанровой живописи?
8. Как изображал в живописи и графике мир простых людей О. Домье?
9. Расскажите о воплощении реальности и фантазии в творчестве Ф. Гойи.
10. В чем сильные стороны реалистического метода и в чем его ограниченность?

Темы рефератов

1. Творчество художников барбизонской школы.
2. Пейзажная живопись К. Коро.
3. Критический реализм в живописи Ж.Ф. Милле и Г. Курбе.
4. Домье — мастер сатирических образов.

Глава 10. Импрессионизм

Импрессионизм возник во Франции в последней трети XIX в. Это художественное направление, просуществовавшее менее десяти лет, стало одним из самых важных этапов в истории изобразительного ис-

искусства, что позволяет рассматривать его как великий стиль. Открытия художников-импрессионистов были восприняты и представителями других видов искусства, в первую очередь композиторами. Импрессионизм в музыке, так же, как и импрессионизм в живописи, неразрывно связан с национальными традициями французского искусства, с французской поэзией и литературой. Творчество композиторов и художников роднит многие темы, например колоритные жанровые сценки, портретные зарисовки, но исключительное место принадлежит пейзажу. Музыка композиторов-импрессионистов пробуждает у слушателей богатые зрительные образы, передает тонкие и едва заметные смены настроений (К. Дебюсси, М. Равель и др.).

Живопись

В 1874 г. в парижском Салоне открылась выставка неизвестных художников: К. Моне, П.О. Ренуар, К. Писсарро, А. Сислей, П. Сезанн и др. К художникам этой группы были близки Э. Мане и Э. Дега.

Одна из картин Моне, на которой была изображена гавань, окутанная розовым туманом, сквозь который проступает утреннее солнце, называлась «Впечатление. Восход солнца». После выставки кто-то из журналистов презрительно отозвался о ее участниках как об «импрессионистах», потому что их картины якобы фиксируют лишь первое впечатление от увиденного (от *фр.* *impression* — впечатление). Художникам это слово понравилось, и они стали называть себя импрессионистами.

Художники-импрессионисты совершили величайший переворот в живописи. Они выступали против условностей классицизма, романтизма и академизма, утверждали красоту повседневной действительности. Они вышли писать свои полотна на природу (пленэр), применяли преимущественно яркие краски, уделяли большее внимание игре цветовых оттенков, а не четкой прорисовке фигур и деталей. Импрессионистов отличает живое видение природы. Как известно, один и тот же предмет может вызвать различные впечатления в зависимости от освещения, времени года, погоды и даже настроения. Такое видение вызывает у зрителей сопереживание и эффект присутствия. Для импрессионистов были важны передача ускользающих мгновений, выделение случайных деталей, постоянное открытие нового. Их композиции часто строились фрагментарно, изображения были перерезаны краями полотна, фигуры показывались в сложных ракурсах. Асимметрия, динамичность или неуравновешенность композиции указывали на ее случайность, мгновенность. Острота впечатления усиливалась специ-

альными приемами наложения краски. Например, Моне удалось передать эффект движущегося поезда раньше изобретения кинокамеры.

Эдуард Мане (1832—1883). Его причисляют к импрессионистам, хотя сам художник категорически отказывался принимать участие в их выставках. В истории французского и мирового искусства творчество Мане занимает особое место, которое определяется как его приверженностью к классическим традициям европейской культуры («Олимпия»; портреты, навеянные испанской живописью), так и новаторскими поисками в области пленэрной живописи («В лодке», «Берта Моризо» и др.).

Картина «Олимпия», на которой современная женщина изображена в классической позе Венеры, стала предметом яростных нападок критиков, никак не желавших согласиться с тем, что художник изобразил не античную красавицу, а французскую натурщицу.

Использование Мане классических мотивов при изображении современной жизни вызвало бурю негодования зрителей, особенно оскорбила их мораль картина «Завтрак на траве», где художник расположил на лужайке сидящих рядом одетых мужчин и обнаженную женщину. Понадобилось много лет, чтобы «Завтрак на траве» и «Олимпия» заняли свое почетное место в музеях.

Мане предвосхитил начинания импрессионистов в области поиска новых средств живописи. Показательна в этом отношении картина «Флейтист» (1866). На сером фоне выделяется выразительный силуэт мальчика. Место действия не обозначено. Мане пренебрегает обязательной для того времени перспективой, открытой еще в эпоху Возрождения. В некоторых полотнах для передачи времени и пространства он параллельно с Дега использует завоевания кинематографа. Его картина «Бар в Фоли-Бержер» (1881) — сложное, развивающееся в пространстве и времени действие. За спиной молодой красивой женщины — зеркало, в котором отражаются посетители бара. В правой части картины — отражение женщины, задумчиво слушающей какого-то господина. Сложная композиция картины позволяет зрителю домысливать сюжет.

Клод Моне (1840—1926). Признанный лидер художников-импрессионистов. Уже в ранней работе «Дама в саду» он использовал чистые, сверкающие краски. Природа у Моне не величественна, а естественна. «Как много надо работать, чтобы передать то, что я хочу уловить!» — говорил художник.

Некоторые мотивы Моне писал много раз — в разное время и в разную погоду (Руанский собор, стога, вокзал Сен-Лазар, лондонские туманы), на каждом полотне открывая новые стороны природы.

Одно из лучших произведений Моне — «Бульвар Капуцинок» (1873). Выбрав высокую точку зрения (что позволяет отказаться от первого пла-

на), художник изобразил уходящую по диагонали перспективу бульвара, поток экипажей и пеструю толпу. Фигурки прохожих едва намечены белыми мазками. Фасады домов на противоположной стороне бульвара наполовину скрыты ветвями платанов. Все растворяется в сияющем солнечном освещении, контрастирующем с голубовато-лиловой тенью от домов, лежащей на уличной мостовой. Произведение передает впечатление от движущихся экипажей и едва заметно вибрирующего воздуха.

Моне разрушает представление о плоскости холста, создавая иллюзию пространства и наполняя его светом, воздухом и движением. Взгляд зрителя устремляется в бесконечность, и нет предельной точки, где бы он мог остановиться. Солнечную сторону художник дает оранжевой, золотисто-теплой, тeneвую — фиолетовой, но единая световоздушная дымка придает всему пейзажу тональную гармонию. В красочном мареве тонут архитектурные детали домов, тают контуры экипажей, растворяются ветки деревьев, а глубина пространства теряется в движении светящегося воздуха. Глаз зрителя теряет грань между близкими освещенными стенами здания и дальним голубым сумраком, скрывающим продолжение улицы.

Новым в искусстве импрессионизма стали техника мазка, передача впечатления от света и цвета природы. Художники наносили на полотно чистые краски, не смешивая их на палитре, поэтому картины поражали многоцветностью и при разглядывании издали как бы оживали. Например, при ближайшем рассмотрении «Белых кувшинок» Моне хорошо видно, что они написаны густо-розовыми, голубыми и даже терракотовыми оттенками. Яркие краски, кажется, передают не только белизну кувшинок, но и их запах. Зритель сам словно присутствует среди них. Этот эффект — величайшее достижение импрессионизма.

Огюст Ренуар (1841—1919). Один из основателей импрессионизма. Вместе с тем сам Ренуар никогда не причислял себя к импрессионистам, хотя в их выставках участвовал. Он решительно отвергал основной принцип К. Моне точной передачи природы. Художник не изображал действительность, какая она есть на самом деле, а писал то, что ему было близко (танцующих модисток, завтракающих лодочников и т.п.), сцены из жизни парижских предместий, ресторанов, общественные балы. В этих, казалось бы, мимолетных впечатлениях художник увидел праздник быстротекущей жизни и сияющую радость ее счастливых мгновений.

Ранним портретам Ренуара присуще общее качество: модель не изолирована от окружающего мира. Основываясь на своих впечатлениях, художник делал тени голубыми, а лицо на солнце — золотисто-розовым. Ренуар всегда рисовал только кистью, обращая особое внимание на светотональную моделировку форм. Человечность таланта Ренуара осталась запечатленной в соблазнительном обаянии юных

парижанок, жемчужной теплоте обнаженного женского тела, шумных пикниках и танцах.

В 1878 г. Ренуар написал портрет (в полный рост) Жанны Самари — актрисы парижского театра «Комеди франсез». Настроение портрета определяется розовый фон. Это скорее общая среда, из которой постепенно возникают очертания фигуры. Цвет в картине будто вибрирует. Белый холст, просвечивая через тонкий красочный слой, придает розовому цвету особую светоносность. На этом фоне горят золотистые волосы Жанны Самари. Зрителя привлекают ее женственный мягкий взгляд, четко прорисованные губы, красивая рука с золотым браслетом, которой актриса слегка подпирает голову. Жанна Самари изображена в естественной позе. Ее взгляд обращен к зрителю, однако создается ощущение ее внутренней отрешенности: женственно-прекрасная и обаятельная, она — здесь, перед нами, и в то же время — чуть-чуть отдалена от нас. Художнику удалось передать смену настроений у своей героини.

Картины Ренуара привлекают безмятежностью, радостным настроением. Его не зря называют художником счастья.

Альфред Сислей (1839—1899). Постоянно жил в окрестностях Парижа и писал на пленэре. Его завораживали покой и простор деревенского пейзажа, облака, плывущие по небу, зеркальный блеск воды. Он создавал прелестные изображения природы с легким оттенком грусти («Маленькая площадь в Аржантее», «Наводнение в Пор-Марли», «Мороз в Лувесьенне», «Берег Сены у Буживаля», «Опушка леса в Фонтенбло» и др.).

Под влиянием Моне техника Сислея изменяется, мазок становится шире, фактура пастознее, однако он продолжает развивать свой стиль, даже обращаясь к тем же, что и Моне, мотивам («Мост в Море, эффект грозы», «Стога сена в Море, эффект утра», «Церковь в Море после дождя» и др.). Пейзаж Сислей обычно начинал писать с неба, потому что оно было для художника не просто фоном, а главной частью природы. Порывы ветра и тучи он передавал размашистыми продолговатыми мазками. Увлекала художника возможность передать эффекты освещенной воды, искрящийся снег и солнечный свет.

Из всех импрессионистов Сислей был самым робким и сдержанным. Он не пропагандировал преимущества новой живописи, не искал внешних эффектов, а все глубже проникал в суть того, что писал. Изображая скромную местность, Сислей стремился создать уравновешенные, почти величественные композиции. Свою индивидуальность он выражал в изяществе, нежности колорита и задушевности пейзажа. Сислей — одна из ключевых фигур импрессионизма, однако его творчество получило признание только после смерти художника.

Эдгар Дега (1834—1917). Прекрасно изучивший выразительные возможности жеста, Дега любил рисовать танцовщиц («Танцевальный класс», «Танцовщица на сцене», «Голубые танцовщицы», «Танцовщицы в фойе» и др.) и скачки («Скаковые лошади перед трибуной», «На скачках», «Жокеи перед скачками»). В целой серии картин хрупкие и невесомые фигурки балерин предстают перед зрителем то в полумраке танцевальных классов, то при свете софитов, то в краткие минуты отдыха. Они не позируют художнику. Каждая из них занята своим делом. Возникает эффект присутствия, придающий картинам Дега документальную убедительность.

В середине 1880-х гг. художник начинает использовать пастель и создает свои знаменитые рисунки обнаженной натуры («Купанье», 1886). Он считал, что изображать следует не столько красивое, сколько характерное. В отличие от большинства импрессионистов для Дега средством выражения была линия, а не мазок. Линией художник умел передавать характер движения, эмоциональное состояние модели.

Скульптура

Импрессионизм в скульптуре не был распространенным явлением. Тем не менее пластическими средствами так же выразительно можно передать экспрессию движения, изменчивость светотени, мимолетность мгновения. Лучше всех это удавалось *Огюсту Родену* (1840—1917), прославившемуся умением передавать в скульптуре яркие эмоциональные состояния, внезапные порывы души, характерные движения. Есть много общего в скульптуре Родена и живописи Дега — та же мягкость светотени, та же незавершенность жеста. В этом его творчество было близко импрессионизму.

В 1880 г. правительство Франции поручило Родену создать портал для Музея декоративных искусств. Он начал работу над «Вратами ада» — грандиозным скульптурным образом грехов человеческих, где соединились эпическое величие «Божественной комедии» Данте и безысходная тоска «Цветов зла» Бодлера. Вся поверхность дверей была покрыта неровной массой, которая при ближайшем рассмотрении оказывалась скопищем человеческих тел. Над вратами склонились три Тени, беспомощные в борьбе со смертью. Под ними, подперев голову рукой, сидит Мыслитель. Перегруженность произведения и дробность композиции позволили критике назвать его «воротами в никуда». Огромный портал с двумя створками так и остался незаконченным. Однако оно представляет несомненный интерес, напоминая о бронзовых рельефах дверей средневековых соборов, прежде всего поразивших Ро-

дена во время поездки в Италию «райских дверей» Флорентийского баптистерия. Часть эскизов, выполненных в процессе работы над «Вратами ада», Роден использовал при создании самостоятельных произведений («Ева», «Поцелуй», «Вечная весна», «Мыслитель» и др.).

Статуя «Мыслитель» олицетворяет мучительный процесс поиска ответа на извечные вопросы о смысле бытия. Мощный титан согнул свою спину от невеселых раздумий. Лицо его печально. Интересно рассмотреть различные ракурсы скульптуры и проследить смену настроений Мыслителя. Справа движение согнутых рук и ног, резкая линия лба и носа, наклон спины делают фигуру предельно напряженной. Ее поза передает состояние мучительного интеллектуального усилия. Слева впечатление меняется: левая рука, безвольно опустившаяся на колено, указывает на усталость.

В 1884 г. Роден получил заказ от муниципалитета Кале на проект памятника в честь героя Столетней войны Эташа де Сен-Пьера, пожертвовавшего собой во имя спасения осажденного города. Англичане обещали сохранить жизнь горожанам, если шесть знатных граждан добровольно пойдут на казнь. Первым решился на этот подвиг Эташ де Пьер. Памятник в его честь был закончен скульптором в 1886 г., но установлен лишь в 1895 г. «Граждане Кале» — это реалистическая монументальная скульптура, в которой Роден воплотил героические образы людей, объединенных общей трагической судьбой. Скульптурная группа не имеет постамента, расположение фигур на уровне земли как бы объединяет их с народом, что усиливает демократичность произведения.

Стремление выразить в статическом искусстве трепетность жизни, а также новаторский характер моделировки формы неровными кусками вызвали бурю негодования общественности, когда в 1878 г. Роден экспонировал сначала в Брюсселе, а затем в Париже скульптуру «Бронзовый век». С этого момента все выставленные произведения Родена становились поводом к полемике. Сурово были встречены «Мыслитель», «Ева», «Адам», «Блудный сын», «Мучение» и другие работы.

В течение своей долгой жизни Роден, восхищаясь молодостью и красотой влюбленных, много раз обращался к теме вечной весны, ускользающей любви, страданий, поцелуя. Например, композиция «Поцелуй» (1886) пронизана ярким эмоциональным всплеском.

Постепенно в творчестве Родена усиливается тяготение к усложненным символическим образам, к выявлению тончайших эмоций — от ясной гармонии и мягкого лиризма до отчаяния и мрачной сосредоточенности. Вполне завершенные произведения скульптора приобретают незаконченный вид из-за текучести и живописной неровности поверхности. При этом возникает впечатление стихийного

рождения формы. Скульптор всегда придавал большое значение фактуре как важному средству выразительности образа.

Творчество Родена отражало не только импрессионистические поиски. Например, он много и успешно работал в жанре портрета. Общество литераторов заказало Родену статую Бальзака. Скульптор работал над этим памятником шесть лет. Подчеркнутая физиологичность образа писателя вызвала бурю негодования. Скульптора обвиняли в том, что он обрядил великого писателя «в смиренную рубашку». Несмотря на справедливость некоторых упреков (в привкусе натурализма, модернистской стилизации), нельзя не признать потрясающего умения Родена выразить напряженное внутреннее движение, подчинить пластическую форму психологическому переживанию.

Вопросы и задания

1. Назовите отличительные черты импрессионизма.
2. Сравните живопись Э. Мане и К. Моне.
3. Каковы основные черты живописи О. Ренуара?
4. Что наиболее характерно для картин Э. Дега?
5. Расскажите о творческих поисках О. Родена.

Темы рефератов

1. Импрессионизм в западноевропейской живописи.
2. Творчество скульптора О. Родена.

Глава 11. Постимпрессионизм

К 1880 г. период расцвета импрессионизма закончился. Ему на смену пришел постимпрессионизм.

Художники-постимпрессионисты не были объединены ни общей программой, ни общим методом. Хотя эти художники начали работать параллельно с импрессионистами и испытали их влияние, главной своей задачей они считали передачу не видимости предметов максимально приближенно к оптическому восприятию человеческого глаза, а их сущности, идеи, используя образ как знак, символ.

П. Сезанн, В. Ван Гог, П. Гоген имели огромное влияние на развитие художественной культуры Новейшего времени, поэтому их твор-

чество условно можно выделить в самостоятельный стиль. Представители этого стиля, усвоив достижения предшественников, пошли дальше в поисках раскрытия внутренней сущности явлений, их гармонии и красоты.

Поль Сезанн (1839—1906). Возродил утраченный импрессионистами целостный взгляд на мир, максимально заострив материальность предметов в живописи и вернув ей композиционную законченность.

Сезанн участвовал в первой выставке импрессионистов 1874 г., затем уехал в родной Прованс, где жил замкнуто и много работал. Когда спустя 20 лет он отправил в Париж 150 картин, его приветствовали как великого художника. Молодое поколение живописцев увидело в Сезанне своего вождя.

Сезанн стремился исследовать пространство и форму, создать устойчивую композицию. Мир, природа, человек утверждаются им во всей цельности и материальности (по терминологии самого художника, это «реализация натуры»). Художник пишет портреты родных, друзей, множество автопортретов, пейзажи («Берега Марны», 1888), натюрморты («Натюрморт с корзиной фруктов», 1888—1890), портреты-типы («Курильщик», 1895—1900), редко сюжетные изображения («Игроки в карты», 1890—1892). На своих полотнах он создает мир, полный созерцательности, задумчивости и сосредоточенности.

Например, на полотне «Пьеро и Арлекин» запечатлены люди искусства, те, кто живет в вечном карнавале преобразений. Над этим полотном художник работал очень долго, переосмыслив образы, укоренившиеся в народной традиции. Пьеро и Арлекин изображены в тот момент, когда они идут на праздник, чтобы принять участие в театрализованном представлении. Пока актеры «не играют» и остаются самими собой. Тем не менее возникает впечатление, что это не живые люди, а напряженнодвигающиеся марионетки, управляемые рукой невидимого кукольника. Арлекин в обтягивающем, не сковывающем движения «домино», начисто лишен веселых и непосредственных черт характера. Он высокомерен, недоброжелателен, горд. Пьеро согнулся под тяжестью своих мыслей, кажется, что его белоснежные одежды сделаны из гипса, непомерно тяжелы и сковывают движения. Фигуры на картине находятся как бы в разных пространственных измерениях, они сосуществуют, но не взаимодействуют.

Сезанн виртуозно владел живописной техникой, создающей трепещущую красочную поверхность. Главную роль в его живописи играет цвет. По представлению художника, живопись складывается из двух составляющих — геометрической структуры природных форм и колорита. На его натюрмортах трудно определить, какие фрукты изображе-

ны. В портретах, в изображениях людей также есть некоторая условность, ибо художника занимают не столько духовный мир и характеры моделей, сколько основные формы предметного мира, переданные цветовыми соотношениями. Свойственные искусству Сезанна элементы абстрагирования привели его многочисленных последователей к живописной отвлеченности, ибо они сумели усвоить только его формальные достижения.

Винсент Ван Гог (1853—1890). Художник, воплотивший смятенный дух человека. Ранние его работы имеют черты старой голландской традиции («Едоки картофеля», 1885). Когда же он сблизился с импрессионистами, его техника стала более свободной, смелой, палитра высветлилась. Вскоре Ван Гог переехал в г. Арль (Прованс), где вместе с Гогеном мечтал организовать нечто вроде братства художников. Здесь, на юге Франции, он начинает лихорадочно работать, как будто чувствуя, как мало времени ему отпущено («Красные виноградники в Арле», 1888). Ван Гог повышенно-эмоционально изображает не только людей, но и пейзаж, и предметный мир. Свойственная художнику особая острота в восприятии действительности сообщает его произведениям сложное переплетение как будто взаимоисключающих настроений: восторга перед миром и пронзительного чувства одиночества, шемящей тоски и постоянного беспокойства. Даже обычные дома или комнаты («Хижина», 1890; «Спальня», 1888) приобретают у Ван Гога подлинный драматизм. Он очеловечивает мир вещей, наделив его собственной горькой безнадежностью. Ван Гог достигает экспрессии, нанося краски резкими, иногда зигзагообразными, а чаще параллельными мазками, как в упоминаемых уже «Хижинах». Ощущение напряженности создается с помощью цветовых контрастов и мазков, идущих в разных направлениях.

Последний год жизни Ван Гог проводит в больницах для душевнобольных. Его творческая активность в этот период поразительна. С какой-то истовостью, необычайной обостренностью восприятия он пишет природу, архитектуру, людей («Пейзаж в Овере после дождя», «Церковь в Овере», «Портрет доктора Гаше» и др.). При жизни Ван Гог не пользовался известностью. Его огромное влияние на искусство сказалось много позднее.

Поль Гоген (1848—1903). Первые произведения отмечены влиянием импрессионизма, но вскоре он вырабатывает свою манеру. В 1891 г. уезжает на Таити, пленившись примитивной жизнью полинезийских племен, которые сохранили, по его мнению, безмятежный покой, первозданную чистоту и цельность, присущие детству человечества.

Стремясь приблизиться к художественным традициям туземного искусства, Гоген пришел к обобщению формы, ее плоскостному решению, чистым и ярким краскам, орнаментальному характеру композиции. Так, в одной из первых таитянских вещей «Женщина, держащая плод» (1893) смуглое тело таитянки передано нарочито плоско, силуэт очерчен контуром, черты лица застыли. Желтый орнамент на красной юбке вторит узору, образуемому листьями деревьев над ее головой, и сама она — неотъемлемая часть этой вечной природы. Гоген преднамеренно нарушает перспективу, он пишет, не сообразуясь с воздействием световоздушной среды как импрессионисты, а преобразая реальную природу в декоративный красочный узор. Он не пользуется светотеневой моделировкой, накладывает цвет ровными плоскостями в контрастном сопоставлении. Гоген понимает цвет символически, поэтому заменяет реальный цвет природы на фантастический. Он стилизует форму предметов, подчеркивая нужный ему линейный ритм.

В общении с первобытной природой, с людьми, стоящими на низших ступенях цивилизации, Гоген хотел обрести покой. Он вносит в свои экзотические, овеянные романтикой и легендой произведения элементы символики («Таитянская пастораль», «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», 1897). Покоем и тишиной веет от этой земли, покрытой розовым песком, от экзотичных белых цветов, от каменных идолов и живых человеческих фигур, похожих на этих идолов. Своей стилизацией таитянского искусства Гоген вызвал интерес к искусству неевропейских народов.

Вопросы и задания

1. В чем видели свою главную задачу художники-постимпрессионисты?
2. Каковы основные черты живописи П. Сезанна?
3. Расскажите о творчестве П. Гогена.

Темы рефератов

1. Влияние постимпрессионизма на искусство Новейшего времени.
2. Творчество В. Ван Гога.

Глава 12. Модерн

В конце XIX — начале XX в. в европейском и американском искусстве практически одновременно распространился стиль модерн (от *лат.* *modernus* — новый, современный). Наряду с термином «модерн» употреблялись и такие его названия, как «ар нуво» во Франции и Англии (от названия парижской галереи «L'art nouveau» — новое искусство); «югендстиль» в Германии (по названию мюнхенского журнала «Die Jugend», пропагандирующего новое искусство); «сецессионистский» — в Австрии (по названию творческого объединения молодых художников «Сецессион», от *лат.* *secessio* — отделение, уход).

Возникновению оригинальной и яркой эстетики модерна способствовала идея синтеза искусств. Основой синтеза считалась архитектура, объединяющая все прочие виды искусства. Новый стиль охватил жилищное строительство, городскую среду, домашнюю обстановку, одежду, украшения, изобразительное и декоративное искусство, театр. Произведения модерна очень изысканны: контрастные цветовые сочетания, плавные линии форм, богатство декора живописи, мебели, светильников, статуэток, ковров и зеркал. В модерне удивительным образом нашли новую интерпретацию многие существовавшие ранее стили. Это не просто подражание внешним формам, свойственное эклектике, а осознанное использование достижений мировой культуры.

Принцип уподобления рукотворной формы природной и наоборот — один из ключевых в эстетике модерна. Художников вдохновляли растения, раковины, потоки воды, пряди волос и др. Это нашло отражение в архитектурной форме, в деталях зданий, в орнаменте, получившем необычайное развитие. Мотив изогнутой линии стал главным элементом стиля. В 1895 г. ученый-натуралист и художник Х. Обрист выполнил гобелен с изображением цветка цикламена. Петлеобразно изогнутый стебель, так называемый «удар бича», вдохновил многих художников и архитекторов.

Криволинейные основы архитектурной формы, рисунка паркета и настенных панно, очертаний предметов мебели и фантастических по композиции ювелирных украшений и других изделий прикладного искусства удачно составляли единое целое. Линии орнамента несли в себе духовно-эмоциональную и символическую напряженность.

Неразделенность жанров и видов искусства в рамках модерна приводила к относительной несамостоятельности живописи, графики и скульптуры. Многие художники одинаково успешно работали в «стан-



обтянутый змеиной кожей, облицован битым стеклом различных оттенков голубого цвета. Конек крыши из рельефной черепицы похож на зубчатый гребень на спине дракона. Балконы верхних этажей имеют сходство с карнавальными масками, поэтому барселонцы прозвали это здание «дом с масками».

Последней завершенной работой стал дом Мила (1906—1910). Его облик вызывает ассоциацию со скалой, в которой вырублены окна и балконы. Волнистые наружные стены определяют свободную и затейливую внутреннюю планировку. В доме нет двух одинаковых комнат, прямых углов и ровных коридоров. По крыше можно гулять. Дымоходы оформлены как каменные цветы, возведены диковинные башенки, лесенки, перила.

Э. Гуэль, богатый промышленник и почитатель таланта Гауди, предложил архитектору застроить целый пригородный район на северо-западе Барселоны. Плану так и не суждено было сбыться, но Гауди успел разбить в этих местах, прежде совершенно безводных и лишенных зелени, удивительный парк. Здесь в полной мере можно оценить богатство эффектов, которых художник достигал с помощью керамических плиток и мозаик.

Вершиной творчества Гауди является церковь Саграда Фамилия (церковь Св. Семейства). Ее строительство началось в 1884 г. и продолжается до настоящего времени. Задуманная как символ незыблемости католической веры, она имеет в плане форму латинского креста. Центральную апсиду окружают семь часовен. На этой классической схеме архитектор воздвигает второй уровень пространственной символизации: центральный шатер над перекрестием, четыре увенчанных шатрами столпа (евангелисты) вокруг него; еще одна вертикаль — над алтарем (Мария); три гигантских портала соответственно главному и боковым входам (12 апостолов). Поскольку пол храма поднят над землей на 4 м, огромная роль отводится лестницам.

В соборе множество оригинальных конструкций: витые колонны первого яруса главного нефа, наклонные опоры с асимметричными капителями — второго и третьего, своды гиперболического сечения и др. Удивительны разветвления опор. Напоминая живые деревья, они спроектированы так, чтобы исключить распор и снять необходимость в наружных контрфорсах. Ветви колонн расходятся, перерастая в поверхности гиперболических сводов с отверстиями, подобными цветкам подсолнуха. Выше — второе перекрытие, так что всю высоту нефов заливают рассеянный свет, поступающий сверху. Готика не знала ничего подобного.

Гауди старался постоянно присутствовать на стройплощадке, чтобы, наблюдая, как здание обретает форму, при необходимости тут же,

на месте, внести изменения. Он никогда не доверял осуществление своих проектов кому-то другому. Когда в 1926 г. Гауди внезапно погиб под колесами трамвая, продолжить творение гениального мастера оказалось очень сложно. Фасад собора, построенный в наше время в стиле кубизма и украшенный скульптором Д. Сабирачи, являет полную противоположность замыслу Гауди и, на наш взгляд, не представляет большой художественной ценности.

Известно, что Гауди хотел создать церковь с тремя фасадами, в которых воплотились бы три темы: «Рождество», «Страсти Христовы» и «Воскресение». Каждый из фасадов планировалось увенчать четырьмя башнями наподобие тех, что украшают фасад «Рождество», достроенный в 1950-х гг. Этот грандиозный фасад с тщательно воспроизведенными изображениями более 200 видов животных и растений воссоздает традиционные мотивы христианского искусства в крайне оригинальной манере.

Безусловно, если бы Гауди сам завершал строительство церкви, он не довольствовался бы ее нынешним цветовым решением, сохраняющим натуральную окраску камня. Многие из его работ отличаются разнообразием цветовых оттенков, отделочных материалов и способов облицовки.

Заслуга Гауди заключается в том, что он сумел извлечь из природного окружения и ввести в мир архитектуры ряд форм, мимо которых проходили поколения зодчих. Гауди обратил особое внимание на гиперболические параболоиды и их сечения, гиперболоиды и другие сложные поверхности. Природные формы он покрывал также естественным декором. Это воспроизведение природы, подражание ей стали фактически подлинной революцией в архитектуре.

Скульптура

Динамичная скульптура модерна была созвучна стремительному ритму жизни (бельгиец Ж. Мине, немец Г. Обрист). Крупнейшие мастера Э.А. Бурдель и А. Майоль утвердили во французской скульптуре новое представление о личности, наделенной мощным интеллектом, способной к активной, преобразующей мир деятельности.

Большинство значительных скульпторов конца XIX в. находились во власти различных стилей, редко кто из них в своем творчестве полностью соответствовал модерну.

Эмиль Антуан Бурдель (1861—1929). Тяготел к конструктивному построению монументальных форм, к динамике крупных пластических масс, шероховатой обработке поверхности.

Одна из наиболее удачных работ — «Танец», «Музыка» и скульптурный портрет Л. ван Бетховена. Первая из них была создана под

впечатлением от выступления в Париже А. Дункан и В. Нижинского, вторая — на основе античного барельефа девушки-флейтистки. В образе Бетховена Бурдель воплотил могучий напор творческой энергии, трагическое величие и революционную патетику.

Из других работ следует отметить памятники национальному герою Аргентины генералу Альвеару, польскому поэту-романтику А. Мицкевичу, а также монумент «Франция», посвященный окончанию Первой мировой войны.

Бурдель возродил пришедшую в конце XIX в. в упадок монументальную скульптуру. Он создал галерею ярких, отмеченных эмоциональностью и психологической сложностью портретных образов.

Аристид Майоль (1861—1944). Стремился вернуть скульптуру к античным истокам. Лучшие работы — «Средиземноморье. Мысль» (1901—1905), «Скованная свобода» (1905—1906) — посвящены женским образам. Первая изображает сидящую в задумчивой позе женщину. Композиция скульптуры проста и логична, пластика форм естественна и чиста. «Скованная свобода» — это торс могучей женщины, воплощающий жизненную энергию, способную преобразовать мир.

После знакомства с подлинниками древнегреческой скульптуры и архитектуры Майоль ощутил родство с пластическим мышлением древних греков. Так появились скульптуры, напоминающие богинь: спокойной и мудрой Флоры (1911), изящной «Иль-де-Франс» (1910—1932), юной, сильной и гибкой Гармонии (1940—1944).

Произведения Майоля богаты разнообразием пластических мотивов, он мог многократно варьировать одну и ту же тему, например женские образы. Круглая скульптура А. Майоля оживает в условиях пленэра, например статуи в саду Тюильри в Париже.

В 1930-е гг. Майоля все больше привлекает природа. Он создает аллегорические скульптуры «Гора» (1935—1938), «Река» (1939—1943). Классическая простота произведений Майоля уничтожила последние следы академизма и вернула скульптуре XX в. ее древние основы, красоту и гармонию.

Живопись и графика

Для живописи модерна характерны декоративность, орнаментальность целого в сочетании с реалистично выписанными деталями. Художники работали с большими цветовыми плоскостями, а мощные контурные линии придавали картинам дополнительный декоративный эффект.

В рамках модерна большое распространение получили книжная и журнальная графика (О. Бёрдсли в Англии, О. Редон во Франции),

афиша и плакат (А. Тулуз-Лотрек и Э. Грассе во Франции, А. Муха — в Чехии).

Альфонс Муха (1860—1939). Его творчество — яркий пример живописи модерна. В декоративных панно он постоянно повторяет свои излюбленные темы: женщина с распущенными волосами, витиеватые стебли, цветы. Своеобразной моделью для различных комбинаций стиля модерн послужили книги Мухи «Декоративные документы» (1902) и «Декоративные образы» (1905). Художник создал большую серию исторических картин «Славянская эпопея», где фольклорный строй дополняется оттенками символизма. Одна из последних работ — лирическая композиция «Три возраста». Огромный успех принесли художнику афиши, в которых великолепно использованы спиралевидные линии, сложные завитки, изысканная цветовая гамма.

Густав Климт (1862—1918). Один из главных представителей стиля модерна. В начале творческого пути оформлял венские театры и музеи. В 1897 г. возглавил венский «Сецессион».

В 1901—1902 гг. Климт создает знаменитый «Бетховен-фриз»: более чем 34-метровую настенную роспись в которой выражена идея спасения человечества через искусство. Кисти Климта принадлежат прекрасные портреты, в основном женские. Характерный признак этих работ — соединение реальности и декоративности, сочетание ярких мозаичных пятен и гладко окрашенных поверхностей. Своеобразная манера художника способствовала перенесению изображаемого в эстетически возвышенный, призрачный мир. На картине «Юлифь» (1901) Климт, ломая традиционные представления о благородстве героини, изобразил ее как «роковую» женщину. Одежды Юлифи, покрытые сложным узором, составляют единое целое с фоном. Впервые в этой композиции художник применяет золотые краски, придающие ей еще большую декоративность. Полуобнаженная фигура написана мягкими, гладкими мазками, полна чувственной красоты. Этот образ часто связывают с важным для творчества Климта персонажем, названным им *Nuda veritas* (лат. обнаженная истина). Обнаженная женская фигура олицетворяет чувственные инстинкты, несущие зло, но красота живописи завораживает.

Пейзажи Климта напоминают изысканные декоративные панно. В лучших из них («Крестьянский сад с подсолнухами», «Аллея в парке перед дворцом Каммер») художник использует прием пуантилизма (живопись раздельными мазками), поэтому краски сияют, переливаются и мерцают.

Наиболее известным картинам Климта присущи характерные черты модерна: тяготение к символике, необычным декоративным эф-

фектам, стремление экспериментировать с цветом и материалом («Поцелуй», «Саломея», «Юдифь и Олоферн», «Три возраста женщины», «Портрет Адели Блох-Бауэр I»).

Обри Бёрдсли (1872—1898). Его творчество оказало значительное влияние на все явления стиля модерн. Рисунки художника изысканны и декоративны. В них причудливо переплелись соблазн и порок, многие из работ были откровенно скандального содержания. Первая крупная работа — иллюстрации к книге Т. Мэлори «Смерть Артура». Большинство изображений построено на контрасте темного фона и светлых фигур. Рисункам цветов, деревьев, морских волн присуща утонченная гибкость. Пейзажи с тенистыми парками придают действую таинственную романтичность. Иллюстрации к пьесе О. Уайльда «Саломея» отличает экстравагантная игра линий и силуэтов на светлом фоне. В утонченном и сложном по содержанию искусстве Бёрдсли образы разных эпох и стилей были переосмыслены с позиций рубежа XIX и XX вв., что, несомненно, важно для модерна.

Вопросы и задания

1. Назовите основные черты стиля модерн.
2. Сравните фасады собора Саграда Фамилия, созданные А. Гауди и в наши дни. Как вы считаете, правомерно ли смешивать разные стили в одном сооружении?
3. Что наиболее характерно для живописи А. Мухи?
4. Сравните творчество скульпторов Э.А. Бурделя и А. Майоля.
5. Какое произведение модерна вам нравится больше других? Обоснуйте свой выбор.

Темы рефератов

1. Модерн в западноевропейской архитектуре и скульптуре.
2. Живопись и графика А. Мухи.
3. Влияние творчества О. Бёрдсли на стиль модерн.
4. Особенности творческого метода Г. Климта.

Глава 1. Древнерусский стиль

Древнерусский стиль, сформировавшийся в период Средневековья (X—XVII вв.), неразрывно связан с христианской верой, библейскими образами и сюжетами. Это понятие включает архитектуру, мозаику, фресковую живопись и иконопись, книжную миниатюру, изделия декоративно-прикладного искусства. Свообразие древнерусского стиля определили формы, заимствованные из Византии и Западной Европы и наполненные русским содержанием, основанные на отечественной культурной традиции. Православная архитектура сыграла роль стилеобразующего фактора, объединив фрески, иконопись, скульптуру и другие виды искусства в один ансамбль.

Древнерусский стиль складывался из отдельных региональных школ, создавших собственные стили.

В период феодальной раздробленности XII—XIV вв. в архитектуре, белокаменной резьбе и живописи выделялся владими́ро-сузда́льский стиль. Иконы Владимира и Суздаля, как и местные храмы, величественны, торжественны, нарядны, фигуры и лики святых полны достоинства, серьезности и мощи. Новгородская школа характеризовалась полнокровностью и лаконизмом, псковская была несколько сурова, а иконопись отличалась особым героизмом и духовной силой, потому что псковичам приходилось часто защищать город от нападений врагов. Московская школа архитектуры и живописи удачно сочетала местные и византийские традиции, была празднична и нарядна.

Период подъема русского национального искусства в XV в. условно называют «русским Ренессансом». Главная его особенность состоит в том, что этот подъем был связан с ростом национального самосознания и укрепления государственности после освобождения от монголо-

татарского ига и «собираательства удельных земель» вокруг Москвы. «Русский Ренессанс» — период самостоятельного творческого мышления русских мастеров. Часть исследователей (М.В. Алпатов, Г.К. Вагнер, Н.А. Демина) ограничивают «русский Ренессанс» эпохой Андрея Рублева, хотя и не отождествляют его с Итальянским и Северным Возрождением XIV—XV вв. Вместе с тем, определенные взаимосвязи между итальянским и русским искусством XV столетия очевидны. Дополнительно известно, что многие итальянские архитекторы и живописцы работали в это время в России.

Д.С. Лихачев и его последователи считали Возрождением в русском искусстве стиль «русского барокко» XVII в., послуживший необычайному развитию новых продуктивных идей в архитектуре и живописи, а эпоху Рублева — «Предвозрождением».

Искусствоведы выделяют термин «русская готика» для обозначения шатрового зодчества Древней Руси. Характерный пример — храм Вознесения в Коломенском под Москвой. В более широком смысле под «русской готикой» понимают различные тенденции, охватившие русское искусство от живописи Дионисия с характерной удлиненностью фигур до «готических» построек XVI—XVII вв. Особенностью этого стиля на Руси было то, что, в отличие от Западной Европы, он наступил не до, а после эпохи «русского Ренессанса».

Архитектура

Русские зодчие быстро усвоили архитектурные приемы византийцев при строительстве храмов. Это подтверждают сохранившиеся памятники. Средствами художественного воздействия были композиция объемов, размеры здания, наличие внутри него хоров (открытых галерей), обилие столбов и особенности освещения интерьера. Внешний вид, как правило, соответствовал внутренней структуре. Ритм кокошников (полукруглых или килевидных) и ярусы закомар (полукруглых или килевидных) завершений верхней части наружной стены здания) вносили дополнительный декоративный эффект. Немногочисленные украшения повторяли очертания конструктивных элементов, придавая интерьерам зданий и их внешнему виду целостность. Гульбище — галерея снаружи храма — связывало здание с окружающим пространством.

Древнерусские зодчие руководствовались золотым правилом: вписывать архитектуру каждого храма в окружающий ландшафт, стремясь к гармонии рукотворных форм и природы. Место для строительства церкви всякий раз выбиралось тщательнейшим образом.

Храмовая архитектура — это особый мир гармонии, величия и духовности. Торжественное величие и монументальность отличают Софийские соборы Киева и Великого Новгорода, Дмитриевский собор во Владимире, церковь Покрова на Нерли, церковь Вознесения в Коломенском, Преображенский храм в Кижах и др. Русские зодчие сумели создать тип здания с лаконичной объемной композицией, устремленной вверх.

Древнерусские мастера символически сравнивали храм с человеком, что закрепилось в терминах (глава, шея, бровки, пояс, подошва). Например, одноглавый крестово-купольный Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (XII в.), поражающий простотой и суровостью облика, напоминает мужественного воина. Ширина собора больше, чем его высота, поэтому он производит впечатление мощного и приземистого. Декор почти отсутствует. Купол и зубчатые треугольные украшения (городки) под главой похожи на парадный шлем полководца.

Купола храма могли иметь различную форму: яйцевидную, шлемовидную или луковичную, напоминавшую пламя свечи. Количество куполов также различалось: два купола символизировали проявление божественного и человеческого начал в Христе, три — Святую Троицу, единство Бога-Отца, Бога-Сына и Святого Духа, пять — Христа в окружении четырех евангелистов (Луки, Марка, Иоанна и Матфея), тринадцать — взаимосвязь Христа с двенадцатью апостолами.

В восточной части храма (навстречу Солнцу) располагается его главная часть — алтарь. В глубине алтаря находится престол. По религиозным представлениям, на этом возвышении во время богослужения незримо восседает Бог. Снаружи алтарную часть храма можно определить по апсидам — полуцилиндрическим выступам, в которых размещается алтарь.

С западной стороны в древних храмах устраивали притвор. В нем во время службы стояли те, кому не позволялось входить в главное помещение храма, — готовящиеся принять крещение (оглашение) или же совершившие грехи и не получившие за них прощения.

Первые храмы на Руси строили из дерева. Один из самых древних — церковь Воскресения Лазаря из Муромского монастыря (конец XIV в.) — ныне находится на острове Кижи (Карелия). Рядом с ним возвышаются девятиглавая Покровская церковь типа «восьмерик на четверике» (1764, в интерьере иконостас с иконами XVII—XVIII вв.), шатровая колокольня (1874) и чудо деревянного зодчества — Преображенская церковь с 22 луковичными главами (внутри сохранился четырехъярусный иконостас), построенная без единого гвоздя неизвестными мастерами начала XVIII в. Конструктивно она представляет собой огромный вось-

мигранный сруб, на котором стоят еще два, один другого меньше. К основному восьмиграннику с четырех сторон пристроены уступчатые срубы. Собор задуман как многоступенчатая пирамида, каждый из уступов которой завершается килевидной бочкой (вид кровли). На острый киль бочки надет тонкий барабан с куполом, крытым лемехом. Многократно повторенный мотив — уступ с бочкой и главой — создает ощущение многообразия архитектурных приемов. Традиции русского деревянного зодчества повлияли на архитектуру каменных храмов.

Архитектура Киевской Руси. Начало православному искусству на русской земле было положено в конце X в. В то время мастера-греки (так называли всех византийцев, потому что они говорили на греческом языке) приезжали на Русь целыми артелями. Они возвели много великолепных храмов «на греческий манер», украшенных мозаиками, фресками, иконами. Позднее в иконописи даже возникло понятие «греческий стиль». Архитектура Киевской Руси впитывала в себя все лучшее, что создавали византийские мастера.

Все храмы Киева XI в. были возведены из плинфы (плоского квадратного кирпича) в традициях византийского зодчества. Здесь использовали особую плинфу — светло-желтую и необычайно тонкую (2,5—3 см). Одной из первых значительных храмовых построек Киевской Руси была многоглавая церковь Успения Богоматери, прозванная Десятинной, потому что князь Владимир повелел десятую часть своих доходов отдавать на устройство этого храма. В середине XI в. церковь с трех сторон была окружена галереями, что было характерно для древнерусских храмов домонгольской эпохи. В ее отделке широко применялась мозаика.

Новый этап в истории зодчества Киевской Руси связан с правлением Ярослава Мудрого. В конце 1030-х — начале 1050-х гг. по его указанию был возведен самый величественный и знаменитый из всех русских храмов — собор Св. Софии (Премудрости Божьей). Для его архитектуры характерны триумфальность и праздничность, связанные с утверждением авторитета князя и могущества молодого государства.

Огромный пятинефный собор соответствовал византийской конструкции крестово-купольного храма. В середине храма — крестообразное свободное пространство, увенчанное куполом. Обширные хоры опирались на мощные столбы, делившие храм на пять частей (нефов) с запада на восток. В XI в. Софийский собор был тринадцатикупольным, но позднее подвергся серьезной перестройке, и число куполов уменьшилось.

Древние фрески едва заметны на стенах собора, но мозаики так же ярки, как и много веков назад. Ими украшены главные части храма: купол — символ Церкви небесной и алтарь — символ Церкви земной.

В куполе — образ Христа Пантократора. В алтаре совершается великое таинство евхаристии (от *греч.* *eucharistia* — причастие) — приобщения к Богу. Его ждут двумя рядами идущие к Христу апостолы. Их руки застыли в жесте прощения, а огромные глаза обращены к Спасителю.

По церковным канонам, в небесной иерархии второе место после Христа занимает Богородица, заступница людей перед грозным ликом Господним. В алтаре Св. Софии на стене центральной апсиды изображена Богородица Оранта (от *лат.* *orans* — молящаяся) с высоко вознесенными вверх в жесте заступнической молитвы руками. Вишневый цвет ее одеяния, окутывающего голову и плечи, символизирует страдание.

Новгородская школа. Характерными чертами новгородского стиля являются особенности объемно-пространственной структуры и декора древнерусского храма: кубовидность, пятиглавие и одноглавие, луковичная и шлемовидная формы глав, трехлопастное завершение фасадов, украшение барабанов куполов рядами арок, треугольничков.

Самый значительный памятник новгородского зодчества — Софийский собор, возведенный в 1045—1050 гг. по повелению сына Ярослава Мудрого князя Владимира. Образцом для него послужила София Киевская, но северные зодчие переработали византийские традиции до неузнаваемости. Новгородский храм выглядит строже, суровее и монументальнее. Пять его мощных куполов высоко подняты над монолитным кубическим объемом здания. Таким образом, было положено начало традиционному пятиглавию русских храмов. Стены массивны, почти лишены выступов и лишь изредка прорезаются узкими окнами. Внутреннее архитектурное убранство вызывает ощущение необычайной энергии вертикального движения: собор в 1,5 раза выше Софии Киевской, арки удлинены, крупные столбы делают внутреннее пространство на пять нефов.

В XI в. София Новгородская возвышалась громадой розовой плинфы над невысокими деревянными палатами. Фасад украшали бронзовые Магдебургские врата немецкой работы, вывезенные в Новгород в 1187 г. в качестве трофея. Позднее стены оштукатурили, и белый цвет еще больше подчеркнул величественную простоту храма. До наших дней сохранились произведения русской монументальной живописи XI—XII вв., древний иконостас с иконами XIV—XVII вв., памятники византийского и западноевропейского искусства. Собор изнутри был расписан фресками, но до нас дошли лишь немногочисленные фрагменты, в частности изображения святых Константина и Елены, пророков.

Для храмового строительства XII столетия характерно упрощение архитектурных форм, сокращение объема здания, замена многогла-

вия одноглавием. Последней княжеской постройкой стал храм Спаса на Нередице, возведенный в 1198 г.

Во второй половине XIII — середине XIV в. новгородские мастера сооружают в основном небольшие четырехстолпные одноглавые храмы почти кубической формы, рассчитанные на небольшой приход. Заказчики из числа разбогатевших горожан стремились к тому, чтобы их церковь отличалась от других изяществом и оригинальностью. Фасады стали покрывать маленькими фигурными нишами, углублениями в форме розеток, крестиками, выложенными из кирпича. Барабаны куполов опоясывали ряды кокетливых арочек и треугольничков. Первоначально из восточного фасада во всю высоту стены непременно выступали полукруглые апсиды, а сама стена завершалась полукруглыми закомарами. Затем апсиду опустили до половины высоты стены, а от закомар отказались в пользу трехлопастного покрытия. Стены церкви завершались тремя фигурными лопастями, напоминающими огромный лист смородины с закругленными краями. Трехлопастное покрытие, подчеркнутое декоративной аркой, со временем превратилось в излюбленный прием новгородских зодчих и в XIV—XV вв. стало символом новгородского стиля храмового строительства. Типичный пример квадратного в плане одноглавого четырехстолпного храма с единственной апсидой и трехлопастным завершением фасадов — церковь Спаса Преображения на Ильине улице (1374). Она выделяется уникальным декором и монолитностью архитектурного силуэта. Расписывал этот храм мастер из Константинополя Феофан Грек.

К памятникам новгородской архитектурной школы относятся храмы на Ярославовом дворище: Николо-Дворищенский собор (1113), церковь Св. жен-мироносиц (1508), церковь Св. Прокопия (1529), церковь Великомученицы Параскевы Пятницы на Торгу (1207), а также церкви Успения на Волотове (1363) и Федора Стратилата на Ручью (1380-е). Последнюю отличают рельефные декоративные элементы и множество окон на фасадах, количество которых возрастает от нижней части к верхней и достигает максимума в оформлении барабана. В соотношении глади стены и узких окон, в стрельчатых завершениях порталов и окон угадываются отзвуки северной готики. Вместе с тем в использовании полукруглых бровок над окнами барабана, в композиции фасадов с трехлопастным завершением отмечается влияние смоленской архитектуры. Обширность и цельность подкупольного пространства достигается, в частности, за счет того, что мощные опоры — столбы — были приближены к угловым частям храма.

Новгородские зодчие послемонгольской эпохи выкладывали храмы в основном из грубо обтесанных известняковых плит и валунов.

Это делало поверхность построек волнистой, лишало их геометрической строгости. Новгородские кубические храмы XIV—XV столетий создают впечатление мощи, но при этом им свойственны изящество декора и продуманность форм.

В Новгороде Великом развивалась и светская архитектура. Уже в XI в. ядром города была каменная крепость — детинец (с XIV в. детинец стали называть кремлем). Впоследствии новгородцы неоднократно строили и перестраивали городские укрепления. В кремле были возведены Софийская звонница (1439) и каменная Грановитая (Владычная) палата (1433), в интерьере которой своды держатся на готических нервюрах. Снаружи здание из-за поздних перестроек почти полностью утратило древние формы — уступчатый фронтон, стрельчатые окна, сени, деревянное крыльцо. Нижний этаж в связи со значительным ростом культурного слоя превратился в подвальный. Владычная палата предназначалась для торжественных приемов, заседаний боярского суда. Однако в облике города ведущую роль всегда играли не светские, а церковные постройки. В XIV—XV вв. северные зодчие славились своим мастерством на всю Русь.

Псковская школа. Географическое положение Пскова на границе русских земель и непрерывные войны с западными соседями отразились и на псковской архитектуре. В XI—XIV вв. зодчество в основном носило оборонительный характер. Однако уже в XI в. в самом Пскове и в окружающих его селах возводилось большое количество каменных церквей. Их облик свидетельствовал о сложившейся самостоятельной псковской архитектурной школе.

Типичный псковский храм, подобно новгородскому, имел одну главу и был относительно небольшим. Его отличительные черты — полуцилиндрическая форма сводов, перекрытых отдельными кровельками (так называемое покрытие «на 16 скатов» с повышенным центральным крестом и пониженными углами); пристройка к основному зданию множества приделов, галерей, крылец на столбах. При этом асимметричные объемы искусно уравнивали друг друга и составляли гармоничное целое.

В псковских культовых постройках присутствовали некоторые формы раннемосковской архитектуры (например, наличие трех апсид и перекрытие по законам, ступенчатые арки, отсутствие хора). Так, церковь Василия с Горки имеет две аркады и ступенчатые арки. Апсиды и барабан, завершенный тройными орнаментальными фризами, впоследствии стали типичными элементами почти всех псковских зданий. Характерным псковским элементом в конструкции церкви являются круглые столпы. Они занимают меньше

места, чем квадратные, что делает внутреннее пространство более просторным.

В отличие от новгородских церквей в псковских стены и внутренние столбы были гораздо толще. Стены имели неровную поверхность, как правило, почти не декорированную. Свойственная псковским зданиям наружная побелка не только носила декоративный характер, но и использовалась в качестве защитного материала.

В XIV—XV вв. в Пскове получили распространение звонницы простейшего типа, сначала деревянные, затем — каменные.

В XV—XVI вв. артели псковских мастеров стали известны далеко за пределами родной земли. Их приглашали строить храмы и крепости во многие города Русского государства, включая Москву.

В XVII в. на смену простоте и строгости новгородской и псковской архитектуры пришли декоративность и нарядность, заимствованные у московского зодчества. Об этом свидетельствуют наличники окон домика при Софийской звоннице в Новгороде, а также дома боярина Яковлева в Пскове, где проемы украшены двумя полуциркульными арочками с нарядной гирькой в центре.

В конце XVII в. в культовых сооружениях Пскова и Новгорода, как и других русских городов, значительно сильнее, чем раньше, проявляются принципы светской архитектуры. В этот период русское зодчество достигло художественного совершенства и стилистического единства, что привело к новому этапу его развития.

Владими́ро-суздальская школа. Храмы Владимиро-Суздальской земли были белокаменными. Самые древние из них отличало почти полное отсутствие декора: арочный пояс украшал апсиды, а стены посередине горизонтально пересекала полочка-отлив (выше ее стену делали тоньше). Немногочисленные узкие окна напоминали щели бойниц. Внутри толстые крестообразные в плане столбы несли своды. Для храмов XII—XV вв. характерна белокаменная резьба. В одних случаях изображения были связаны с фольклорными сюжетами, в других — демонстрировались образцы греко-скифско-персидского «звериного стиля», в третьих — явно ощущались западные, романские влияния. Все перечисленные черты легли в основу историко-регионального владими́ро-суздальского стиля.

Андрей, сын Юрия Долгорукого, незадолго до смерти отца самовольно ушел из Киевской земли, забрав с собой чудотворную икону Богоматери кисти византийских мастеров — ту, которая позднее прославилась на Руси под именем Владимирской. Предание гласит, что кони, везшие повозку с иконой, остановились в 12 верстах от Владимира, и их не удалось сдвинуть с места. Это было истолковано как не-

желание Богоматери отправиться дальше. Андрей решил сделать столицей унаследованного им княжества не Ростов и не Суздаль — оплоты местной знати, а молодой город Владимир. Под Владимиром, на месте остановки, Андрей основал город-замок, названный Боголюбовом, за что сам получил прозвание Боголюбского.

Церковь Рождества Богородицы в Боголюбовском дворце (1158—1165) отличалась роскошью и красотой. Ее купол несли не столбы, а круглые колонны, которые завершались пышными золочеными капителями, напоминавшими короны. Внутри было светло и просторно, стены покрывали фрески, а полы сверкали начищенными плитами красной меди. Над белокаменной крепостной стеной возвышались золотая глава церкви и две высокие лестничные башни двухэтажного белокаменного дворца.

Церковь Покрова на Нерли. Одноглавая белокаменная четырехстолпная церковь Покрова на Нерли (1165) — самое совершенное сооружение Руси домонгольской эпохи. Она невелика и удивительно гармонична. Полуцилиндры апсид здесь словно утоплены в тело храма, и восточная (алтарная) часть не перевешивает западную. Фасады разделяются многослойными четырехступчатыми лопатками с представленными к ним полуколонками; острые углы лопаток и стволы полуколонок образуют пучки вертикальных линий, стремящихся ввысь и постепенно переходящих в полукруглые закомары. Полукруглым закомар вторят завершения изящно вытянутых окон, порталов, арочек колончатого пояса. Церковь венчает полукруглые главы, которая раньше была шлемовидной, а сейчас напоминает луковицу.

Красив резной узор церкви. В центре каждого фасада (кроме восточного), наверху, в поле закомары, находится рельефная фигура библейского царя Давида, играющего на лире. Его слушают львы, птицы и грифоны. Птица — древний символ человеческой души, а лев — символ Христа. По средневековым легендам, львица рождает детенышей мертвыми и оживляет их своим дыханием. Это воспринималось как прообраз Воскресения Христова. Верили, будто лев спит с открытыми глазами, подобно тому, как Бог не дремлет, оберегая человечество. Наконец, лев — царь зверей, а Христос — Царь Небесный. Последнее толкование соотносило льва с идеей княжеской власти, ведь земные правители считались заместителями Бога на земле. Резные львы внутри храма помещены на верхней части столбов, поддерживающих купол. Купол церкви — это небо, простертое над землей. Небесный свод утверждался на львах, как на власти утверждался порядок земного мира.

Подо львами и птицами в кладку вставлены загадочные маски: лики с огромными очами и распущенными волосами. Некоторые ученые

идентифицируют их с образом Богоматери до ее обручения с Иосифом. Однако, скорее всего, маски изображают ангелов, явившихся послушать Давида и прославить Богородицу.

Владимир. Княжеский град, даже самый укрепленный, не мог существовать без храма. Внутри неправильного четырехугольника крепости во Владимире возвели каменную церковь Спаса. По соседству с ней был выстроен княжеский двор.

Украшением Владимира являются Золотые ворота — единственный дошедший до нас памятник военно-инженерного искусства XII в. Ворота и теперь, в измененном виде, производят впечатление торжественности и силы. Их золотое сияние слепило глаза всем, кто въезжал в город, внушало мысль о необыкновенном богатстве города. Сводчатый массив ворот увенчан церковью, которая была перестроена в XVIII в. Высота проема ворот настолько велика (около 14 м), что мастера не сумели изготовить воротное полотнище таких размеров. Пришлось перекрыть их на половине высоты арочной перемычкой, на уровне которой сделан настил для стражников, охраняющих въезд в город. Кроме Золотых ворот во Владимире были еще Серебряные и Медные. По высоте владимирские Золотые ворота все же уступали киевским, высота проема которых равнялась высоте центрального прохода-нефа Софии Киевской.

Владимирский Успенский собор (1158—1160), заложенный Андреем Боголюбским, высотой превосходил все соборы Св. Софии на Руси. Он производил впечатление поразительной легкости и стройности. Стены и столбы стали тоньше, чем в постройках Юрия Долгорукого. Появились плоские четырехгранные полуколонны — пилястры (характерная черта владими́ро-суздальских храмов). Наложённые на них тонкие полуколонки, словно растущие вверх, заканчивались изящными листовыми капителями. Арки образовывали красивый пояс из колонок. Между колонками, очевидно позолоченными, были написаны изображения святых. Сверкали золоченой медью также порталы, глава и несущий ее барабан.

Успенский собор был украшен резными каменными рельефами. На одном из них грифоны возносили на небо Александра Македонского. Вошедшего в Успенский собор поражали яркие росписи, полы из цветных плиток, сделанных из обожженной глины и покрытых глазурью, драгоценные ткани и ковры. Весь облик собора был утонченно-изысканным и вызывал восхищение современников. В соборе хранилась русская святыня — икона Владимирской Богоматери. Спустя два с половиной века после постройки Успенского собора Андрей Рублев расписал его замечательными фресками.

Один из шедевров владимирской архитектуры — Дмитриевский собор (1194—1197) — называют памятником русского двоеверия, соединившего язычество с христианством. Он украшен изумительной белокаменной резьбой: ангелы, птицы, звери, фантастические существа и растения сплошь покрывают стены между многослойными лопатками. Вся верхняя часть стен, начиная со ставшего обязательным для владими́ро-суздальского зодчества аркатурно-колончатого пояса, также покрыта резьбой. Под арочками колончатого пояса стоят многочисленные святые, а поля закомар заняты сюжетными сценами. На другом фасаде совершенно неожиданно для русской традиции расположен портрет князя Всеволода с сыновьями, новорожденного сына князь держит на руках. Выбор этих сюжетов продиктован назначением собора — княжеского домового храма, а также желанием возвеличить его могущественного заказчика.

Скульпторы-резчики Дмитриевского собора продумали размещение изображений до малейших деталей. На самых видных местах они поместили библейских персонажей и символы. Чем удаленнее и труднее для обозрения участок стены, тем больше на нем украшений, связанных с древнеславянской мифологией и языческой верой.

Выдающийся исследователь владими́ро-суздальского зодчества Н.Н. Воронин подсчитал, что львы на резьбе храма изображены 125 раз, другие звери — 243 раза, птицы — около 250 раз. С ними соседствуют полуфигуры святых и всадники, а господствует над всем трижды повторенная (на разных фасадах) фигура библейского песнопевца. Возможно, мастера хотели изобразить весь мир, все творения, прислушивающимися к Божественному слову.

Дмитриевский собор расписывали фресками приглашенные из Константинополя греческие мастера. Вероятно, им помогали русские живописцы, для которых подобное сотрудничество было лучшей школой. Фрески отличают точный рисунок и совершенное исполнение. Красочная палитра разнообразна и богата: больше всего здесь золотисто-коричневых тонов, их дополняют желтовато-зеленые, голубые, лиловые, светло-синие и красно-коричневые.

До наших дней дошли только два фрагмента росписей — «Страшный суд» и «Рай». Со времен Софии Киевской принципы монументальной живописи существенно изменились. На владимирских фресках апостолы изображены в динамичных позах. Они одеты в широкие, ниспадающие складками плащи и обращены друг к другу, подобно античным философам, ведущим тихую беседу. Их лики индивидуальны, объемны, переходы от тени к свету плавны. В руках

апостолы держат раскрытые Евангелия — знак, указывающий на начало Страшного суда.

Этот собор не так строен, как церкви времен Андрея Боголюбского, но и не так приземист, как храмы его отца. Он кажется золотой серединой.

Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (1230—1234). Еще один шедевр белокаменного зодчества. Его построил сын Всеволода Святослав — тот, который изображен на руках у отца на рельефе Дмитриевского собора. Первоначально резьба сплошь покрывала Георгиевский собор. Изображения, выполненные в высоком рельефе, были размещены на фоне плоского коврового узора из растительных завитков, заполнявшего даже колончатый пояс. Сочетание низкого рельефа с высоким производило удивительное впечатление. Конструкция храма была сложной: барабан главы стоял не прямо на сводах, а на выложенных над сводами высоких арках. От этого церковь казалась еще выше, а все внутреннее пространство словно стремилось к светоносному куполу.

С запада на входящего смотрел резной деисус (от *греч. deësis* — моление) — композиция, изображающая Христа посередине и обращенных к нему в молитвенных позах Богородицу и Иоанна Предтечу, а северный фасад охраняли святые покровители владимирской княжеской династии. В образе воина над северным притвором (постройкой у входа) ученые видят св. Георгия — святого, носившего то же имя, что и основатель династии Юрий (Георгий) Долгорукий. В резьбу включены многочисленные библейские сцены, которые должны были оберегать от несчастий. Очевидно, главная идея, воплощенная в резном наряде собора, — это божественная защита княжества. (Святым не удалось спасти Русь от татаро-монгольских полчищ. Однако традиции самобытного владими́ро-суздальского зодчества не были забыты. Они возродились спустя столетие в белокаменной Москве.) К сожалению, верхняя часть величественного храма в XV в. рухнула. Ее сложил заново московский купец и строитель Василий Ермолин, добросовестно пытавшийся подобрать камни в прежнем порядке. Однако задача оказалась невыполнимой, поэтому храм выглядит теперь грандиозной каменной загадкой.

Московская школа. Обширное каменное строительство в столице Русского государства началось в XIV в. В раннемосковском зодчестве продолжались традиции русской архитектуры. Декоративное убранство фасадов и барабана мастера в основном выполняли в манере владими́ро-суздальской школы. Ярким примером раннемосковской архитектуры является Спасский собор Андроникова монастыря (1420—1427), а уникальным памятником — Кремль.

Отличительной деталью московских церквей стали килевидные арочки — кокошники — вокруг барабана главы. Пирамидально-ярусная группировка кокошников придавала зданию динамичность и объемность. Средняя арка фасада возвышалась над боковыми. Эти приемы получили развитие в русском зодчестве XVI—XVII вв.

Московский Кремль — крепостное сооружение с прочными стенами и высокими башнями. До середины XIV в. его окружали деревянные стены, при Дмитрии Донском были возведены белокаменные, а в конце XV в. — из красного кирпича. Общая длина стен превышает 2 км, толщина — 3,5—6,5 м. Поверху стены идет боевой ход, прикрытый с наружной стороны зубцами в виде ласточкина хвоста. Узлами обороны Кремля служили 18 башен. Первоначально проездными были Боровицкая, Тайницкая, Константино-Еленинская, Фроловская (Спаская), Никольская, Богоявленская (Троицкая) башни. Стены и башни имели несколько ярусов бойниц, сложные внутренние переходы, склады боеприпасов, тайники и потайные ходы. Три круглые угловые башни выступали за плоскость стены и были рассчитаны на круговую оборону. Спереди к проездным башням пристраивали отводные башни-стрельницы. Например, нарядная Кутафья башня являлась отводной.

В XVI—XVII вв. в Кремле активно велось строительство соборов с золотыми куполами и высокими шатрами, величественных дворцов, причудливых теремов.

Великокняжеский дворец. Этот архитектурный комплекс конца XV — начала XVI в. включал множество каменных и деревянных зданий. Переходы связывали части дворца между собой и с Благовещенским собором. Все они в разное время были разобраны или попали внутрь других. Составить некоторое представление о великокняжеском дворце помогает Грановитая (или Большая) палата. Воздвигнутая итальянскими архитекторами Марко Фрязиным и Пьетро Антонио Солари в 1487—1491 гг., она является одним из первых гражданских сооружений Москвы. Предназначалась для торжественных церемоний, являлась тронным залом государя всея Руси. Здесь устраивались приемы, проходили празднества в честь взятия Казани в 1552 г., победы под Полтавой в 1709 г.

Главный фасад здания, выходящий на Соборную площадь, облицован граненым камнем — рустом (отсюда и название палаты). Подлинным архитектурным шедевром является второй этаж — огромный квадратный зал с крестовыми сводами, опирающимися на центральный столб.

Живопись на стенах палаты неоднократно менялась. Первоначально это были рисунки на библейские темы. В 1668 г. царский изограф Симон

Ушаков подновил стенопись и составил подробную опись сюжетов. К сожалению, впоследствии фрески сильно пострадали от пожаров, разрушений, закрашивания. В 1882 г. художники из Палеха братья Белоусовы восстановили роспись стен Грановитой палаты по описи Ушакова.

С южной стороны в палату вела широкая лестница, украшенная фигурами львов.

В древности в парадные покои Грановитой палаты попадали через Святые сени — продолговатое помещение, перекрытое сомкнутым сводом, украшенным позолоченным каменным кружевом. Особую торжественность и пышность им придают шесть порталов с резными дверями. Правда, войти в Грановитую палату из Святых сеней можно только через один портал.

Соборная площадь Кремля — одна из древнейших площадей Москвы. Возникла в начале XIV в., когда здесь начали возводить каменные храмы. С северной стороны площадь ограничена Успенским собором, с южной — Архангельским, с юго-западной — Благовещенским, с восточной — колокольной «Иван Великий».

Успенский собор построен в 1475—1479 гг. на месте одноименного собора XIV в. итальянским зодчим Аристотелем Фьораванти. Образцом для первопрестольного храма Москвы послужил древний Успенский собор города Владимира, хотя новый храм не представлял полной его копии. Кремлевский собор отличается изысканной простотой оформления фасадов, необычайной цельностью объема. Пять мощных барабанов заканчиваются золочеными куполами, напоминающими шлемы древнерусских воинов. Выступающие пилястры делят стены здания на равные плоскости — прясла, каждая из которых завершается закомарой. С южной, западной и северной сторон собор украшен аркатурным поясом.

При сооружении храма Фьораванти использовал такое новшество, как железные связи, которые были заложены в кладку для увеличения прочности конструкции. Чтобы своды получились легкими, их соорудили толщиной в один кирпич. Барабаны глав для облегчения веса также были сделаны из кирпича.

В плане итальянский архитектор впервые в русском зодчестве вместо тяжеловесных четырехугольных пилонов применил круглые столбы. В результате внутреннее пространство стало просторным, наполненным светом и воздухом. Пол выложили мозаикой, перед западным входом построили открытую террасу, что тоже являлось новшеством.

Для росписи собора были приглашены выдающиеся русские мастера. В алтарной части, например, есть несколько сюжетов, выполненных Дионисием и его помощниками: «Поклонение волхвов»,

«Похвала Богоматери», «Рождество Иоанна Предтечи», «Сорок севастьянских мучеников». На протяжении столетий в Успенском соборе хранились уникальные иконы. Самая древняя икона — «Георгий» (перед иконостасом) — по мнению специалистов, была написана новгородским мастером начала XII в. Неизвестный художник, не отступая от канонов византийской иконографии, сумел создать идеальный образ воина своего времени.

В Успенском соборе венчались на царство русские цари, короновались императоры, избирались митрополиты и патриархи, оглашались важнейшие государственные указы.

В юго-западной части Соборной площади расположен изящный девятиглавый Благовещенский собор с золочеными куполами, возведенный псковскими мастерами в 1484—1489 гг. Строился собор как домовая церковь великого московского князя. С дворцом его соединял специальный переход. Во время торжественных церемоний, проходивших на Соборной площади, храм служил для парадного выхода из дворца князя (позднее — царя) и его свиты.

В архитектуре собора прослеживаются черты псковской школы: восьмигранник под центральным барабаном, орнаментальные пояски на главах, витые колонки с «дыньками» на апсидах и другие декоративные элементы.

Благовещенский собор — не только памятник архитектуры. Это одна из сокровищниц русской церковной живописи. Часть икон для иконостаса написана в 1405 г. выдающимися древнерусскими живописцами Андреем Рублевым и Феофаном Греком.

Немалый интерес представляет и стенопись собора, выполненная в 1508 г. артелью художников, возглавляемой Феоodosием, сыном прославленного Дионисия. Внутри собор расписан фресками на библейские темы, над выходом из собора — Спас Нерукотворный, выполненный Симоном Ушаковым. В простенках, на склонах сводов и на пилястрах изображены в полный рост античные философы и писатели: Аристотель, Плутарх, Гомер, Вергилий. Есть и изображения византийских императоров и русских князей.

Архангельский собор — один из самых красивых в Московском Кремле — построен в 1505—1508 гг. как усыпальница русских князей. Возведенный итальянским зодчим Алевизом Новым, он напоминает Успенский собор, облаченный в декоративное убранство Итальянского Возрождения.

Колокольня «Иван Великий» была заложена в начале XVI в., а достроена только в 1600 г. Столпообразное сооружение состоит из трех поставленных друг на друга восьмигранников, каждый из кото-

рых завершается арочными проемами — «звонами». Специальный фундамент из белого камня придает ей необычайную прочность. На колокольне и пристроенной к ней звоннице разместили 21 колокол, в том числе Успенский, весом 70 т. В дни великих праздников здесь раздавались первые звоны, которым отвечали колокола всех московских храмов. Долгое время «Иван Великий» оставался самым высоким зданием в Москве, так как существовало поверье, что если в городе будет построено здание выше, то придет беда.

В 1836 г. на каменный постамент рядом с колокольней был водружен Царь-колокол, отлитый из бронзы русскими мастерами в 1733—1735 гг. К сожалению, он ни разу не звонил, так как треснул во время пожара 1737 г. Колокол не имеет себе равных не только по весу, но и по художественному литью. Корпус его украшен изображениями царя Алексея Михайловича, императрицы Анны Иоанновны, пятью иконами, рельефным орнаментом и двумя надписями, излагающими историю его отливки.

Кремлевские постройки XVII в. В XVII в. на смену монументальной и лаконичной манере русских зодчих пришел декоративный и живописный стиль. Формы зданий усложнились, их украшали многоцветными орнаментами и белокаменной резьбой, кирпичным узорочьем и изразцами.

В первой половине XVII в. в культовом зодчестве уточняется система декоративных архитектурных форм, сложившаяся в предшествующие столетия. Возникает определенный стиль, характерный для церквей и монастырей той эпохи. Например, популярными элементами стали висячие арочки с гирькой, массивные грушевидные столбы-колонки, квадратные впадины-ширинки, кокошники.

Кремлевские башни получили новые шатровые завершения с площадками для дозорных, черепичные кровли и золоченые флюгера.

Теремной дворец — яркий пример новых веяний в архитектуре того времени. Этот шедевр архитектуры XVII в. построили для царя Михаила Федоровича русские зодчие Б. Огурцов, А. Константинов, Т. Шарутин и Л. Ушаков.

Дворец имел ступенчатый трехъярусный силуэт и был обнесен широкой обходной террасой (гульбищем). Высокую крышу Верхнего Теремка со временем вызолотили. К дворцу примыкало несколько домовых церквей, увенчанных золочеными главами. Вместе с ними крыша Теремка ослепительно сверкала на солнце, создавая атмосферу праздника. Царские апартаменты отличались красотой и роскошью. Резные наличники и порталы, цветная слюда в окнах, изразцовые печи, яркая настенная живопись, изобиловавшая позолотой, —

все это призвано было удивить, поразить, ошеломить. К сожалению, первоначальная живопись стен дворца, выполненная Симоном Ушаковым, не сохранилась.

Нарядный вид дворцу также придавали лестницы и крыльца. Фасады отличались четким делением на этажи, равномерным расположением окон, насыщенностью рельефов и обилием декоративных деталей. Красочный облик подчеркивали белые детали на фоне красной кирпичной стены и позолота крыш. Необходимо отметить, что именно в этот период широкое распространение получили поливные изразцы, используемые для обогащения внешнего вида здания.

Потешный дворец (1651—1652) первоначально принадлежал тестю царя Алексея Михайловича боярину Илье Даниловичу Милославскому. После его смерти в 1668 г. он отошел казне, а с 1679-го стал местом, где устраивались представления («потехи» для царской семьи).

В последующие века дворец неоднократно перестраивался. Однако основная часть здания сохранилась. Недавно проведенные реставрационные работы открыли великолепную белокаменную резьбу второй половины XVII в.: растительные орнаменты, фантастические единороги, сказочные птицы. Восстановлены щелевидные оконца на звоннице, порталы в интерьерах, оконные проемы нижнего этажа, белокаменные лестницы.

К концу XVII в. в Московском Кремле насчитывались сотни построек. Он стал похож на город с дворцами, частными домами, монастырями, соборами, садами и фонтанами.

«Русская готика». Шатровое зодчество. Шатровые храмы в русской архитектуре относят к так называемой «русской готике». Почти все шатровые храмы XVI в. имели одинаковую композицию: на нижнем четверике строился восьмерик, который венчал четырех-, шести- или восьмигранный шатер. Однако зодчие, следуя этой общей схеме, добивались необычайного разнообразия, и ни один шатровый храм не повторял другой: каждый имел собственный силуэт, а дополнительные украшения и пристройки еще больше подчеркивали своеобразие того или иного памятника.

Возникновению нового типа храмов способствовала идея объединения Руси. Шатер — символ объединения народа, именно отсюда и пошло строительство шатровых храмов. В каменных постройках впечатление монументальности создавалось с помощью широких открытых террас — гульбищ на аркадах с пологими крыльцами, мощных горизонтальных членений — парапетов гульбищ, карнизов, иногда

имевших значительный вынос, а также размещения окон в нижних частях объемов. Окна каменных построек были узкими, высокими, перекрытыми аркой.

Конструкция шатровых церквей с высоким, издали заметным силуэтом, но небольшим внутренним пространством, рассчитанным на ограниченное число молящихся, очень подходила для строительства храмов-памятников. В 1550—1560-е гг. такие храмы поднялись в Москве, Муроме, Коломне, Старице и других местах.

Типичный пример удивительного по красоте шатрового деревянного зодчества — церковь Рождества Богородицы (1531) (в настоящее время находится в музее Витославицы под Новгородом Великим). Ее выразительность достигается за счет сочетания различных объемов. В основе конструкции лежит распространенная в XVI в. схема — восьмерик на низком и очень широком крестообразном основании. Завершается постройка шатром с небольшой главкой. Над северной и южной частями сруба возвышаются еще два малых шатра, установленных на невысокие восьмерики с четвериковым основанием. Восточная, алтарная, часть состоит из трех срубов. Церковь поставлена на высокий подклет, что делает ее более величественной. С трех сторон постройку окружает галерея. Она не повторяет форму сруба, а скругляет его. В него ведет высокое трехходовое крыльцо, кровля крыта тесом.

Большое внутреннее пространство храма ничем не разделено. По сторонам — два клироса для певчих, наверху — хоры, вдоль стен — лавки. Деревянный шатер изнутри скрыт потолком. Мощные неотесанные бревна сруба, широкие половицы, массивные косяки дверей создают ощущение суровой красоты и силы. Бревенчатые стены древних храмов не имели росписей, поэтому особенно выделялся живописный иконостас.

Строительство шатровых храмов из камня основывалось на традициях деревянного зодчества. Верхние части церквей-башен были высокими и мало отличались по ширине от нижних, непосредственным продолжением которых они казались, тем более что переход от нижних частей к верхним осуществлялся при помощи кокошников, часто располагавшихся ярусами. Верхние части имели форму восьмерика — цилиндра с восемью примыкающими к нему полуцилиндрами, а чаще всего заимствованную из деревянной архитектуры форму восьмерика с шатром. Такое завершение здания, своей динамичностью выражавшее религиозную идею обращения к небу, было логичным и естественным для высоких строений с ярусами.

Широкое применение для переходов от одного яруса к другому закомар и кокошников — типично каменных элементов, говорит о том,

что, заимствовав из деревянного зодчества башенный характер храма и его шатровый верх, зодчие все же ориентировались на свойства применяемого строительного материала. Подобно деревянным, каменные шатры ставились и на крещатом основании, и на квадратном, и на восьмиграннике. Шатер требовал надежных опор, глухих внешних стен или таких комбинаций сводов и арок, которые распределяли бы его тяжесть на все внешние стороны.

Первая каменная шатровая церковь *Вознесения* была возведена в 1532 г. в селе Коломенском (ныне в черте Москвы). Ее значение как монумента подчеркивает расположение: вынесенная на открытое место, на высокий берег Москвы-реки, она господствует над окружающим ландшафтом. Символика храма была очевидна. Весь его облик, величественный и торжественный, говорил о двух событиях: небесном (которое дало ему имя) — о Вознесении Сына Божьего к Отцу, на престол Царя царей, и земном (которое стало поводом к строительству) — о рождении сына Василия III — будущего царя Ивана Грозного (возведение церкви в честь какого-нибудь события превращало храм в памятник).

Архитектурные прототипы церкви в Коломенском найти сложно, хотя отдаленно она напоминает деревянные шатровые церкви Севера.

Особенности ее плана — строгая центричность и отсутствие апсид — также восходят к «крещатым» деревянным церквям. Вертикальный объем расчленен по высоте на три части: на подклете четверик, над ним восьмерик и затем шатер с небольшим барабаном и плоской главкой. Переход от четверика к восьмерику отличается своеобразием конструкции: в углах четверика устроены разгрузочные арки, переброшенные с опоры на опору и стянутые кольцом железных связей. Великолепно примененная псковская конструкция ступенчатых арок дала возможность легко перейти к световому восьмерику. Шатер выложен из кирпича с незначительным выступом каждого последующего ряда по отношению к предыдущему. Грани шатра перевиты узкими каменными гирляндами, похожими на нитки драгоценного жемчуга. Верх его покрыт небольшой аккуратной главкой с золоченым крестом. Высота церкви (с крестом) — 62 м.

Внутреннее помещение храма из-за толщины стен незначительно. Каменный шатер примерно на $\frac{2}{3}$ высоты завершен сомкнутым сводом. Отсутствие росписей подчеркивает простоту и скромность отделки интерьера.

Хорошая освещенность достигнута за счет устройства светового восьмерика и светового шатра, который впервые появляется в каменных церквях. Окна в шатре, здесь еще продолговатой формы, — это

просто обрамленные наличниками прорези в его наклонных плоскостях. В храме Василия Блаженного (более позднем) окна шатра имеют вид прорезных кокошников.

Динамичность сооружению придает отсутствие явно выраженных горизонталей, отдельные объемы башни плавно переходят один в другой при посредстве промежуточных композиционных звеньев в виде уступов, имеющих форму кокошников. Архитектурный облик храма простой и ясный, стремительный и монументальный, резко отличается от статичной композиции культовых построек более раннего времени.

Все рассмотренные конструктивные особенности коломенской церкви полностью изменили привычные представления об облике русского храма, фактически выведя его за пределы византийского круга. Оставаясь в лоне Средневековья, русская культура сближалась с культурой европейских соседей. Экспрессия, динамика, монументальность нового архитектурного типа говорили о новом мироощущении, о переходе от византийской созерцательности к европейской созидательной активности.

Архитектура церкви Вознесения оказала огромное влияние на последующее развитие русского зодчества. Высокая доминанта в композиции ансамбля стала характерна для городской, сельской и монастырской архитектуры.

Высоким нарядным шатром был перекрыт центральный объем главного храма-памятника Московского государства — Покровского собора на Красной площади, выстроенного в 1555—1561 гг. русскими мастерами Бармой и Постником. Первоначально на его месте стояла церковь Св. Троицы, у стен которой был погребен известный московский юродивый Василий. Отсюда второе название собора — *храм Василия Блаженного*.

Храм был воздвигнут в честь праздника Покрова Богородицы (по времени — начало октября — с ним почти совпала победа русской армии над Казанским ханством в 1552 г.), во славу русского оружия и в память всех погибших на полях сражений.

Зодчие избрали не совсем обычную композицию: восемь церквей, каждая из которых посвящалась тому святому, в чей день происходили решающие бои за Казань, группируются вокруг центральной, девятой, посвященной празднику Покрова. Четыре больших храма сориентированы по сторонам света, а малые храмы расположены по диагоналям. Все церкви объединены общим основанием, обходной галереей и внутренними сводчатыми переходами. Венчают их (за исключением центрального шатра) разноцветные главки. Ряды кокошников взбегают вверх к основаниям вытянутых барабанов. Первона-

чально цветовая гамма фасадов выглядела довольно сдержанно. Большую живописность он приобрел позднее благодаря керамическим украшениям граней шатра, раскраске архитектурных деталей, сложному многоцветному рисунку.

Интерьеры собора невелики, плохо освещены, поэтому основное внимание сосредотачивается на его внешнем монументальном облике.

Многопридельность (придел — пристройка к церкви, в которой может происходить богослужение) в русских храмах была известна и ранее, однако лишь в Покровском соборе соединение группы отдельных храмов в одном сооружении впервые обрело законченность.

Всего за два десятилетия, прошедших после появления первого каменного шатрового храма в Коломенском, этот новый вид архитектуры получил признание у русских зодчих. Шатровые храмы стали возводить во многих городах и селах наравне с более привычными крестово-купольными. Например, в Александровской слободе во времена Ивана Грозного было построено сразу две каменные шатровые церкви: Распятская и Покровская. Примечательно, что шатер Покровской церкви был расписан и большинство ликов святых прекрасно сохранилось. Они поражают совершенством утонченного рисунка и лаконичностью художественного языка. Изображения русских князей и мучеников вместе с ветхозаветными царями и праведниками, их духовное единство воплощали идею богоизбранности московского царя и Русского государства. Это единственный известный в России сюжетно расписанный шатер XVI в.

Преображенская церковь в подмосковном селе Остров (вторая половина XVI в.) украшена шатром с несколькими рядами кокошников, общее количество которых достигает 144. К башнеобразному высокому основанию церкви приставлены по бокам два маленьких придела, завершенные сводами и барабанами с луковичными главками. В 1603 г. по распоряжению царя Бориса Годунова был выстроен самый высокий шатровый храм (74 м) в честь святых Бориса и Глеба под Можайском.

XVII век принес с собой новые архитектурные тенденции. Не осталось без изменений и шатровое зодчество. Иногда шатер венчал уже не весь объем, а только его часть или даже заменял собой церковные главки, таким образом он из основного перекрытия превращался в декоративную деталь завершения.

В 1652 г. патриарх Никон запретил строить шатровые церкви, но сам этот запрет и нарушил, задумав храм, повторяющий христианскую святыню — храм Воскресения в Иерусалиме. Патриарх приказал соорудить невиданной величины каменный шатер над ротондой, примыкав-

шей к храму Воскресения в основанном им Воскресенском Новоиерусалимском монастыре под Москвой. Шатер был настолько велик, что без видимой причины рухнул в 1723 г. В 1748 г. по проекту В.В. Растрелли его начали восстанавливать, но уже из дерева. Однако московские зодчие такой вольности позволить себе уже не могли, хотя в провинции шатровые храмы появлялись и в XVIII в. В дальнейшем использовали полюбоившийся шатер только для завершения колоколен. Шатровое зодчество XVI—XVII вв. — уникальное направление русской архитектуры, которому нет аналогов в искусстве других стран и народов.

Живопись

Основные традиции украшения стен древнерусских храмов связаны с монументальной живописью и иконописью.

Древнерусская монументальная живопись складывалась на основе византийских традиций. Мастера, оформляя соборы, использовали два вида техники монументальной живописи: *мозаику* (изображение, сложенное из небольших кусочков окрашенного стекла — *смальты*) и *фреску* (роспись водяными красками по сырой штукатурке).

Согласно византийской системе росписи, пространство храма следует воспринимать как «земное небо», в котором присутствует Бог. Оно мысленно делится на две зоны — небесную (купол и апсида) и земную (стены и западные столбы). Само богослужение символически уподобляется небесной службе, совершаемой Христом и его ангелами.

Персонажи Священной истории в росписи собора размещаются в строгом порядке, обусловленном ходом литургии (христианского богослужения, во время которого совершается причастие). В небесной зоне царит изображение Христа. Христос Пантократор с Евангелием в руках обычно располагается в центральном куполе. Его мощная полуфигура заключена в медальон, который окружают архангелы — небесное воинство. В барабане центрального купола, как правило, изображают апостолов. На столбах, поддерживающих купол, могут быть представлены фигуры четырех евангелистов — главных авторов Нового Завета.

По византийской системе росписи большую часть стен храма занимают последовательно идущие сцены земной жизни Христа, рассказы о чудесах и его страстях (мучениях). В нижней части стен и столбов располагаются многочисленные изображения святых воинов и отцов церкви, мучеников и праведников. Они находятся на высоте, приблизительно равной человеческому росту, и как бы вместе со всеми возносят молитвы к Богу.

«Золотой» XV век древнерусской живописи начинается творчеством А. Рублева, а заканчивается фресками Дионисия. Этот период условно называют «русский Ренессанс».

В XVI—XVII вв. сюжеты фресковых росписей церквей усложнялись, их повествовательное начало и декоративность усиливались. Все это привело к утрате монументальности и более активному развитию иконописи.

Имена многих выдающихся русских иконописцев неизвестны, потому что единственным творцом всего сущего считали Бога, а иконописцы были лишь орудием воплощения его замыслов, но некоторые сведения дошли до наших дней.

Иконы. Икона — явление очень сложное по своей внешней и внутренней организации, художественному языку и выполняемым задачам. Иконопись на Руси считалась не искусством, а одним из видов служения Богу. Икону называли *о б р а з о м* и изначально ее создавали как предмет культа, поклонения, предназначенного для того, чтобы «воплотить Слово», т.е. передать в живописных образах слово Божье, христианское вероучение. Не случайно иконы называли Библией для неграмотных.

Способы изображения на иконах отличались от обычных живописных полотен. Средневековые иконописцы не стремились изобразить трехмерное пространство, объем предметов, а рисовали условный мир. Особенно бросается в глаза подчеркнуто небольшая глубина пространства, переданного в «обратной перспективе». Своеобразно обращались древние иконописцы не только с пространством, но и со временем. На одной иконе могли соседствовать события, которые в Библии следуют одно за другим. Одним из основных признаков средневекового искусства была *к а н о н и ч н о с т ь*, т.е. следование строгим правилам — *к а н о н у*. Особенно это относится к древнерусским иконописцам, которые использовали устойчивый набор сюжетов, а главное — типы изображения и композиционные схемы, утвержденные традицией и Церковью. В художественной практике применялись так называемые *о б р а з ц ы* — рисунки, позднее — *п р о р и с и* (контурные кальки), без которых редко обходился средневековый мастер. Художник должен был следовать приемам иконографии, т.е. он не мог изменять композиционные схемы и облик персонажей по своему усмотрению.

История иконописи — это история создания канонов и их преодоления. Канон — явление сложное. С одной стороны, он дисциплинировал художника, так как предусматривал тщательную проработку деталей, и воспитывал зрителя, помогая ему быстро ориентироваться в

сюжетах и смысле произведений, с другой — сковывал мысль живописца, ограничивал его творческие возможности. Высокое искусство иконописи начиналось там, где творческая воля мастера, не порывая с каноном, тем не менее преодолевала его.

Фон иконы часто был красным или золотым. Применение золота в храме воплощает идею божественного света. Непроницаемость фона в сочетании с «обратной перспективой» не удаляла изображение, а приближала его к зрителю. Пространство иконы не «уходило» от зрителя, увлекая его за собой (как это бывает при созерцании картины), а словно шло ему навстречу вместе с присутствующими на ней святыми.

Икона тесно связана с ансамблем храма, поэтому размещение ее в музее как произведения изобразительного искусства, на наш взгляд, искажает ее духовную сущность. Пространственно-временной строй храма и литургического действия упорядочен согласно христианским представлениям об устройстве мира и являет собой микрокосмос. Все его компоненты, по существу, символы и не могут произвольно меняться местами.

Образы Спаса. С душевным трепетом запечатлевали древние живописцы на иконах обитателей «горнего мира», их божественные лики. Особое место среди образов древнерусской иконописи занимает Спас.

По христианскому вероучению, Иисус Христос принес спасение человеческому роду. Основой этого представления является Евангелие. В храмах можно встретить несколько типов, или, как говорили на Руси, изводов, изображения Спаса, созданных в разные времена и принадлежащих разным художникам. Это прежде всего Спас Нерукотворный. Существует легенда о том, что Нерукотворный Образ Спасителя возник, когда Иисус Христос приложил к своему лицу чистый плат. На нем и отпечатался его лик, который воспроизводили и продолжают воспроизводить иконописцы. Другой очень важный и распространенный тип изображения Спаса в древнерусском искусстве — Спас Вседержитель. В этом наименовании воплотилось представление об Иисусе Христе как вершителе судеб. Еще одна характерная для древнерусского искусства композиция — Спас на престоле. На ней Спас показан не только как владыка мира, но и как его главный Судия, так как, «воссев на престол», Христос будет творить свой последний суд над людьми и миром.

Кроме обычной композиции Спаса на престоле в древнерусском искусстве существовали изображения, где восседающего на престоле Христа окружали различные символические знаки. Такие изображения составили образ, получивший название Спас в силах. В XV в., когда искусство древнерусской живописи достигло высочайшего рас-

цвета, именно этому изводу отдавали предпочтение московские иконописцы.

Образы Богородицы. Рядом с образами Спаса в древнерусском иконописном искусстве по своей значимости стоят образы Богородицы — Девы Марии. Предание гласит, что первые иконы Богоматери были созданы еще при ее жизни апостолом Лукой. К этим иконам в Византии и на Руси возводили все существующие изображения Богородицы, в том числе Богоматерь Владимирскую.

С древнейших времен в древнерусском искусстве существовали типы икон Богородицы: Олигитрия (от *греч.* Odegetria — путеводительница) Оранта (см. с. 259) и Великая Панагия (от *греч.* Panagia — Всесвятая).

Праздники. Очень важное место в древнерусской иконописи занимают изображения праздников — событий из жизни Иисуса Христа и Богородицы. Самый главный праздник православных христиан — Пасха, или Светлое Христово Воскресение. Кроме Пасхи есть еще 12 особо торжественных праздников (их называют «двунадесятыя»): Рождество Богородицы (21 сентября); Воздвижение Креста Господня (27 сентября); Введение Пресвятой Богородицы во храм (4 декабря); Рождество Христово (7 января); Крещение (Богоявление) (19 января); Сретение (15 февраля); Благовещение (7 апреля); Вход Господень в Иерусалим (за неделю до Пасхи); Вознесение (отмечается на 40-й день после Пасхи); Троица (отмечается на 50-й день после Пасхи); Преображение (19 августа); Успение Богородицы (28 августа).

Ангелы и архангелы. В Священном Писании говорится о бесплотных силах, служащих Богу. Исполняя его волю, они участвуют в людской жизни. Наиболее близки к Богу серафимы и херувимы, а к миру человека — ангелы и архангелы. Ангелы участвуют во многих евангельских событиях: присутствуют при рождении Христа, при его Вознесении, извещают о Воскресении. Архангел Гавриил принес Деве Марии весть о том, что ей предстоит стать матерью Христа. Архангел *Михаил* — волевода верных Богу ангелов.

Святые. В древнерусском искусстве очень широк круг образов святых. Согласно христианскому вероучению, святые — люди высокой праведности, прославившие себя служением Богу, совершившие подвиги. Среди них те, о ком рассказала Библия, те, кто прославился после принятия христианства, и те, кто «просиял в русской земле».

К ним относятся: праотцы — библейские патриархи, основатели рода человеческого (например, Ной); пророки, наделенные даром предвидения, о которых повествует Ветхий Завет (например, Илья); апостолы (ученики Иисуса Христа); евангелисты (Матфей, Марк, Лу-

ка и Иоанн); особо почитаемые народом святые: Георгий Победоносец, Николай Чудотворец, Борис и Глеб (сыновья князя Владимира), Сергей Радонежский, Александр Невский, Дмитрий Донской и др.

Иконостас. Русский тип высокого иконостаса, перегородки с иконами и резными дверями в православном храме, отделяющей алтарную часть от основного пространства интерьера, возник в конце XIV в. Византийское искусство не знало развитой формы иконостаса, это достижение русского искусства. Иконы расположены в определенном порядке и в несколько рядов. Количество рядов (ярусов), их называют также чинами, зависит от местных традиций и величины храма. К рубежу XIV—XV вв. в иконостасах было три ряда. В XVI в. добавился четвертый, в XVII в. — пятый. В конце XVII в. число рядов увеличилось до семи, но обычным был пятиярусный иконостас.

Каждый чин имеет особое название и символическое значение. Двери — врата — иконостаса ведут в алтарь. В больших иконостасах их бывает трое. Средние, называемые Царскими, как правило, украшены изображениями Благовещения Пресвятой Богородицы и четырех евангелистов. Над ними находится икона Тайной вечери, справа — икона Спасителя, слева — Богородицы с младенцем.

Начиная с XVI в. в иконостасах получила широкое применение орнаментальная резьба по дереву. Иконы богато украшались драгоценными окладами с жемчугом и самоцветами.

Иконописные школы

Если в XIV в. преобладала фреска, то в XV столетии все большую популярность приобретают иконы. Строгие каноны варьировали в широком стилистическом диапазоне, обусловленном разнообразием локальных традиций. В старину на Руси было много различных иконописных школ. Наиболее значительные три из них — новгородская, псковская и московская.

Новгородская школа. Своей зрелости новгородская иконопись достигла во второй половине XIV — начале XV в. Характерные черты новгородских икон: рисунок обобщен, контуры фигур четкие, почти грубоватые, лики спокойно сосредоточены, краски чисты и яркие, особенно любим красный фон, техника письма отличается свободой и смелостью. В новгородской школе четко прослеживается связь с народным искусством.

Типично новгородской является икона «Чудо Георгия о змие». Фигура всадника искусно вписана в формат доски. Активному контрасту диагональных линий соответствует мощное звучание интенсивных цветов. Формы сведены к ясно обозримым силуэтам. Динамика композиции подчеркивается тем, что изображение местами выходит на

поля. За спокойной неподвижностью фигуры воина чувствуются его уверенность и мощь. Георгий держит перед грудью наперевес громоздкое копье как ратный символ. Такое восприятие персонажа было очень актуально для новгородцев, которым нередко приходилось выходить на бой с врагами.

Сюжет знаменитой иконы «Битва новгородцев с суздальцами» (1460-е) связан с противостоянием Москвы и Новгорода. Как известно, в результате новгородцы утратили независимость. Однако они сохранили легенды о героической борьбе. Именно о такой легенде повествует икона: суздальское войско осалило Новгород, но благодаря покровительству Богоматери его жители победили врага. Интересно отметить, что в одной композиции совмещаются сюжеты разновременных событий. В верхнем регистре изображено перенесение иконы Знамения из церкви Спаса на Ильине в Новгородский кремль. В среднем регистре представлены послы враждующих сторон и начало осады. Внизу показана битва: ряды новгородцев во главе со святыми, посланцами Богоматери, теснят врага. Замечательны условные приемы иконописи. Например, чтобы передать впечатление огромных полчищ, мастер изобразил очень близко друг к другу множество шлемов и копий.

Одна из знаменитых новгородских икон посвящена получившему широкое распространение сюжету Покрова. Симметричная композиция воспроизводит алтарную часть храма изнутри, а пять куполов, венчающие этот храм, дают представление о месте действия снаружи. Трехъярусный строй композиции позволяет ясно выразить смысл чудесного явления. В центральной части доминирует фигура Богородицы, распростершей покрывало над всеми людьми, присутствующими в храме, как символ защиты перед Господом. Простота изображения сочетается с праздничным звучанием цветов, причем ведущая роль принадлежит излюбленному новгородцами красному.

Феофан Грек (ок. 1340 — после 1405) приехал в Новгород из Византии уже зрелым, сложившимся мастером. Расписал несколько новгородских и московских храмов. Например, церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде Великом (1374). Росписи сохранились лишь частично, но уцелевшие части столь выразительны, что по ним вполне можно представить созданный гением живописца грандиозный мир, озаренный сверхъестественным светом.

Над храмовым пространством господствует изображенный в куполе величественный образ Христа Вседержителя. В средней части купола представлены архангелы, херувимы и серафимы, возносящие хвалу Господу. Ниже, в простенках между окнами барабана — ветхозаветные праведники и праотцы, олицетворяющие собой весь человеческий

род. В алтаре сохранились фрагменты традиционных литургических сюжетов — «Причащение апостолов» и «Служба святых отцов».

Образы Феофана Грека обладают монументальными и обобщенными формами, за которыми ощущается небывалая мощь, несгибаемая воля и почти осязаемая физическая сила. Крупный масштаб изображений, сближенный неяркий колорит призваны создать картину мистического космоса, где парят фигуры святых и царят божественные законы. Мистический свет становится в живописи Феофана важнейшим средством художественной выразительности. Благодаря энергичным бликам, резким отсветам фрески Троицкого придела, дающие наиболее полное представление о характере творчества Феофана Грека, воспринимаются как призрачная реальность, выхваченная вспышкой молнии. Мощная экспрессия кисти Феофана сообщает статичным фигурам святых сильнейшее внутреннее напряжение, воспринимаемое как ожидание высшего прозрения. В стремительной эскизной манере, соединенной с каноническим рисунком, видны свобода духа и виртуозное мастерство Феофана, которые свидетельствуют об экспрессивности его искусства.

Созданная Феофаном Греком икона Донской Богоматери, которую накануне Куликовской битвы подарили князю Дмитрию Ивановичу донские казаки, почитается как спасительница Руси. Иван Грозный брал ее с собой на Ливонскую войну, а в 1591 г. она, согласно преданию, спасла Москву от татарского набега. При всей изысканности линий, тонкости нюансов света и цвета икона обладает монолитной цельностью. Образ, не лишенный внутреннего драматизма, выражает идею духовной неразделимости Марии и Иисуса.

Живописному дару Феофана Грека присуще редкое сочетание страстного темперамента и подлинного монументального размаха. Творчество художника отличали продуманность и четкое построение композиции, благородный колорит икон и особенно экспрессивные пробельные мазки, передающие энергию света.

Современников поражали глубокий ум и образованность Феофана Грека. Не все поняли и приняли творчество Феофана, но был целый круг художников в Новгороде и других городах, которые унаследовали его живописные достижения. Много общего с его творчеством можно обнаружить в росписях новгородских церквей Успения на Волотове (1363) и Фелора Стратилата на Ручью (1380-е).

Феофан Грек выполнил несколько росписей в Московском Кремле: в церкви Рождества Богородицы с приделом Св. Лазаря (1395), где Феофан работал вместе с Симеоном Черным, в Архангельском (1399) и Благовещенском (1405) соборах. Последний он расписывал вместе с Андреем Рублевым и Прохором с Городца. В Кремле Феофан выпол-

нил еще ряд росписей и икон, поэтому его также можно отнести к московской школе живописцев.

Псковская школа. Между псковской и новгородской иконописью много общего, однако есть и существенные различия. Сложившись на рубеже XIII—XIV вв., псковская школа выработала свой образный стиль, соединивший архаичную простоту с повышенной экспрессией формы и цвета. Особенностью этой школы является введение ряда избранных святых с Николаем Чудотворцем в центре. Тенденции к симметричной композиции сочетаются с напряженной динамикой. Фигура Христа заключена в миндалевидное обрамление (символ славы) и дана в резком диагональном движении. Колорит иконы приглушен, но это не лишает звучание цветов внутренней энергии. Псковские мастера любили красно-коричневые, темно-зеленые, бело-желтые тона и их разнообразные сочетания. Образы псковских икон суровы и выразительны. На темных ликах с глубокими глазницами белеют резкие отметины.

Характерным примером псковской иконописи может служить икона «Сошествие во ад с избранными святыми», созданная в конце XIV — первой половине XV в. на основе легенды, повествующей о том, что после распятия и воскресения Христос сошел в преисподнюю, откуда им были выведены прародители, пророки и праотцы. Это как бы завершающий акт спасения рода человеческого.

В середине XV в. была написана икона «Три святителя и Параскева Пятница». Это образы прославленных византийских священников IV в., ученых-проповедников Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова. Они составили особый чин богослужения в пятницу — день распятия Христа, и об этом напоминает фигура мученицы Параскевы (Пятницы). Контрастные цвета одежд, ритм узоров создают тревожное настроение. Даже вскинутая ладонь — обычный для икон молитвенный жест — выглядит призывом к благоговейному вниманию, чтобы ничем не нарушалось скорбное раздумье священников. Лики мудрецов очень разные, это почти портреты. Кажется, что за их тонкими, олухотворенными чертами — боль и несчастья всего мира.

Многие псковские иконы были поэтичными и нежными. Прекрасная легенда связана с образом Богоматери «Умиление» (XV в.) из Никольского монастыря близ Пскова. Рассказывают, что царь Иван Грозный пошел с войском на непокорный Псков, но по дороге заночевал в Никольском монастыре. Утром он молился перед иконой «Умиление», смягчился нравом и отменил поход.

Московская школа. Отличается классической завершенностью всех составляющих композиции. Лицо этой школы на целое столетие определил стиль Рублева, сложившийся в его творчестве новый эсте-

тический идеал, линейный и колористический строй икон, воплощавший гармонию и красоту.

Живопись московской школы может быть рассмотрена на примере иконы «Сретение» (что значит «встреча»), созданной в начале XV в. Мария и Иосиф в установленный срок принесли младенца Иисуса в Иерусалимский храм, чтобы совершить обряд посвящения. Их встречает старец Симеон, которому было предсказано, что он не умрет до тех пор, пока не увидит Христа. Вместе с Симеоном славит Господа пророчица Анна. Воплощая традиционную иконографическую сцену, московский мастер замыкает ее в пространстве храма, условно изображенного на втором плане. Строгие архитектурные формы контрастируют с изысканной пластикой фигур. Место встречи двух пар выделено композиционной паузой. Музыка линейного ритма вторит гармония по-рублевски изысканного колорита.

Развивал традиции московской школы иконописи на рубеже XV—XVI вв. Дионисий.

Андрей Рублев (ок. 1360 — ок. 1430). О биографии Рублева мы почти ничего не знаем. Его имя лишь дважды упоминается в летописи. По одной из версий, прозвище Андрея связано с деревней Рублево, которая находилась на Москве-реке недалеко от столицы. По другой — его творческий путь начинался в тверском городе Старице. Предполагают также, что до 40 лет Рублев работал в мастерской великокняжеского двора. Позднее он стал монахом Троицкой обители, а затем Спасо-Андроникова монастыря в Москве, где и похоронен.

Созерцательно-лирическое направление в древнерусской живописи, воплощенное в творчестве Андрея Рублева и художников его круга, пришло на смену тревожным, подчас трагическим настроениям предшествующей эпохи. Творения Рублева приобрели огромную известность и стали образцами для подражания. Прозрачные краски его икон (голубую, белую, зеленую, пурпурную, охристую) стали называть рублевскими.

Андрею Рублеву заказывали иконы важнейшие храмы Московской Руси. В 1405 г. вместе с Феофаном Греком и Прохором с Городца расписывал интерьер Благовещенского собора Московского Кремля (сильный пожар 1547 г. уничтожил эту роспись). Левая часть икон праздничного ряда современного иконостаса — единственная сохранившаяся работа Рублева домосковского периода. Эти иконы выделяются звучностью и чистотой колорита, который можно назвать поэтическим. Словно цветковые волны пробегают по праздничному ряду, когда взгляд охватывает его целиком. В «Благовещении» преобладают зеленые и коричневые тона, в «Рождестве Христовом» и «Сретении» — коричневые и красные. Самые красивые иконы ряда — «Крещение» и «Преображе-

ние» — окрашены как бы зеленоватой дымкой. В «Воскрешении Лазаря» вновь, но более ярко и напряженно вспыхивает красный цвет, радостный и тревожный одновременно. Во «Входе в Иерусалим» цветовая гамма становится более просветленной и успокоенной.

В 1408 г. вместе с Даниилом Черным Рублев восстанавливал живопись Успенского собора во Владимире, сильно пострадавшего от татаро-монгол. На монументальной картине «Второе и страшное Христово пришествие», в драматических сценах и фантастических видениях он представил Страшный суд как торжество добра над злом. «Ярое око» Христа низвергает грешников в «геенну огненную», но дарует спасение и открывает райские врата праведникам. Идея торжества Божественного порядка нашла выражение в уравновешенной и стройной композиции. Все сцены устремлены к изображению Христа, окруженного высшими небесными силами (Спас в силах) — сидящими на тронах апостолами и сонмами ангелов позади них. По замыслу Рублева, сцена суда должна не устрашать, а ободрять верующего, вселяя в него уверенность в справедливости, поэтому лики апостолов светлы, полны доброты и милосердия.

В этом же соборе вскоре после 1410 г. Андрей Рублев и его верный товарищ Даниил в содружестве с неизвестными нам иконописцами создают монументальный иконостас. Он состоял из трех рядов, общая высота которых почти достигала 6 м. Композиция иконостаса надолго стала образцом для подражания.

В 1420-х гг. Рублев с Даниилом и другими художниками в Троице-Сергиевом монастыре расписывал Троицкий собор, воздвигнутый на месте погребения одного из наиболее почитаемых русских святых — Сергия Радонежского.

Выдающимся произведением Рублева является «Преображение». Мастер истолковывает здесь тему божественного света и предлагает для ее воплощения собственное художественное решение. Рублев не изображает ослепительные световые полосы и длинные лучи, но вся икона светится как бы изнутри мягким серебристым свечением. Контуры одежд и голов пророков, смыкаясь с верхним сегментом круглой «славы» Христа, образуют дугу, обращенную концами вниз. Возникает образ круга, который связывает верхнюю группу фигур с нижней. Христос и пророки как будто парят в самом верху иконы. У Рублева экспрессия жестов персонажей крайне сдержанна.

Икона «Спас» (начало XV в.) из Звенигородского деисусного чина — воплощение русского идеала благообразия, в ней нерасторжимо слиты величие, мудрость, добро и красота. Икона плохо сохранилась, утраты красочного слоя очень велики, но это лишь подчеркивает таинствен-

ную значительность образа — не грозного судьи, а Спасителя, готового понять, простить и утешить.

Одна из вершин творчества Рублева — икона «Троица» — не только великое произведение искусства, но и яркое проявление религиозного сознания в иконописи. На иконе изображены три ангела, сидящие вокруг стола. Единство их внутреннего состояния передано через сосредоточенность, серьезность скорбных лиц, общность ритма, круговое движение, сходство жестов, силуэтов и поз. Возникает ощущение неземного величия и божественного достоинства ангелов.

Благодаря искусному сочетанию тонов и красок одежды ангелов возникает цветовая гармония. Левый ангел по правилам иконографии облачен в синий хитон (широкую, ниспадающую складками рубаху) и лилово-розовый гиматий (верхнюю одежду из куска ткани, которая перекидывается через плечо). Ангел в центре выделяется благодаря хитону темно-пурпурного цвета и синему гиматию. Правый ангел одет в синий хитон и светло-зеленый гиматий. Средний ангел сидит чуть выше других. На его багряном хитоне лежит широкая золотистая полоса — царственный знак, которым в живописи отмечали только одежду Иисуса Христа. Это — Бог-Сын, которому предстоит своей жертвенной смертью искупить грехи человечества. Слева от него находится Бог-Отец, волей которого была создана Вселенная, а справа склоняется к Сыну, вторя движению Отца, Дух Утешитель. Ангелы держат в руках тонкие длинные посохи — знак силы. Чаша имеет символическое значение принесения жертвы. Рублев показал в «Троице» величие жертвенной любви как основы мира. Ныне эта икона хранится в Третьяковской галерее.

Точность пропорций, умение одной линией создать ощущение объемной формы, парящей в безграничном пространстве золотого фона, тонко передать во внешне спокойных ликах целую гамму душевных переживаний характеризуют творчество Рублева. Его выдающееся живописное дарование, открывающее взору человека невидимый мир божественной красоты, вызывало восхищение современников.

Дионисий (ок. 1440 — ок. 1505). Лучший московский иконописец на рубеже XV—XVI вв. Он имел собственную мастерскую в столице, и именно ему было поручено расписывать Благовещенский и Успенский соборы Московского Кремля. К несчастью, случилось так, что почти все фрески, написанные художником в Москве и Волоколамске, погибли в результате поздних переделок. Полностью уцелел лишь один фресковый ансамбль церкви Рождества Богородицы в удлиненном Ферапонтовом монастыре на вологодской земле.

Фрески проникнуты светлым, празднично-возвышенным настроением. Художник отказался от традиционной печальной сцены Успения

(т.е. смерти) Богоматери. Благодаря этому фресковый ансамбль обрел цельность и воспринимается как торжественный гимн в честь Богоматери, исполненный в красках. Согласно надписи, сохранившейся в храме, Дионисий работал вместе с сыновьями Феодосием и Владимиром. Ученые установили, что основная часть фресок выполнена в предельно короткий срок — за 34 дня (с 6 августа по 8 сентября 1502 г.).

По обеим сторонам входной арки стоят ангелы — стражи. Один из них склонился к белому свитку, словно «записывает» каждого, кто переступил порог церкви. При входе в храм размещена фреска «Ласкание Марии» — шедевр Дионисия. Сколько нежности, женственности, материнского тепла в позе Анны! Иоаким с трепетом протягивает руки к дочери. Настроение счастливых родителей передано просто и трогательно.

Дионисий умеет найти точное соотношение между частью и целым, между живописью и архитектурой. Обилие лазури раздвигает границы подкупольного пространства, создает иллюзию полета, воздушности, изображение словно сливается с небом.

Одна из лучших фресок Дионисия — «О тебе радуется», великолепно вписана в полукруг люнета. Дионисий создает композицию изумительной стройности и завершенности. В центре сцены на троне восседает Мария с Сыном. Вокруг нее стоят ангелы. Их нимбы сливаются в непрерывный полукруг, образуя подобие венка. Две крайние фигуры написаны в рост, их красивые крылья, линии плеч повторяют форму люнета. Над всей группой возвышаются главы белоснежного храма с полукруглыми закомарами. Мотив плавной закругленной линии пронизывает эту композицию, создает плавный ритм, рождает ощущение спокойного величия.

В алтарной апсиде изображена Мария на троне. Она держит в руках Младенца, нежно касаясь его плеча тонкими удлиненными пальцами. В ее лице грусть, тревога за судьбу Сына, ей доступно высшее знание о мире. Дионисий воплотил в ней не только божественность, но и всю силу женственности, красоту материнства и высокую любовь. Перед Марией склонились ангелы.

Творчество Дионисия, в котором еще заметно влияние поэтического искусства Рублева, обладало и новыми чертами. Отойдя от византийской традиции, мастер во многом изменил важнейшие изобразительные принципы. Фигуры святых на его фресках уже не уподоблялись монументальным статуям, их пропорции удлинились. Утратив объем, став как бы бестелесными, изящные фигуры словно парят в пространстве, подчиняясь плавному ритму композиций. Их длинные, богато украшенные одеяния изображены плоскостно, и это еще больше подчеркивает декоративную нарядность росписей. Безупречное чувство

линии помогает Дионисию достичь пластического совершенства при изображении человеческого тела. Количество основных тонов у Дионисия в несколько раз больше, чем у Рублева.

На фресках Дионисия нет бурных страстей, резких движений, драматических жестов. В персонажах и событиях подчеркнута духовность: словно приоткрываются двери в небесный, райский мир, исполненный божественной гармонии, где грубая материя преобразуется и очищается от всего земного. В отличие от Рублева, Дионисий не вглядывался в лики, не пытался раскрыть тайную жизнь души. Для него важнее было показать единство, где все живут по законам небесного равенства. Иконы Рублева полны трепетным ожиданием чуда, а у Дионисия чудо уже свершилось.

Искусствовед М.В. Алпатов считал, что в ясных красках и полутонах заключена такая тонкость чувств и лирическая чистота, каких после Дионисия трудно найти в русской стенописи.

Творчество Дионисия не ограничивалось фресками. До нашего времени дошли его замечательные иконы и книжные миниатюры. Светло и торжественно выглядят созданные Дионисием образы первых московских митрополитов — Петра и Алексия. Располагаясь в центре житийных икон, святители благословляют весь мир.

Годуновская и строгановская школы. Начало XVII в. ознаменовалось господством в московской иконописной традиции двух художественных направлений, унаследованных от предыдущей эпохи. Большинство известных произведений *годуновской школы* выполнено по заказу царя Бориса Годунова и его родственников. Эти иконы в целом отличаются тяготением к повествовательности, перегруженность деталями, точность рисунка, телесность и материальность форм, сдержанность цветовой палитры, увлечение изображениями архитектуры. В то же время им присуща ориентация на традиции великого прошлого, на образы далекого рублевско-дионисиевского времени.

Большинство икон *строгановской школы* связано с заказами именитого купеческого рода Строгановых. Особенности этой школы ярче всего проявились в произведениях небольших размеров. В них с неслыханной до того времени дерзостью заявляет о себе эстетическое начало, заслонившее культовое назначение образа. Художников прежде всего волнует красота формы, а не богатство духовного мира персонажей. Характерными чертами мастеров строгановской школы являются: тщательное, мелкое письмо, точный рисунок, виртуозная каллиграфия линий, мастерство отделки деталей, богатство и изысканность орнаментации, многоцветный колорит, важнейшей составной частью которого были золото и серебро.

Элементы своеобразного реализма, наблюдавшиеся в живописи строгановской школы, получили развитие в творчестве лучших мастеров второй половины XVII в. — царских иконописцев и живописцев Оружейной палаты. Появился обычай писать иконы с царей и бояр. Впервые иконописцам рекомендовалось подписывать свои творения. Век XVII был прощальным расцветом иконописи как главнейшего искусства. Неуклонно надвигались перемены, и все сильнее менялись вкусы.

Симон Ушаков (1626—1686). Глава иконописцев Московского Кремля и любимый царский «изограф». В его иконах ощущается реальная связь с земным миром, близость к повседневной жизни. «Троица» Симона Ушакова — не молчаливый диалог ангелов, как у Андрея Рублева, а всего лишь обычная трапеза. Вместо ангельских ликов — человеческие лица. Дерево на иконе вполне живое, с зелеными листьями, хорошо выделяется на золотом фоне. В построении архитектуры использован принцип «итальянской» перспективы (образцом послужила гравюра с картины Паоло Веронезе). Так Ушаков словно сблизил два мира: божественный и человеческий, «горный» и «дольный». Одним из важнейших принципов художника было уподобление живописного образа отражению в зеркале.

Ушаков любил изображать Нерукотворный Спас. Крупный масштаб лика Христа позволял мастеру продемонстрировать великолепное владение техникой светотеневой моделировки, знание анатомии, умение максимально близко к натуре передать шелковистость волос и бороды, матовость кожи, выражение глаз. Однако художник не смог органически связать элементы реалистической трактовки формы со старинными канонами иконописи. Все это свидетельствует о глубоких переменах, произошедших в понимании сущности иконы в XVII в.

На иконе «Дерево государства Московского» (1668) символы сочетаются с достоверными деталями. В центре иконы — прославленный образ Владимирской Богоматери. На ветвях «многоплодного райского дерева» — фигуры русских святых. Пышное дерево произрастает из Московского Кремля, соединяя город с небесным престолом. Здесь же изображены царь Алексей Михайлович и царица с сыновьями.

Вопросы и задания

1. Какие архитектурно-композиционные особенности характерны для храмов Киевской Руси?
2. Расскажите о храмах Великого Новгорода.
3. Выявите стилевые особенности Софийских соборов Киева и Великого Новгорода.

4. Какие стилевые черты присущи храмам Владимиро-Суздальской земли?
5. Приведите примеры древнерусского шатрового зодчества.
6. Какие сюжеты были распространены в древнерусской иконописи?
7. Каковы основные черты творчества Феофана Грека?
8. Расскажите о творчестве А. Рублева.
9. Сравните иконы «Троица» кисти А. Рублева и С. Ушакова.
10. Что характерно для иконописи Дионисия?
11. Проведите сравнительный анализ псковской, новгородской и московской школ иконописи.
12. Есть ли общие стилевые черты у голуновской и строгановской иконописных школ?

Темы рефератов

1. Архитектура древнерусских храмов.
2. Традиции древнерусской иконописи.
3. Фрески Феофана Грека.

Глава 2. Барокко

На рубеже XVII—XVIII вв. в России закончилось Средневековье и началось Новое время. Этот переход произошел быстро — в течение жизни одного поколения, поэтому освоение общеевропейских стилей в России XVIII столетия протекало стремительно, и, как справедливо замечено исследователями, уже в Петровскую эпоху существовали зачатки всех стилей (барокко, рококо, классицизма), словно русское искусство примеряло на себя разные одежды. Помимо стилового разнообразия в искусстве присутствовали традиции различных школ и проявления разнообразных национальных манер, привнесенные иностранными мастерами.

В первой четверти XVIII в. сложился первый общенациональный стиль — русское барокко. Для него характерны: ясность композиции при декоративной пышности отделки, игра света и тени на фасадах, широкие и высокие, начинающиеся прямо от пола окна, обрамленные сложными наличниками; анфилады комнат, украшенных золоченой резьбой, паркетом из дорогих пород дерева, живописными плафонами с иллюзорным прорывом пространства в глубину; позолота и скульптура во внешнем убранстве здания, красочность цветовых со-

четаний (интенсивно-голубого или бирюзового и белого, иногда сочетание оранжевого и белого).

В XVIII в. русскому искусству всего за несколько десятилетий суждено было превратиться из религиозного в светское, освоить новые жанры (натюрморт, портрет, пейзаж, исторический жанр и др.). Реформы Петра I затронули не только политику, экономику, но и искусство. Он окружил себя талантливыми иностранными архитекторами, скульпторами и живописцами, посылал учиться за границу русских художников.

К концу столетия русское искусство совершило гигантское дело приобщения к общеевропейской традиции, пройдя этот путь в кратчайший срок, без развитой теории и художественной критики, при этом обогащая барокко своими национальными особенностями. Верность национальному мироощущению, неразрывность с традициями иконописи и древнерусской архитектуры позволяли художникам и архитекторам творчески осваивать европейский язык искусства и создавать произведения, полно выражающие идеи XVIII в. Аналогов такому развитию в европейском искусстве нет.

Архитектура

Наиболее ярко стиль русского барокко проявил себя в архитектуре. При этом существовали определенные различия архитектурных школ Москвы (нарышкинское барокко) и Петербурга (петровское барокко).

Национальные устремления эпохи проявились в программном следовании древнерусским образцам в культовом строительстве. Планы церквей и соборов вновь, как в допетровское время, обретают центричность и пятиглавие, которое воспринимается буквально как символ русской народности и национальности. Позолота маковок, золоченые орнаменты главок и куполов, причудливая лепнина в обрамлении окон и порталов, золоченая деревянная резьба иконостаса, киотов и обрамления икон сближали культовые постройки с дворцовыми, вносили в их облик светский характер.

Нарышкинское барокко. В декоративных формах русской архитектуры второй половины XVII в. появились барочные элементы. Новый богато декорированный стиль получил название нарышкинского, или московского, барокко, так как русская архитектура XVII в. существенно отличается от итальянской и австро-немецкой. Если для западноевропейского барокко характерны напряженность, скованная энергия, то для русского — оптимистичная приподнятость и праздничность.

В барочной архитектуре для создания величественности и богатства по-разному группировались пилястры, колонны, вазы, картуши, скульптуры. Предусматривался разнообразный декор интерьера, сочетающийся на стенах и потолке с красочными панно, фигурными зеркалами, светильниками. Мебель подбиралась также сложная и затейливая по формам, богатая по декору. Все это создавало общее впечатление пышности и роскоши.

В период московского барокко улучшилось качество кладки стен. Благодаря этому они стали тоньше, простенки уже, появились большие прямоугольные окна, что улучшило освещенность помещений. Совершенствование строительной техники позволило увеличить и размеры помещений.

В конце XVII в. началось обширное строительство каменных сооружений не только по заказу разбогатевших аристократов, но и служивых людей, купцов. Распространенным материалом стал кирпич, более дешевый, чем камень. Кирпичные жилые дома во многом повторяли композицию деревянных сооружений. Их возводили двухэтажными. Жилые помещения располагались на втором этаже, хозяйственные — на первом. Крыши сооружали, как правило, высокими и крутыми.

Планировка каменных домов также была во многом схожа с планировкой деревянных. В некоторых случаях каменные сооружения компоновались из нескольких объемов, каждый из которых имел собственную крышу. Это тоже являлось своеобразным заимствованием из деревянного зодчества. Особая крыша устраивалась и над крыльцом. Над колокольнями возводили шатровые крыши.

В XVII в. в композиции церквей появились детали, присущие гражданской архитектуре. Культовые конструкции постепенно утрачивали черты строгости. При возведении церквей использовался прием ярусного построения, что являлось характерной чертой украинского деревянного зодчества. Один из великолепных образцов архитектуры XVII в. — *церковь Покрова в Филях*. Она представляет собой башенно-ярусную композицию. К кубическому основанию (четвернику) со всех сторон примыкают полукруглые выступы, поэтому в плане церковь выглядит как цветок с четырьмя лепестками. Сверху на четверик поставлен восьмерик, на него еще один поменьше с проемами для колоколов, а сверху — восьмигранное основание главы. Здание построили из красного кирпича и богато декорировали резным белокаменным убором (наличниками окон, пристенными колонками, живописным кружевом парапетов). В целом церковь торжественно и плавно устремляется ввысь.

Наиболее ярко связь русского барокко с национальной традицией просматривалась в архитектуре Москвы. В 1728 г. был отменен указ Петра I о запрещении возводить в городах России каменные здания. Приехавшим из Петербурга архитекторам И.Ф. Мичурину и И.А. Мордвинову поручается составить план дальнейшей застройки города. В своих проектах они стремились максимально сохранить древние памятники Москвы.

«*Меншикова башня*», или церковь Архангела Гавриила (1704—1707), представляет собой характерную для русского церковного зодчества композицию из нескольких ярусов. В то же время по сравнению с XVII в. здесь использовались новые архитектурные приемы. Особенно смелым и новаторским было использование в церковном сооружении высокого шпиля, столь успешно применявшееся затем русскими архитекторами.

В середине XVIII в. многие архитектурные формы начали постепенно утрачивать практическое значение и превратились в декоративные элементы, в основном используемые в качестве накладного декора для обогащения фасадов зданий, что свидетельствовало о завершении эволюции стиля барокко.

Дмитрий Васильевич Ухтомский (1719—1774). Один из виднейших мастеров московской градостроительной школы середины XVIII в. Возведенная по его проекту колокольня Троице-Сергиева монастыря (1740—1770) вошла в сокровищницу русского зодчества. Именно здесь мы видим наиболее ярко слияние русского барокко и древнерусской традиции. Колокольня состоит из пяти облегчающихся кверху ярусов, увенчанных короной с крестом, и гармонично вписывается в архитектурный ансамбль монастыря.

С именем Ухтомского связаны и два других замечательных памятника русской архитектуры: каменные Красные ворота в Москве (1753—1757), которые, к сожалению, не сохранились, и каменный Кузнецкий мост через реку Неглинную. Он также разработал проект торговых лавок, которые должны были составить с мостом единый ансамбль.

По характеру своего творчества Ухтомский довольно близок В.В. Растрелли. Его творения монументальны и праздничны. Он стремился к разработке ансамблевых решений, хотя наиболее крупные его проекты — Инвалидного и Госпитального домов в Москве осуществлены не были.

Петровское барокко. Этот стиль первой четверти XVIII в. наиболее полно воплотился в архитектуре Петербурга — новой русской столицы, подлинно европейского города. Лейтмотивом архитектуры петровского барокко станет идея триумфальности.

В это время в Петербурге работали архитекторы-иностранцы из многих стран Европы. Они привносили в свои проекты национальные приемы, черты индивидуального творческого почерка. Но закрепилось лишь то, что отвечало русскому вкусу, социальному заказу Петра и его сподвижников.

В облике Петербурга нашли яркое отражение не только своеобразные направления, стили и индивидуальные дарования таких зодчих, как итальянец В.В. Растрелли, француз Ж.Б.А. Леблон, швейцарец Д. Трезини, но и прогрессивные принципы градостроительного мастерства того времени. Блестяще была решена трехлучевая планировка центра города (Невский и Вознесенский проспекты и возникшая несколько позже Гороховая улица). Главным был Невский проспект, начинающийся от Адмиралтейства. Нерасторжимое архитектурно-художественное единство его каменных ансамблей и водных поверхностей придавало городу своеобразную красоту.

Возвышающиеся над Петербургом шпиль Петропавловской крепости и вторящая ему игла Адмиралтейства являли собой смелые инженерные конструкции. Распространившиеся в начале XVIII в. в российских городах, они не только служили для украшения архитектурных ансамблей, но и должны были связывать здание с окружающим ландшафтом.

При Петре I на берегу Невы в стиле раннего барокко началось строительство Кунсткамеры — первого русского музея. Два трехэтажных корпуса соединены ступенчатой башней. Над балюстрадой ее третьего уступа поднимается изящная восьмигранная башня, увенчанная высоким куполом, заканчивающимся сферой — древним астрономическим инструментом.

Происходят изменения в дворцово-парковой архитектуре. В культуре барокко дворец как бы продолжался в парке. Наборные паркетные интерьеры повторялись в партерах парка, аллегорические фигуры плафонов «оживали» в скульптуре сада, мерцание позолоты в интерьерах перекликалось со сверканием струй фонтанов.

Одним из первых регулярных парков России (заложен в 1704 г.) был Летний сад («Летний огород»), занимавший территорию нынешнего Летнего и Михайловского садов, со скульптурами, фонтанами и гротами. Над его созданием много потрудились лично Петр I.

Ярчайший образец русского барокко — Петергофский дворцово-парковый ансамбль, его главная идея — триумф российской государственности, прославление морского могущества страны.

Петергоф. В 1704 г. для защиты Петербурга со стороны моря на острове Котлин стали строить крепость Кронштадт. Вскоре на южном берегу залива, недалеко от Петербурга, был основан Петергоф, т.е.

Петров двор. Там для отдыха царя во время его частых поездок в Кронштадт был построен «попутный» домик, а через несколько лет началось возведение дворцово-паркового ансамбля. По указу Петра I в 1714 г. в Петергофе были заложены Большой дворец и Монплеизр, организованы работы по созданию Верхнего и Нижнего садов с прудами и фонтанами. Петергоф был задуман как своеобразный памятник победе России над Швецией. Эта идея определила место его расположения — на самом берегу только что отвоеванного у Швеции Финского залива, его композицию и внешний облик.

Петергоф (ныне Петродворец) представляет собой оригинальный по композиции дворцово-парковый ансамбль. В планировочных и пейзажных решениях, в художественном облике элементов очевидна непосредственная связь с садовым искусством и архитектурой России предшествующих столетий. Не случайно русская резьба по дереву — один из основных элементов в декоративном убранстве петергофских дворцов и фонтанов. Автором петергофской композиции был сам Петр. По его указаниям к строительству привлекли известных архитекторов и скульпторов, из различных губерний России были привезены тысячи крепостных крестьян.

Уже при жизни Петра были разбиты Верхний и Нижний сады, построены все дворцы, находившиеся на их территории, сооружены почти все фонтаны.

Художественным центром петергофской композиции является Большой дворец. В петровское время это было небольшое двухэтажное здание, объединявшее Верхний и Нижний сады в один ансамбль. С двух сторон дворец замыкался павильонами, соединявшимися с ним открытыми галереями. Через эти галереи и центральный вестибюль был проход из Верхнего сада в Нижний. Несмотря на скромные размеры, дворец со стороны моря, куда он обращен главным фасадом, представлялся как грандиозное сооружение благодаря расположению на холме и архитектурной связи с Гротом и фонтанами Большого каскада, служившими ему подножием.

В 1714—1725 гг. были построены дворцы Монплеизр и Марли, павильон Эрмитаж, а также множество беседок и других мелких деревянных сооружений, уничтоженных во второй половине XVIII в. Монплеизр, стоящий на самом берегу залива, на искусственно устроенной насыпи, с саликом, фонтанами, боковыми корпусами, Ассамблеиным залом и морской террасой, представлял собой отдельный законченный ансамбль. Это единственный дворец Петра I, сохранившийся без изменений до наших дней. В своем внешнем облике и внутреннем убранстве он отражает особенности архитектуры первой четверти XVIII в., быт и вкусы Петра I.

Планировка Монплезира похожа на планировку Большого дворца. Центральную часть здания занимает Парадный зал со сквозным проходом на север и юг. С каждой стороны зала расположены по три маленькие комнаты. Двери галерей и комнат находятся на одной оси и просматриваются во всю длину. Во внутренней отделке стен дворца широко применены облицовка темным дубом и живописные изразцы, потолки всех комнат расписаны. В галереях, Парадном зале, кабинетах и павильонах висят картины голландских и фламандских художников XVII—XVIII вв. Эта собранная Петром I картинная галерея — первая в России. Одна из комнат Монплезира отделана в китайском стиле и, по существу, также представляет миниатюрный музей.

Симметрично Монплезиру в западной части парка на берегу залива в 1720-х гг. был построен Эрмитаж — павильон для увеселений и отдыха. Его окружал ров с подъемным мостом. Из зала второго этажа открывался великолепный вид на Финский залив и Кронштадт. Одновременно с Эрмитажем на западной границе Нижнего сада строился дворец Марли. Вначале были вырыты пруды, и земля, вынутая из них, использовалась для устройства насыпи на берегу моря с целью защиты фруктового сада от холодных морских ветров. В саду были посажены яблони, сливы, вишни, груши, ягодные кустарники, разбиты цветники. Склон уступа против сада был усажен елями, среди них сооружен каскад «Елевая гора», впоследствии названный «Золотая гора», с партером и двумя фонтанами.

Петергоф еще при жизни Петра I получил общеевропейскую известность как один из ценнейших памятников художественной культуры России.

Доменико Трезини (ок. 1670—1734; в России с 1703). Главный архитектор почти всех построек петровской поры самого различного назначения (крепости, дворцы, типовые жилища, фортификационные сооружения и др.). Лучшие работы Трезини: собор и Петровские ворота Петропавловской крепости, Стрелка Васильевского острова, Летний дворец Петра в Летнем саду.

Петропавловский собор (1712—1733) представляет собой базиликальное, трехнефное сооружение с внутренним пространством «зального характера». Апсида с восточной стороны храма отсутствует. Интерьер высок, светел, украшен живописными панно и золоченой резьбой, но в целом скромнен. Резной иконостас, исполненный архитектором и скульптором Иваном Зарудным в Москве (1722—1726), похож на триумфальную арку.

Завершает собор колокольня с 34-метровым шпилем — одна из главных архитектурных доминант города. Конструктивно она пред-

ставляет собой не привычный русскому глазу «восьмерик на четверике», а единый массив в несколько ярусов-этажей, напоминающий европейские колокольни. Взлет шпиля подготовлен пропорциями и архитектурными формами колокольни. Игла собора образована восьмигранной усеченной пирамидой, увенчанной «яблоком» и фигурой ангела. Высокая колокольня Петропавловского собора была задумана как олицетворение величия русского государства. Она настолько удачно сочеталась с ровным рельефом, что позднее архитекторы стремились повторить эту деталь в других важных сооружениях города. В композиции Петропавловской крепости ясно обозначился контраст вертикали и горизонтали (стены крепости, зеркало невских вод), который со временем станет важным градостроительным принципом.

На Стрелке Васильевского острова, где предполагалось создать административно-торговый и научный центр города, Трезини выстроил не сохранившийся Мытный (позже Гостиный) двор и здание Двенадцати коллегий (ныне университет), превратившееся в хрестоматийный пример общественного здания петровского барокко. Оно состоит из 12 самостоятельных корпусов, вытянутых в линию и объединенных галереями, расположенной с тыльной стороны. Главный фасад обращен к Петропавловской крепости. Пилястры композитного ордера, объединяющие два первых этажа, придают целостность весьма протяженному зданию.

Франческо Бартоломео Растрелли (1700—1771; в России с 1716). С именем этого зодчего, в 16 лет приехавшего в Россию с отцом — известным итальянским скульптором и получившего здесь имя Варфоломея Варфоломеевича, связан расцвет архитектуры русского барокко. Он построил много дворцов, самые известные — Зимний дворец в Петербурге, Большой — в Петергофе, Екатерининский — в Царском Селе.

Несомненной удачей Растрелли является комплекс Воскресенского (Смольного) монастыря. В основе его схемы — форма креста, образованного двухэтажными келейными корпусами, очертанию которых вторит ограда. В центре — громадный собор, образующий пирамидальную композицию вместе с малыми церквями, поставленными на входящих углах «креста», и башенками ограды. Растрелли проникся традициями русского церковного зодчества, его духовностью и богатством форм, поэтому собор монастыря, запланированный первоначально одноглавым, впоследствии стал пятиглавым.

Главный въезд был задуман архитектором в виде огромной башни-колокольни с тремя пролетами звонов, строительство которой, к сожалению, не было осуществлено.

Зимний дворец (1754—1762) — последнее и самое совершенное произведение Растрелли, образующее единый архитектурный ансамбль с обнесённой открытой колоннадой Дворцовой площадью, одной из красивейших площадей в мире.

Во внешнем облике Зимнего дворца на фоне светло-зеленых стен выделяются стройные белые колонны: одинарные, парные и даже собранные в пучки. Они располагаются в два яруса, причем верхние колонны охватывают второй и третий этажи. Стены прорезаны длинными рядами окон, очень больших и широких во втором этаже, меньших в третьем и нижнем, цокольном. Привлекает внимание пышная декоративная лепнина: головки амуров, маскароны. Вдоль крыши, на каменном парапете, помещены аллегорические фигуры нимф, морских божеств, статуи рыцарей и красивые вазы. Середина фасада отмечена треугольным фронтоном, крышу которого украшают фигуры бога морей Посейдона и его жены Амфитриты. Во фронтон вмонтированы часы с боем, круглым черным циферблатом, позолоченными римскими цифрами и стрелками. Со стороны Невы, на северном фасаде дворца, главный вход с колоннами слегка выступает за общую линию.

Царское Село. Строительство первых каменных палат в Царском Селе датируется 1717—1723 гг. Весь комплекс возведенных здесь построек сохранял особенности древнерусского бытового уклада. Это был не «увеселительный замок», а обычная усадьба рубежа XVII—XVIII столетий.

К юго-востоку от каменных палат простирался сад, к северу и северо-западу — зверинец, где на обширном участке естественного леса, прорезанном просеками, содержались звери для царской охоты. В 1734 г. была заложена каменная Знаменская церковь, сохранившаяся до наших дней. Скромные двухэтажные палаты с группой служебных и хозяйственных построек, простой регулярный сад, церковь с колокольней, одноэтажные домики дворцовых служителей, выстроившиеся в ряд вдоль улицы, спускающейся к ручью, деревянный мост через ручей и за ним маленькое кладбище — таким было Царское Село в первой половине XVIII в.

Главная достопримечательность Царского Села — Большой, или Екатерининский, дворец. Это роскошное сооружение, названное по имени жены Петра I, постоянно расширялось и перестраивалось. Последним, кто оформлял дворец, был В.В. Растрелли (1752—1757), превративший это великолепное здание в шедевр мировой архитектуры.

Впечатление пышности и великолепия здания создает красочный контраст белых колонн и ярких стен с богатыми лепными украшениями, гирляндами, фигурами атлантов и скульптурами на постаментах балюстрады крыши.

Интерьеры дворца не менее роскошны. По проекту Растрелли во дворце оформлен Картинный зал, по стенам которого висят 130 полотен кисти известных живописцев. Китайский зал, по существу, представляет собой музей китайского искусства. Светлая галерея — так назывался большой, залитый светом из двух ярусов окон и блеском зеркал зал — предназначалась для торжественных церемоний, обедов, балов и маскарадов.

Скульптура

Восемнадцатый век — период расцвета скульптуры, энергичного развития всех ее видов: рельефа, статуи, портретного бюста. Наряду с монументально-декоративными все большую популярность завоевывали станковые произведения. Одним из известнейших скульпторов начала XVIII в. был Б.К. Растрелли.

Бартоломео Карло Растрелли (1675—1744). Основоположник светской круглой скульптуры (монументальной и монументально-декоративной, конного монумента, скульптурной группы, бюста) в России. Приехал из Италии вместе с сыном в 1716 г. и обрел здесь вторую родину. Работал и как архитектор, и как скульптор в разных жанрах. Одним из главных дел, для которого Растрелли и был приглашен в Россию, являлось увековечивание образа Петра I — создание конного и пешего монумента. Про последний известно только то, что скульптура была готова к отливке, о ее дальнейшей судьбе нигде не упоминается. Для конного монумента Растрелли выполнил несколько эскизов и моделей со множеством аллегорических фигур, но впоследствии от этого замысла отказался. Ко времени работы над монументом относится и бюст Петра. Это типичное произведение барокко: динамичная композиция с винтообразным разворотом торса, со светотеневыми контрастами пластических масс, с точной передачей фактуры (мягкость кудрей, кружево жабо, рельеф лат, муар ленты и др.). Обобщенность придает бюсту черты монументальности, при этом в нем есть удивительное чувство историзма, присущее Растрелли. В чертах лица, переданных, несомненно, похожими на живую модель, есть нечто вдохновенное и трагическое, как бы предугаданное чутьем большого художника. Художественная оценка Петра как исторической личности позволила Растрелли создать подлинно героический образ большой внутренней силы.

Первое решение монумента в виде скульптурной группы принадлежит также Растрелли: бронзовая статуя императрицы Анны Иоанновны с арапчонком — один из ярчайших памятников по цельности и исторической верности художественного образа. Введение в композицию фи-

гуры арапчонка, характерного персонажа придворного быта XVIII в., было необходимо скульптору для пластического равновесия масс. В то же время это внесло живость в скульптурную группу и усилило впечатление мощи фигуры «вседержительницы земли Русской». Растрелли продемонстрировал здесь не только безупречное владение средствами выразительности монументальной скульптуры, мастерство обобщения при сохранении острой индивидуальной характеристики, но и глубокое проникновение в мир русской жизни, создав символ эпохи.

Последние четыре года жизни Растрелли — это «взлет гения», как справедливо писали исследователи его творчества. Он создает конную статую Петра I, в которой воплощает образ полководца-триумфатора. Вместо барочной сложности движения мы видим в памятнике свободную постановку фигуры, четкость и строгость силуэта, законченность и определенность всех форм, органическую слитность монумента с пространством. Мужественный, простой и ясный пластический язык, которым Растрелли прославляет силу и могущество русской государственной власти, несомненно, созвучен антично-ренессансным традициям.

Судьба памятника драматична — о нем надолго забыли, и лишь при Павле I он был установлен у Михайловского (Инженерного) замка, где находится и по сей день, став неотъемлемой частью ансамбля, для которого вовсе не предназначался.

Живопись

В России живопись барокко была свободна от мистической экзальтации, свойственной этому стилю в европейских странах. В светском искусстве с начала XVIII в. процветает портретная и сюжетная живопись маслом, монументальная роспись в виде панно и плафонов, а также миниатюра. Развивались все разновидности портрета от парадного до камерного, мифологическая живопись (А.М. Матвеев). Большое внимание художники уделяли передаче фактуры материала.

Еще в конце XVI—XVII в. в русском искусстве возникло такое своеобразное явление, как парсуна (искаженное «персона») — парадный портрет с условным изображением фигур и пространства. Влиятельный парсуны сказалося на живописи художников начала XVIII в. — И.Н. Никитина, И.Я. Вишнякова и А.П. Антропова. Интерес к человеку очень характерен для русского искусства.

Иван Никитич Никитин (1690 — не ранее 1742). Один из первых русских художников Нового времени, «персонных дел мастер» (т.е. портретист). Одно из ранних его произведений — портрет племянницы Петра (1714). Девятнадцатилетняя Прасковья Иоанновна облачена в

синее с золотом парчовое платье, на плечах красная с горностаем мантия. Хорошо передана фактура ткани и меха — мягкость бархата, тяжесть парчи, изысканность шелковистого горностая.

Поза статична, объем не имеет энергичной живописной лепки, насыщенный колорит построен на сочетании мажорных локальных пятен: красного, черного, белого, коричневого, изысканно мерцающего золота парчи. Цветные рефлексы отсутствуют. Свет ровный, рассеянный.

Фон портрета нейтральный, темный, почти всюду плоский, лишь вокруг головы он несколько углублен. Лицо, прическа, грудь, плечи написаны еще по принципу XVII в. — как художник «знает», а не как «видит», но портрет уже передает индивидуальные черты. Центром композиции является лицо с печально глядящими на зрителя большими глазами. По выражению лица можно судить о внутреннем мире героини, ее характере. Плотно сжаты губы, ни тени кокетства, ничего показного нет в этом прекрасном и величавом облике.

Никитин тонко передает сложное психологическое состояние, легко и естественно он лепит форму, свободно и уверенно создает иллюзию пространства.

Так, «Портрет наполевого гетмана» (1726) изображает человека, находящегося в глубоком раздумье. Запавшие глаза с покрасневшими веками под седыми нависшими бровями напряженно вглядываются не вдаль, а вглубь себя, красноречиво свидетельствуя о мучительном состоянии души. На «Портрете С.Г. Строганова», младшего сына знаменитого Григория Строганова, — изящный, немного жеманный кавалер, желанный посетитель ассамблей и прочих увеселений, юноша с блестящим будущим. Источник света, расположенный вне плоскости холста, наверху слева, дает мягкую светотеневую моделировку формы. Взор Строганова томный и рассеянный, легкая улыбка трогает губы. В наклоне головы, в развороте туловища господствует барочно-рокайльный ритм. Фигура удачно вписана в овал, размещенный в прямоугольной раме. Изысканен колористический строй картины: золотистые пряди волос оттеняют бледное лицо, коричнево-розовые тона плаща выделяются на фоне черных лат, придающих нечто романтически-рыцарское облику модели. Вместе с тем в этом образе элегантно-придворного видна скрытая энергия и заинтересованность жизнью.

Картина «Петр I на смертном ложе» (1725) пронизана глубокой скорбью, она величаво торжественна и звучит как реквием.

Никитин в портретах современников показал разных людей петровской поры, точно передал их характеры, тем самым создав образ самой этой бурной эпохи.

Алексей Петрович Антропов (1716—1795). Наиболее яркий выразитель русского барокко в живописи. Писал преимущественно камерные погрудные или поясные портреты. Характерные черты его живописи: застылость позы, объемная моделировка головы, приближенность всей фигуры к первому плану, глухой нейтральный фон, тщательная передача деталей. Художник создавал образ прежде всего как символ определенного сословного происхождения. На всех портретах видна сановность, дородность, подчеркнутые торжественной статикой позы. Колористическое решение строится на контрастах больших локальных пятен. Форма лепится с помощью контрастов света и тени.

Лучшие произведения Антропова — портреты придворных дам А.М. Измайловой, М.А. Румянцевой, А.А. Бутурлиной, походного атамана Войска Донского Ф.И. Краснощекова. Умение уловить в модели наиболее существенное придает его полотнам жизненную убедительность. Особенно художнику удавались лица пожилых людей.

Парадные портреты Антропова всегда декоративны и прекрасно вписываются в барочный интерьер. Изображение царских особ регламентировалось определенной схемой, но вместе с тем их портреты свидетельствуют о большом мастерстве художника, об его умении скомпоновать фигуру в рост среди царственной обстановки, дать точную характеристику модели (Петра III, Екатерины II).

Вопросы и задания

1. Каковы характерные черты русского барокко?
2. Охарактеризуйте особенности архитектуры нарышкинского барокко.
3. Расскажите о характерных чертах архитектуры петровского барокко.
4. Каковы стилевые особенности архитектурно-парковых ансамблей Петергофа и Царского Села?
5. Как архитектор Д. Трезини воплотил черты барокко в архитектуре Петербурга?
6. Как творчество архитектора В.В. Растрелли и скульптора Б.К. Растрелли способствовало становлению стиля барокко в России?
7. Сравните портреты кисти И.Н. Никитина и А.П. Антропова.

Темы рефератов

1. Стиль барокко в архитектуре Петербурга XVIII в.
2. Нарышкинское барокко в архитектуре Москвы XVIII в.

Глава 3. Рококо

В России стиль рококо сложился к середине XVIII в. и в честь дочери Петра I, императрицы Елизаветы Петровны, получил название *елизаветинского*.

Своеобразие елизаветинского рококо состояло в его эклектичности: во внешнем облике здания преобладали элементы классицизма и барокко, а в интерьерах, мебели, посуде — рококо. В числе излюбленных орнаментальных мотивов рококо — стилизованные раковины, растительные завитки, головки амуров, псевдокитайские орнаменты (шинуазри).

Рококо наиболее ярко проявился в архитектуре и декоративном искусстве. Образцом стиля рококо в России считается дворец Петра III в Ораниенбауме архитектора А. Ринальди (1758—1760).

Елизаветинское рококо ярко проявилось в творчестве В.В. Растрелли, хотя можно сказать, что этот архитектор создал собственный «растреллиевский» стиль, удачно сочетающий барокко, рококо и классицизм.

Орнамент рокайля очень нравился императрице и потому широко использовался в оформлении залов, ворот, фарфора (посуда, мелкая пластика, декоративные украшения) и других изделий декоративного искусства. Мастера рококо большое внимание уделяли блестящим материалам — золоту, серебру, бронзе, бисеру и др. Например, французский ювелир Ф.Т. Жермен выполнил по заказу Елизаветы Петровны знаменитый «парижский сервиз» из серебра в стиле рококо.

Для живописи, графики и скульптуры рококо был характерен особый круг сюжетов, в основном — идиллические сцены из жизни пастухов и пастушек (пасторали), галантные сцены и мифологические сюжеты.

В дальнейшем елизаветинское рококо сменилось екатерининским классицизмом, и многие памятники, за исключением наиболее значительных, созданных Растрелли, были перестроены.

Живопись

В живописи рококо господствовали декоративность и изысканная цветовая гамма. Полотна заказывали преимущественно иностранным художникам (французу Л. Токке, немцам Г.К. Преннеру, братьям Г.Х. и И.Ф. Грот, итальянцу П. Ротари), так как в Академии художеств преобладали классицистические тенденции.

Одна из особенностей портретной живописи середины столетия — обращение к частным лицам. Портрет бурно развивается именно в те

периоды, когда поднимается значение личности, растет вера в человеческие возможности, силы и разум. Петровская пора создала для этого благодатную почву, но и в последующие годы интерес к портретному жанру не угасает.

Первым чутко уловил черты зарождающегося в России рококо и придал ему национальное своеобразие И.Я. Вишняков.

Иван Яковлевич Вишняков (1699—1761). В портретах кисти Вишнякова есть непритязательность, трогательное простодушие, придающие им обаяние и цельность. Созданные им образы — поэтичные, слегка грустные, с затененной внутренней жизнью и статикой позы — созвучны творчеству А. Ватто. Вместо светлой гаммы, присущей произведениям рококо, Вишняков использует цвета яркие и звучные, более близкие древнерусскому искусству. Отсутствуют у него дробность форм, резкие ракурсы, асимметрия, подвижность, иллюзия пространства.

Как и старые русские мастера, Вишняков главное внимание уделял лицу, отражающему духовный мир человека, а тело он пишет плоско-отно и схематично.

Лучшие произведения — парадные портреты членов семьи Фермор. Особенно хорош портрет Сарры-Элеоноры Фермор. Девочка изображена в рост на фоне пейзажа и обязательных атрибутов парадного портрета — колонны и занавеса. Она облачена в нарядное платье, в руке держит веер. Ее поза скована, но в этой застылой торжественности много поэзии. Образ полон тонкой эмоциональной жизни и внутреннего напряжения, задумчивый взгляд озаряет грустное лицо. Колорит картины составляют серебристые оттенки, нежная цветовая гамма, что соответствует характеру модели. Если рассматривать портрет с позиций академической школы, то можно отметить, что руки излишне длинные и плохо нарисованы. Однако их удлиненность и изящество гармонически подчеркивают хрупкость девочки, так же как и тоненькие деревца на заднем плане. Сарра Фермор как будто воплощает не истинный XVIII в., а эфемерный, лучше всего выраженный в звуках минюэта. Под кистью Вишнякова она становится воплощением мечты.

Кисти Вишнякова принадлежат также парные портреты помещиков Николая Ивановича и Ксении Ивановны Тишининых (1755), полные изящества и благородства. Одно из последних произведений — портрет князя Ф.Н. Голицина «на девятом году своего возраста», как гласит надпись на ее подрамнике (1760). Мальчик изображен в костюме конногвардейца времени Елизаветы Петровны. Фигура как бы распластана в пространстве. Ноги широко расставлены, правая рука засунута за борт, левая уперлась в бок. В этом портрете живет одно лицо, написанное любовно, с глубоким проникновением в детскую

психологию. Вишняков более чем когда-либо демонстрирует свое тяготение к старорусской живописи.

Иван Петрович Аргунов (1729—1802). По времени и по художественному мировоззрению близок Антропову. Однако тот писал в стиле барокко, тогда как Аргунов тяготел к легкости и изяществу рококо, обогащая его национальными чертами и развивая чисто национальную «концепцию портрета». Будучи крепостным графа П.Б. Шереметева, он много раз писал портреты своих хозяев: Петра Борисовича, Варвары Алексеевны и их детей. У Аргунова не было беспощадной объективности, свойственной Антропову, но портрет В.А. Шереметевой 1760-х гг. по образу очень близок антроповскому. Ее роскошный наряд не скрывает своенравия и чванливости этой гордо сидящей дамы.

Портреты мужа и жены Хрипуновых — людей не очень знатных, но, несомненно, достойных, наполнены непосредственностью и глубиной восприятия. Хрипунова изображена за чтением книги. Лицо немолодо и даже некрасиво, но полно высокой олухотворенности. Подчеркнутое в женском портрете «интеллектуальное начало» совсем необычно для этого жанра в XVIII в.

Совершенством живописного исполнения отличается автопортрет, относящийся к концу 1750-х гг.

Вслед за Вишняковым Аргунов с не меньшей теплотой изображал детей и подростков. Очарователен портрет калмычки Аннушки, держащей в руках гравюру с изображением своей только что умершей хозяйки Варвары Алексеевны.

Одна из лучших и самых поэтических работ — портрет «Неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784). Художник передал не только внешнюю, но и внутреннюю красоту простой русской женщины, обладающей чувством собственного достоинства и душевной чистотой. Мастерски написан и ее праздничный наряд.

Аргунов много быстрее Антропова преодолел архаизмы старой русской живописи и усвоил язык европейского искусства. Оценивая творчество Аргунова и его учеников, следует прежде всего отметить, что среди их произведений есть те, что проложили прямой путь к искусству следующего столетия.

Вопросы и задания

1. В чем заключалось своеобразие архитектуры елизаветинского рококо?
2. Какие стилевые черты удачно сочетал в своем творчестве В.В. Растрелли?
3. Что было характерно для портретов И.Я. Вишнякова? Как ему удалось воплотить в живописи национальное своеобразие рококо?

крупных площадях по индивидуальным планам создавались ансамбли общественных и дворцовых построек. Ансамбль — отличительная черта классицистической архитектуры.

В екатерининское время продолжалось строительство Петербурга и загородных резиденций царской семьи. В этой связи получают развитие монументальная роспись плафонов и настенные панно. Во дворцах появляются новые по назначению помещения: танцевальные залы, кабинеты и пр. Каждое из них требовало своего убранства.

Развитие русской культуры во второй половине XVIII в. — первой трети XIX в. обусловило появление значительных живописных и скульптурных произведений, непосредственно и многосторонне воплощающих передовые общественные идеи. Эту работу возглавила Академия художеств, основанная в 1757 г. в Петербурге. Она опиралась на классицистические взгляды прежде всего римской и греческой классики. Копировали художественные идеи, образы, сюжеты, законы построения мизансцен, позы, типы лиц, трактовку обнаженной натуры, аксессуары и символы. Однако античный идеал никогда не заслонял русскому классицизму действительность.

Подлинными образцами классицизма были скульптуры Ф.Ф. Шедрина и И.П. Мартоса. Особое внимание Академия художеств уделяла историческому жанру (А.П. Лосенко), что было естественно для эпохи классицизма. Черты классицизма присущи и таким жанрам живописи, как портрет (Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий, В.Л. Боровиковский), пейзаж (Ф.Я. Алексеев и С. Шедрин) и бытовой (М. Шибанов, крепостной художник, отчество неизвестно).

Екатерина II заботилась о пополнении художественной коллекции Эрмитажа. По инициативе императрицы Дж. Кваренги построил точные копии Лоджий Рафаэля, а живописцы скопировали ватиканские фрески знаменитого художника и его школы.

В первой трети XIX в. классицизм переходит в зрелую стадию, получившую в искусстве название *ампи́ра*. В этот период бурно развивалось строительство общественных сооружений. Здание подчинялось городскому ансамблю — улице, площади или набережной, что привело к укрупнению архитектурных форм. Зодчие отказывались от мелких декоративных деталей, предпочитая использовать во внешнем оформлении скульптуру. Достижения в области единства скульптурного и живописного декора, убранства интерьеров, настоящий синтез искусств — огромный вклад русского ампира в мировую культуру. Свидетельство тому — творчество А.Н. Воронихина, А.Д. Захарова, Ж. Тома де Томона, А.И. Бове, К.И. Росси.

Из периферийных городов Российской империи особенно быстро строились, а главное — получили превосходную планировку Одесса, Керчь и Полтава. После пожара 1812 г. интенсивно отстраивалась Тверь, в восстановлении которой участвовал Росси.

Архитектура

В XVIII в. проекты новых зданий уже обязательно увязывали с общим планом, в связи с чем повышается роль архитектора и существенно меняются методы его работы. Необходимой стадией, предшествующей строительству, стал точный чертеж, утверждаемый заказчиком. В Москве, Петербурге и других крупных городах создавались специальные комиссии и комитеты по разработке генеральных планов и проектов.

Для зданий русского классицизма характерны строгий композиционный строй и ясная тектоника. По высоте дома делились на рустованную покольную часть и основную верхнюю. Фасады освобождались от сложной пластики и живописного декора барокко. Их основу (как и интерьеров) составляла ордерная композиция. Прямоугольные наличники чаще всего имели строгий рисунок, как бы создававший жесткую оправу проемов. Стены зданий оштукатуривали. При застройке Петербурга и Москвы первой четверти XVIII в. получило развитие так называемое мазанковое строительство: деревянный каркас, заполненный глиной. Снаружи такие дома раскрашивались под каменные строения. Этот метод значительно ускорял и удешевлял строительство.

В архитектуру конца XVIII в. вошли центрические композиции — круглые, прямоугольные и квадратные в плане, обычно завершаемые куполом или бельведером. Зодчие классицизма (В.И. Баженов, М.Ф. Казаков, Дж. Кваренги, Ч. Камерон и др.) стремились воскресить дух Античности в русских дворцовых зданиях, культовых и парковых постройках.

Грандиозные ансамбли в стиле классицизма были воздвигнуты в Санкт-Петербурге, например на Стрелке Васильевского острова. Здание Академии художеств (1764—1788), занимающее целый квартал острова, представляет собой в плане четырехугольник с круглым внутренним двором (архитекторы А.Ф. Кокоринов и Ж.Б. Валлен-Деламот). Это один из ярких образцов раннего классицизма в русском зодчестве. Особенно впечатляет пропорциональность частей главного фасада.

А. Ринальди принадлежит другой выдающийся памятник раннего русского классицизма — Мраморный дворец. Ю. Фельтен одел в гра-

нит набережные Невы и создал подлинный шедевр — решетку Летнего сада. Кваренги украсил колонными портиками дворцы Петербурга.

Российская архитектура XVIII в. вышла на передовые рубежи мирового зодчества.

Ампир начала XIX в. — наивысшая фаза в почти вековом развитии архитектуры классицизма. Новизну и стилистическое своеобразие этого этапа определяют преобладание в архитектурном творчестве градостроительных задач и господство общественных сооружений.

Укрупнение архитектурных форм и членений, сокращение элементов, делящих объем, подчеркивали монументальные качества архитектуры. Наиболее полно эти черты воплотились в проектах и сооружениях Ж. Тома де Томона, А.Д. Захарова и чуть позднее В.П. Стасова.

Пространственный размах предопределяет характерную для архитектуры ампира протяженность фасадов, все вертикальные акценты композиции подчиняются горизонтальной доминанте.

Утверждение пространственных ценностей над ценностями объема и формы породило трудности и противоречия в развитии русского классицизма. В этой связи следует обратить внимание на то, что крупнейшие ампирные сооружения в столицах — это перестройки или перепланировки уже существующих комплексов. Таковы в Петербурге Адмиралтейство Захарова, Горный институт А.Н. Воронихина, здание Главного штаба К.И. Росси, в Москве — Торговые ряды О.И. Бове на Красной площади, здание Московского университета Д.И. Жилярди. Поскольку в таких условиях архитектурная задача сводилась к оформлению зданий классическими фасадами со стороны парадных магистралей и площадей, то возникла угроза фасадного, декоративно-оформительского понимания архитектуры. Эта тенденция видна в творчестве Росси и Стасова. Однако Захарову и Томе де Томону удалось преодолеть названные трудности.

Петербургский ампир отличался истинно русским градостроительным размахом и ориентацией не на греческую, а на римскую классику. Созданный величественный ансамбль улиц и площадей Петербурга как нельзя лучше соответствует образу имперского, ампирного города.

Московский ампир имел ряд особенностей, обусловленных прежде всего сложившейся градостроительной системой. Архитектурный облик Москвы отражал вкусы московской знати, привыкшей жить в городе как в поместье, поэтому здесь было много особняков. Пожар 1812 г. уничтожил более половины городской застройки, поэтому Москва оказалась относительно свободной площадкой для более радикального, чем было возможно прежде, внедрения в структуру исто-

рического города принципов регулярного строительства. Согласно генеральному плану реконструкции возникают новые площади и магистрали, участкам городской застройки придается правильная конфигурация.

Рядом с Бове в Москве в течение долгих лет и зачастую совместно с ним работали Жиларди и А.Г. Григорьев — первый из семьи московского архитектора, второй — из крепостных. Результатом теснейшего творческого содружества Григорьева и Жиларди явились, в частности, здание Опекунского совета на Солянке (1823—1826), украшенное декоративными скульптурами И.П. Витали, и комплекс садово-парковых сооружений подмосковной усадьбы Кузьминки (1820-е).

Баженов Василий Иванович (1737/38—1799). Один из основоположников русского классицизма. Его исключительное дарование как зодчего, к сожалению, не было востребовано в полной мере. Большинство проектов мастера остались нереализованными. В 1767 г. Баженов начал работать над проектом Кремлевского дворца в Москве, фактически задумав создание нового ансамбля — в полном смысле слова центра древней русской столицы. Фасад Кремлевского дворца Баженова должен был быть обращен к Москве-реке. Здание проектировалось четырехэтажным, причем два первых этажа имели служебное назначение, а в третьем и четвертом располагались собственно дворцовые апартаменты. В архитектурном решении Кремлевского дворца, новых площадей, а также наиболее значительных внутренних помещений исключительно большая роль отводилась колоннадам (по преимуществу ионического и коринфского ордера). Начались широкие подготовительные работы, но уже в 1775 г. строительство прекратилось.

Аналогична судьба усадьбы Царицыно. По замыслу Баженова дворец должен был составлять единое целое с окружающей природой, поэтому архитектор построил его в своеобразном «готическом» стиле, напоминающем о древнерусских храмовых постройках. Здания были возведены из красного кирпича и украшены белокаменными деталями. Дворцово-парковый ансамбль был несомненной творческой удачей Баженова. Однако Екатерине II он не понравился, и дворец был разрушен. Возведение нового дворца было поручено М.Ф. Казакову, но и его замысел не был завершен.

Замечательным творением Баженова является дом П.Е. Пашкова в Москве (1784—1786) — сооружение дворцово-усадебного типа с трехчастной композицией. Основной архитектурный массив составляет центральный трехэтажный корпус, увенчанный легким бельведером. По обеим сторонам здания расположены двухэтажные корпуса. Центральный корпус украшен колоннадой коринфского ордера, объеди-

няющей второй и третий этажи. Боковые колонны заменены статуями, что придает зданию дополнительную выразительность и легкость. Боковые павильоны имеют гладкие колонны ионического ордера. Тонкая продуманность общей композиции и всех деталей сообщает этому сооружению изящность и вместе с тем монументальность в духе античной классики.

Матвей Федорович Казаков (1738—1812). Один из основоположников русского классицизма, чьи проекты определили характер застройки Москвы конца XVIII — начала XIX в. В 1768—1774 гг. был помощником В.И. Баженова при проектировании Кремлевского дворца. Однако, как известно, дворец построен не был.

Казакову принадлежит проект здания Сената в Кремле — одно из самых значительных произведений русского классицизма. Ощущение торжественности создает использование дорического ордера как в колоннах портика главного фасада, так и в пилястрах боковых ризалитов (выступов). Ключевая форма композиции здания — прекрасная купольная ротонда, в которой находится знаменитый Екатерининский зал. Этот купол играет большую роль во всем ансамбле Красной площади.

Ротонда — излюбленная тема Казакова. Например, при строительстве церкви Голицынской больницы он создал купол, состоящий из двух независимых кирпичных оболочек. Чтобы видна была роспись плафона верхнего купола, в вершине внутреннего устроено круглое отверстие. Освещается роспись через окна-люкарны, расположенные в основании верхнего купола.

Здания Казакова отличает особая художественная образность. Так, Московский университет своей архитектурой напоминал городскую усадьбу, что ассоциировалось с образом обителя наук. К сожалению, университет, как и многие постройки Казакова, сгорел в 1812 г. Восстановил его Д.И. Жилярди, но уже с большими изменениями.

Джакомо Кваренги (1744—1817; в России с 1780). Один из крупнейших архитекторов русского классицизма. Автор проекта зданий Академии наук на Васильевском острове, Эрмитажного театра, копий Лоджий Рафаэля, Смольного института благородных девиц, Конногвардейского манежа, Александровского дворца в Царском Селе и др.

Здание Академии наук (1783—1789) на набережной Невы восходит к типу богатого частного особняка: строгая компактность объема с двумя ризалитами, портик с восемью ионическими колоннами и типично петербургское крыльцо с лестницей на два «входа».

Эрмитажный театр (1783—1787) удачно сочетался с ритмом фасадов соседних зданий — Зимнего дворца и Эрмитажа. Свообразна

компоновка интерьеров, особенно зрительного зала. Зодчий отказался от традиционной схемы дворцовых театров XVIII в. с ярусами лож и расположил места амфитеатром.

Смольный институт (1806—1808) расположен рядом с замечательным ансамблем В.В. Растрелли, ближе к Неве. Протяженный главный фасад Смольного торжественен и монументален. Центр отмечен величавым восьмиколонным портиком, а выступающие вперед крылья и ограда обрамляют обширный парадный двор. Интерьеры просты по отделке, выделяется только парадный актовый зал, украшенный коринфскими колоннами. Смольный институт — пример четкой планировки, отвечающей требованиям удобства.

Классицизм Кваренги благороден, его постройки достойно украсили Петербург:

Чарлз Камерон (1740—1814). Один из самых тонких архитекторов-классицистов, автор камерных дворцово-парковых ансамблей и утонченно-нарядных интерьеров. Его излюбленный прием — сопоставление массивных и хрупких архитектурных форм.

Из работ Камерона в Царском Селе наиболее значительна группа сооружений, примыкающих к Большому (Екатерининскому) дворцу: корпус так называемых Агатовых комнат, Висячий сад и большая открытая галерея, носящая имя ее создателя.

Наиболее сдержанно выполнен фасад двухэтажного здания Агатовых комнат, выходящий к дворцу. Первый этаж облицован массивными неотесанными камнями, второй — гладкий, украшен только нишами со скульптурой. Фасад, выходящий в противоположную сторону, на террасу Висячего сада, совершенно иной — с колоннами и легкой открытой ротондой в центре. Колоннады этого фасада образуют непосредственный переход к открытым колоннадам Камероновой галереи (1783—1787). Она помещена на арочном цокольном этаже, возвышающемся над склоном холма. К торцу галереи со стороны озера ведет монументальная лестница.

Камероном возведены также дворец и несколько павильонов в парке Павловска.

Павловск. Дворцово-парковый ансамбль Павловска ведет свое летоисчисление с 1777 г., когда Екатерина II подарила сыну, великому князю Павлу Петровичу, придворные охотничьи угодья на берегу извилистой речки Славянки. По проекту Ч. Камерона там были возведены дворец, несколько павильонов и мостков. Он же наметил основную композицию парка. В 1790-х гг. В. Бернини расширил дворец и продолжил оформление парка, окончательно распланировав участки поблизости от дворца. Весь дворцово-парковый комплекс был завершен

в начале XIX в. А.Н. Ворониным, К. Росси и другими выдающимися архитекторами, скульпторами, художниками и их помощниками.

Архитектурный центр Павловского ансамбля — Большой дворец, построенный в стиле русского классицизма. Он состоит из центрального, увенчанного куполом корпуса и двух небольших флигелей, связанных с ним открытыми колоннадами-переходами. Главное здание, центр которого образует обширный круглый в плане Итальянский зал, имеет три этажа.

Отделка парадных залов поражает роскошью и великолепием. Одновременно со строительством дворца формировались первоклассные коллекции произведений русской и западноевропейской живописи, предметов декоративно-прикладного искусства. Фарфоровые вазы, хрустальные люстры, бронзовые украшения, нарядные ткани для драпировок и обивки мебели выполнялись по специальным эскизам лучшими российскими мастерами. В Италии и Франции были закуплены мраморные статуи, лионские шелка, картины. Резную золоченую мебель заказали у королевского мастера А. Жакоба.

От парадного двора начинается широкая липовая аллея, соединяющая дворец с парком.

Созданный в эпоху расцвета русского классицизма, ансамбль Павловска с дворцом-музеем, в котором хранятся богатейшие художественные коллекции, и парком является выдающимся памятником русской культуры конца XVIII—начала XIX в.

Андрей Никифорович Воронихин (1759—1814). Его крупнейшее произведение — Казанский собор в Петербурге (1800—1811) — знаменовало важный и во многом поворотный этап в эволюции классицистического ансамбля. Собор принадлежит к типу одноглавых храмов. На высоком барабане с широкими окнами возвышается изысканно строгий по силуэту купол, выполненный целиком из железа. Могучая колоннада, образуя плавную дугу своими крыльями, раскрытыми к проспекту, создает обширную и торжественную площадь, гармонично сливающуюся с улицей. В средней части сильно выдвинут портик, ведущий к массивным бронзовым дверям. Такую же колоннаду зодчий предполагал поставить и с южной стороны, но замысел не был осуществлен.

Излюбленные приемы раннего творчества Воронихина сказались в тенденции к членению архитектурной массы, в графической прорисовке деталей, в любви к каннелированным коринфским колоннам. Все это было уже непопулярно в эпоху ампира.

Интерьер собора отличается подчеркнутой монументальной строгостью, достигаемой за счет отказа от мелких архитектурных деталей.

Ряды двойных колоннад расположены близко у стен, углы пилонов средокрестия, несущих купол, скошены. Это способствует объединению пространства перекрещивающихся нефов.

В этом сооружении отразилось новое понимание архитектуры: его решение тесно связывалось с широким пониманием градостроительных задач и созданием городских ансамблей.

Жан Тома де Томон (1760—1813; в России с 1799). Первый архитектор, ярко продемонстрировавший в зодчестве принципы ампира. Характерные черты построек Тома де Томона — подчеркнуто укрупненные формы, придающие зданиям монументальность, лаконизм объемно-пространственных решений, простота декора фасадов и интерьеров.

Большой удачей Томона было решение градостроительной проблемы при проектировании петербургской Биржи (1805—1810). Оно построено по типу древнегреческого храма. Широкая парадная лестница ведет к главному входу, а выше, на уровне второго этажа, фасад украшен скульптурной группой. Другие постройки расположены симметрично по отношению к зданию Биржи.

Мысу Васильевского острова, на котором поставлена Биржа, приданы очертания правильного круга. По краям образовавшейся площади установлены Ростральные колонны, служившие маяками. Томон поставил здание Биржи по оси Стрелки Васильевского острова, лицом к Неве. Таким образом, всем постройкам, выходящим к Неве, был придан целостный, но в то же время живописный характер.

Андреян (Адриан) Дмитриевич Захаров (1761—1811). Яркий представитель ампира, создатель одного из шедевров русской архитектуры — здания Адмиралтейства в Петербурге (1806—1823). В нем он убедительно и просто решил сложнейший комплекс градостроительных проблем. Здание заняло центральное положение в ряду сооружений материковой части города, при этом оно по высоте ниже Зимнего. Подчеркнутая горизонтальная ритмика фасадов Адмиралтейства обостряет восприятие вертикали башни, образующей центр композиции главного фасада. Цельность общего впечатления достигается благодаря принципу трехчастности, которому подчиняется компоновка главного фасада и с которым соотнесены все композиционные узлы сооружения как по горизонтали, так и по вертикали. Захарову принадлежат также проекты «образцовых» (типовых) сооружений для русских городов.

Карл Иванович Росси (1775—1849). В его творчестве ампиризм достигает своего апогея. Первая крупная работа — великокняжеский Михайловский дворец (1819—1825, в настоящее время Русский музей). По оси главного фасада дворца была проложена улица, выходящая на

Невский проспект, с тем, чтобы здание хорошо просматривалось с центральной магистрали. В плане дворца воспроизведена традиционная для XVIII в. схема усадьбы. Главный фасад здания также имеет традиционную схему членений на три ризалита с портиком в центральном выступе. Типичной для ампира особенностью является подчеркнутая непрерывностью линий горизонтального членения растянутасть фасада и высокий цокольный этаж со сквозной аркадой в центре. Коринфские колоннады в сочетании с богатой скульптурной лепниной фасада создают праздничное зрелище.

Необычайно торжественный и пышный вестибюль дворца с застекленным потолком, гризайльной росписью на своде, декоративной лепниной по стенам в основных чертах воспроизводит композицию вестибюля захаровского Адмиралтейства. В колорите интерьерного убранства господствуют сочетания белого и голубого с позолотой.

По проекту Росси построено здание Главного штаба. Колоссальная дуга здания с прямыми, параллельными Зимнему дворцу крыльями окаймляет Дворцовую площадь, придавая ей правильные очертания. В центре постройки Росси помещает большую арку, которую венчает колесница. Грандиозное впечатление производит вид, открывающийся из-под арки на Дворцовую площадь.

Росси спроектировал также ансамбль Александринского театра: по периметру большой площади перед театром он возвел здания, создающие выгодный фон для корпуса театра с коринфской лоджией в главном фасаде, увенчанном колесницей Аполлона.

Осип (Иосиф) Иванович Бове (1784—1834). Ведущий градостроитель Москвы. По его проекту в 1814 г. была реконструирована Красная площадь. Старое здание Торговых рядов напротив Кремлевской стены получило новый архитектурный облик — сквозная аркада была перетянута дорическим антаблементом на двоянных колоннах, углы и центр композиции оформили павильонами с портиками. Приземистое, словно распластанное по земле, горизонтально вытянутое здание создавало выразительный контраст с высокими кремлевскими башнями. Плоский купол центрального павильона перекликался с куполом возвышающегося над Кремлевской стеной казаковского Сената — тем самым зрительно фиксировалась композиционная ось огромного пространства площади. На этой оси перед центральным портиком торговых рядов был установлен памятник К. Минину и Д. Пожарскому работы И.П. Мартоса.

В 1816 г. Бове разработал проект классицистического ансамбля Театральной площади — прямоугольной в плане, окруженной рядом зданий, объединенных аркадой в цокольном этаже.

Характерная московская черта — одна из парадных площадей центра города обстраивалась частными домами, что было невозможно в Петербурге. Вытянутый прямоугольник площади был ориентирован перпендикулярно к одной из центральных улиц — Охотному ряду. Здесь площадь не распахнута на городскую магистраль, как в петербургском ансамбле Александринского театра, а улица вливается в площадь. Такая относительная изоляция от центральной улицы придает площади замкнутый характер, что также является типично московской особенностью.

Ансамбль Театральной площади объединял в композиции принципы классицизма и древнерусского зодчества. Строгие формы величественного Большого театра были рассчитаны на главенствующую роль в этом ансамбле. Здание долгое время было одним из самых высоких в Москве. Портиком главного фасада, увенчанным колесницей Аполлона, он обращен к замыкающей площадь с противоположной стороны Китайгородской стене, за которой возвышались башни Кремля.

Бове был автором воздвигнутых в 1834 г. Триумфальных ворот в честь победы в Отечественной войне 1812 г. Ворота располагались у Тверской заставы при въезде в Москву из Петербурга, откуда начиналась главная магистраль города.

Доменико (Дементий) Иванович Жилярди (1785—1845). Крупнейший мастер московского ампира. К числу наиболее значительных работ относится восстановление и отчасти новое архитектурное решение пострадавшего после пожара 1812 г. Московского университета (1817—1819), построенного в XVIII в. М.Ф. Казаковым.

В связи с проводившейся по проекту Бове разбивкой Александровского сада и образованием новой Манежной площади изменилась функция старого здания университета — ему предназначалась теперь ведущая роль в формирующемся архитектурном ансамбле.

Архитектурные приемы Жилярди направлены к такому укрупнению форм, которое позволяло преодолеть дистанцию, отделяющую углубленное внутрь парадного двора здание от пространства площади. Жилярди делает гладкой стену, заменяет ионическую колоннаду мощной дорической, одновременно увеличивая число колонн, повышает купол, перекрыв фронтоном аттиком. Активизируя таким образом пластические контрасты и светотеневой рельеф, сократив и укрупнив главные ритмические акценты, Жилярди создал величавый образ. Нельзя не отметить, что это едва ли не единственное здание Москвы, где патетика архитектуры приближается к петербургскому ампиру.

Московской архитектуре было свойственно уединенное существование здания при сохранении прямого фронта уличной застройки.

Этим продиктован особый тип композиции, примененный Жилярди при постройке дома П.М. Лунина (ныне — Музей искусств народов Востока) на Никитском бульваре. Зданию придается форма вытянутого прямоугольника, выходящего на линию улицы торцовым фасадом, благодаря чему основной его массив оказывается в глубине участка и тем самым отделен от улицы.

Еще одна специфическая особенность ампирических построек Москвы — смелая асимметрия композиции, живописность. Например, наличие разных фасадов у одного здания, как в усадьбе Усачевых, спроектированной Жилярди.

Скульптура

В поисках идеально-прекрасного, героического начала отечественные скульпторы не прибегают к отвлеченной абстракции, их образы остаются жизненными. Не случайно в станковой скульптуре второй половины XVIII в. развивается портрет.

Русский классицизм стал величайшим стимулом для развития гражданских идей в скульптуре. Такие мастера, как Ф.И. Шубин, М.И. Козловский, Ф.Ф. Щедрин, И.П. Мартос, были яркими творческими индивидуальностями, но их всех объединяли общие принципы, усвоенные в Академии. И если в скульптуре Козловского еще наблюдались черты барокко, то уже на рубеже XVIII—XIX вв. и в первом десятилетии нового столетия Щедрин и Мартос создали образцы подлинного классицизма.

Ф.Г. Гордеев развивал жанр классицистического скульптурного надгробия, до этого неизвестный в России (барельеф Н.М. Голицыной). Более ясно принципы классицизма он выразил в барельефах для фасадов и интерьеров Останкинского дворца (ныне в черте Москвы), выполненных в традициях пластики классической Греции.

В отличие от барокко классицистическая декоративная пластика располагается на фасаде здания по определенной системе: в основном в центральной части, главном портале и боковых ризалитах или наверху. В интерьере скульптура размещается преимущественно в вестибюле, на парадной лестнице, в анфиладе парадных зал.

В первой половине XIX в. наблюдается подъем русской скульптуры (особенно ее монументальных форм), по-прежнему сохраняющей тесную связь с Академией художеств. Чрезвычайно ценными ее качествами являлись органическое слияние с архитектурой и особое внимание к выразительности силуэта.

Федот Иванович Шубин (1740—1805). В полной мере дарование этого великолепного портретиста проявилось уже в одном из первых

его произведений — бюсте А. М. Голицина. Глубоко проникнув во внутренний мир модели, Шубин выразил в мраморе чувство превосходства над окружающими, пресыщенность жизненными благами, нотки скептицизма, светскую изысканность манер — эти черты Голицина явно ощутимы в шубинском бюсте.

У Шубина человек предстает во всем многообразии своего внешнего и духовного облика. Таковы бюсты государственных деятелей, военачальников, ученых, знати. Поражает гибкость мастера, с которой он применяет приемы обработки материала. Так в бюсте П. В. Завадского как бы скользят по лицу тени — нечто совершенно новое для пластики XVIII в., предвещающее эпоху романтизма.

Многогранен и противоречив бюст Павла I (1798). Здесь сентиментальная мечтательность уживается с жестким выражением лица, а уродливые черты не лишают образ величественности. Все построено на тончайшей моделировке формы.

Шубин работал в Петергофе над обновлением обветшавших статуй. Ему принадлежит Пандора в ансамбле Большого каскада. В 1780-е гг. скульптор много занимался архитектурно-декоративной пластикой. Одно из последних произведений — статуя Екатерины II — законодательницы. Как и Левицкий в подобном произведении, мастер прибегает к аллегории.

Козловский Михаил Иванович (1753—1802). Скульптор редкого дарования, автор монументов, рельефов, статуй, надгробий и др. Главные темы его станковых произведений взяты из Античности. «Пастушок с зайцем», «Спящий Амур», «Амур со стрелой» и другие работы говорят о глубоком проникновении в эллинистическую культуру.

Козловского-классициста увлекает тема героя. Он обращается к облику Суворова. Сначала это аллегорический образ Геркулеса на коне, затем — памятник Суворову, но не имеющий портретного сходства (1799—1801). Главное — обобщенный образ национального героя в военном облачении которого соединены элементы вооружения древнеримского полководца и средневекового рыцаря. Легкая фигура прекрасно смотрится на цилиндрическом гранитном постаменте. Энергичным жестом Суворов поднимает меч. Исследователи справедливо относят этот памятник к наиболее совершенным творениям русского классицизма.

Одновременно Козловский работает над статуей Самсона — центральной фигурой в Большом каскаде Петергофа (1800—1802). В нем соединились мощь античного Геракла и экспрессия образов Микеланджело. Исполин, разрывающий пасть льву, олицетворял победу России над Швецией. Представляется, что винтообразный разворот

фигуры, разнообразие ракурсов преднамеренно должны были напомнить эпоху петровского барокко.

Этьен Морис Фальконе (1716—1791; в России с 1766 по 1778). Автор одного из лучших монументов XVIII в. — памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге, прозванного благодаря А.С. Пушкину Медным всадником. Мастер создал образ-символ всадника, поднимающего твердой рукой коня на дыбы. Героизм и патетичность замысла памятника — характерные черты классицизма. Использование естественной скалы в качестве постамента монумента соответствовало основополагающему принципу Просвещения — верности природе.

Художественный образ Медного всадника складывается из совокупности ракурсов, точек обзора. Всадник предстает во всей своей мощи сразу же. Голова Петра — это совершенно новая иконографическая трактовка. В ней, как совершенно справедливо отмечено исследователями, — торжество ясного разума и действенной воли.

Скульптор категорически восставал против аллегорий. Он оставил только змею под копытами коня, имеющую не только смысловое, но и композиционное, и конструктивное значение.

Иван Петрович Мартос (1754—1835). По силе дарования, профессиональному мастерству, разносторонности творческого диапазона является наиболее видным представителем высокого классицизма в скульптуре.

Выдающаяся работа Мартоса — памятник Кузьме Минину и Дмитрию Михайловичу Пожарскому (1804—1818), возглавившим народное ополчение 1611—1612 гг. против польской интервенции. Памятник представляет собой группу, помещенную на строгом гранитном пьедестале прямоугольной формы с бронзовыми барельефами с двух сторон.

Кузьма Минин, указывая рукой на Москву и призывая к спасению Отечества, вручает Пожарскому боевой меч. Опираясь рукой на щит, Пожарский поднимается со своего ложа, на котором отдыхал после полученных ранений. Мартос гениально решил сложнейшую задачу объединения стоящей и сидящей фигур в монументальной группе, рассчитанной на круговой обзор. Памятник был установлен на Красной площади в Москве, против Кремля, ближе к Торговым рядам (позднее его передвинули ближе к храму Василия Блаженного). В композиции нет ничего лишнего. Величаво обобщенные скульптурные формы, общий дух возвышенной героики — все это направлено на увековечение великих событий истории русского народа.

В работе скульптора над данным произведением отразился общий для русского искусства процесс демократизации и укрепления реали-

стических начал. Памятник Минину и Пожарскому — пример стиля ампира в скульптуре.

Из других значительных произведений следует отметить рельеф «Истечение Моисеем воды в пустыне» на портике Казанского собора в Петербурге, памятник герцогу де Ришелье в Одессе, памятник М.В. Ломоносову в Архангельске.

Федор Петрович Толстой (1783—1873). Живописец, гравер, рисовальщик, скульптор, подлинный новатор в медальерном деле, отвергнувший традиции искусства позднего барокко и создавший медали в стиле классицизма, соответствующие духу времени. Медальоны в память Отечественной войны 1812 г. получили широкое распространение и находятся во многих музеях.

По свидетельству самого Толстого, им в различное время были исполнены с натуры 10 портретов-медальонов его родных и друзей. Как скульптор работал над бюстами, статуями и над монументальными рельефами.

Живопись

Вторая половина XVIII в. — одна из существенных вех в истории русского искусства. Под руководством Академии художеств происходит становление классицистической живописи. Благодаря А.П. Лосенко зарождается исторический жанр.

Решительно утверждает свое понимание образа человека новое поколение мастеров: Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий и В.Л. Боровиковский. Под воздействием идей классицизма развивается пейзажный жанр: композиция строится из трех планов, каждый из которых имеет свой цвет. Первый план коричневатый, второй — зеленый, третий — голубой. Образцом для художников чаще всего служит природа Италии. Городскому и парковому пейзажу посвящены полотна Ф.Я. Алексеева и С.Ф. Щедрина, пейзажу «дикой» природы и батальной теме — полотна М.М. Иванова.

Мастера бытового жанра (особенно крестьянского) обращаются к современному сюжету и типу. В работах крепостного живописца М. Шибанова чувствуется доброжелательное, уважительное и сочувственное отношение к персонажам из народа. Художественные средства классицизма используются в бытовом жанре для утверждения важности и значительности народной темы.

Антон Павлович Лосенко (1737—1773). Основоположник исторической живописи XVIII в. Общественное признание начинается с картины «Владимир и Рогнеда» (1770) на сюжет русской истории. Князь

Владимир здесь просит прощения у Рогнеды-пленницы за то, что огнем и мечом пошел на ее землю, убил отца и братьев и против воли взял ее в жены. Лосенко в духе просветительской эпохи, в стиле времени и вкусов, тяготеющих к изображению героического, стремится оправдать Владимира, показать его раскаяние. В самой постановке чисто психологической задачи можно усмотреть совершенно новый этап в истории отечественной живописи. В целом общий характер картины, выражение чувств, жесты театрально-условны, однако в картине много искреннего чувства. Лосенко стремился также к максимальной достоверности деталей, изучал древнерусский костюм.

Колорит картины состоит из сочетаний теплых красных и золотисто-оранжевых оттенков в одежде Владимира, холодного красного тона плаща Рогнеды и бело-серого цвета ее платья. Это соответствует облику героев: теплые цвета — румянному лицу Владимира, холодные — бледности заплаканного лица Рогнеды. Большие локальные цветовые пятна, четко определенный центр композиции с кульминацией во встречном жесте рук главных героев, статуарная пластика фигур говорят о победе классицистических черт над барочными.

Лосенко еще многое роднит с уходящей эпохой барокко. Мы видим это в контрастном положении фигуры и головы, динамическом движении складок плаща на портрете основателя русского театра Федора Волкова (1763), в повышенной декоративности полотна «Смерть Адониса» (1764). Причем хронологическая последовательность произведений совсем не означает поступательного движения от барокко к классицизму. Так, более ранний «Чудесный улов рыбы» значительно «классицистичнее» более поздних «Венеры и Адониса» или «Жертвоприношения Авраама» (четкий треугольник композиции, локальные пятна цвета, более скульптурная моделировка формы).

Черты барокко еще долго будут сохраняться в академической живописи и в русском и в западноевропейском искусстве.

На примере последнего (незаконченного) произведения «Прощание Гектора с Андромахой» (1773) можно проследить, как классицистические принципы внедрялись в русскую живопись. (Напомним, что оно создано на 12 лет ранее «Клятвы Горациев» Ж.Л. Давида, явившейся образцом произведения неоклассицизма.) Здесь уже все соответствует программе классицизма: идея — патриотическое служение родине, готовность к подвигу и жертве; «фризовая» композиция многофигурной мизансцены с четко выраженным композиционным центром, находящимся на пересечении диагоналей картины; колорит локальных цветовых пятен.

Действие разыгрывается на фоне колоннады, участники сцены образуют кулисы, позволяющие сосредоточить внимание зрителя на главных персонажах — Гекторе, патетический жест которого призван показать его героизм, готовность пожертвовать личным счастьем во имя долга, и идеально-прекрасной Андромахе, в смиренной фигуре которой читается предчувствие трагического исхода.

Главными выразительными средствами классических произведений становятся рисунок и светотень. Цвет раскрашивает форму, его не случайно называют локальным. Объем лепится не столько цветом, сколько светотенью. Именно линейно-пластическими средствами и создается почти пластическая осязаемость изображений.

Федор Степанович Рокотов (1735/36—1808). Прославленный мастер портрета. Единственная не портретная работа — «Кабинет И.И. Шувалова» (ок. 1757) — первое изображение русского интерьера.

Рокотов вошел в русское искусство в 1760-е гг., когда творчество Антропова было в расцвете. Но даже самые ранние его работы показывают, что русское искусство вступило в новую фазу развития: характеристики портретируемых, полные лиризма и человечности, становятся многогранными, выразительный язык усложняется. В лучших портретах Рокотова сочетаются черты утонченного рококо и ясности классицизма.

Портрет И. Орлова — первая попытка Рокотова дать интимно-тонкую характеристику «движения души» — закономерное продолжение развития интереса русских художников к психологизации образа, начиная с никитинского «Напольного гетмана».

Полотна Рокотова конца 1760-х и особенно 1770-х гг. свидетельствуют о том, что складывается определенный тип камерного (и его разновидности — интимного) портрета и определенная манера письма, своеобразный строй художественных средств. Фигура повернута по отношению к зрителю в $3/4$, объемы создаются сложнейшей светотеневой лепкой, тонко гармонизированными тонами. Аксессуары не играют значительной роли, иногда вовсе отсутствуют. Живописными средствами Рокотов передает разные душевные состояния: насмешливость скептика В.И. Майкова, ленивую улыбку и задумчивость «Неизвестного в треуголке», грусть, хрупкость, незащищенность А.П. Струйской, неуверенность «Неизвестной в розовом платье». Одухотворенность, недосказанность чувств, переменчивость настроений — все это черты камерного портрета.

Колорит — одно из важнейших средств Рокотова. Чтобы добиться цветового единства, художник применяет грунт теплого тона. Образ строится в определенном тональном ключе на гармоническом слия-

нии близких цветовых оттенков, легких, прозрачных мазков, тончайших лессировок. Динамичность движения кисти создает впечатление мерцающего красочного слоя, усиливающееся прозрачной дымкой, неким рокоотовским «сфуматто», создающим воздушную среду вокруг головы модели. Рокотов как бы выхватывает лицо из тьмы, оставляя все остальное в тени или полутени. В итоге возникает некое представление о человеке, соответствующее нравственным идеалам и самого мастера, и его эпохи в целом.

В портрете Александры Петровны Струйской сложность душевной жизни, женственность и грация модели переданы тонкими цветовыми сочетаниями пепельно-розовых, жемчужных и лимонно-желтых тонов. Овалу лица как бы вторит овал декольте и линии складок одежды (совсем как у Энгра в портрете малемуазель Ривьер, только на 30 с лишним лет раньше).

На рубеже 1770—1780-х гг. под воздействием новых эстетических воззрений происходят изменения и в рокоотовской манере. Открытость и прямота портретируемых лиц уступают место выражению непроницаемости и сдержанности, осознанию духовной исключительности. Модели отличаются горделивой осанкой и статичностью позы. На смену трепетности и зыбкости душевного мира «Струйской» и «Неизвестной в розовом платье» приходит образ более решительной женщины (В.Е. Новосильцева). Рокотов все более тяготеет к классицизму.

Особое значение приобретает декоративная сторона живописи, при этом художник больше использует локальные цвета. Фактура сглажена, мастерство доведено до совершенства. Лицо по-прежнему светится на темном фоне, его контуры тают, оно как бы выхвачено из мрака. С 1780-х гг. можно говорить о «рокоотовском женском типе»: гордо посаженная голова, удлиненный разрез чуть прищуренных глаз, рассеянная полуулыбка; фигуры часто вписаны в овал (портреты Е.Н. Орловой и графини Е.В. Санти).

Огромная заслуга Рокотова перед отечественным искусством состоит в том, что он создал портрет, построенный на игре чувств и мгновенных настроений, особой одухотворенности образов, изысканной по цвету живописи.

Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735—1822). Великий мастер парадного и камерного портретов. В каждом из них он проявил себя художником, тонко чувствующим национальные черты своих моделей.

На «Портрете П.А. Демидова» изображен богач, склонный к причудам. По композиции — это классический парадный портрет. Но Демидов одет по-домашнему, на голове колпак, величественным жестом он «указует» на горшок с цветами, весь его облик не соответствует тра-

лиции репрезентативного портрета, а главное, ей не соответствует выражение лица: нет ни светской надменности, ни барского самолюбия, ни сословной горделивости. Глядя на это лицо, начинаешь понимать непростой внутренний мир Демидова. Живопись сочная, материальная, плотная, цвет приближен к локальному — это крупные цветовые пятна жемчужного, белого, оранжевого тона. В портрете Демидова Левицкий как бы расширил возможности парадного портрета.

В 1772—1776 гг. Левицкий создает портреты воспитанниц Смольного института благородных девиц. Портреты позднее стали называть серией, хотя нет сведений, что Левицкий задумывал их как нечто цельное, да и работал над ними несколько лет. Однако общий замысел в них все-таки есть, его определяет тема торжества юности, искрящегося веселья, жизнерадостности мироощущения. Нельзя не сказать и того, что «смолянки» написаны Левицким с большой теплотой, редко встречающейся в других его произведениях.

Живописец старался изобразить свои модели в наиболее характерных для них позах, ролях и образах. В итоге и получился художественный ансамбль, объединенный светлым чувством радости бытия и общим декоративным строем. В некоторых портретах модели помещены на нейтральном фоне, другие — на фоне театрального задника, изображающего парковый пейзаж. Цельности колорита, например, в портретах Е.Н. Хованской и Е.Н. Хрушевой и Е.И. Нелидовой, Левицкий достигает не господством одного тона, а изысканной гармонией отдельных цветов, прозрачным наложением их друг на друга. Цветом лепится объем, подчеркивается трехмерность, вещественность. Основной колористический аккорд — сочетание жемчужных и серых оттенков с теплым розовым, с зеленовато-серым.

«Смолянки» — это парадные портреты, предназначавшиеся для Большого Петергофского дворца. Но Левицкого интересовал и другой подход к модели: раскрытие внутреннего мира людей высокой духовной культуры (портреты Д. Дидро, Е.И. Молчановой, М.А. Дьяковой, Н.А. Львова и др.).

Наибольшей славы Левицкий достиг в 1780-е гг. Именно за это десятилетие он написал портреты почти всего петербургского высшего общества. Характеристика индивидуальности становится более обобщенной, подчеркиваются типические черты. Появляется однообразие художественных средств выражения: однотипные улыбки, слишком яркий румянец щек, один прием расположения складок. Поэтому чем-то неуловимо похожими становятся на портретах жизнерадостная, беспорядочная барыня Е.А. Бакунина (1782) и по-немецки чопорная, сухая Доротея Шмидт (начало 1780-х).

Левицкий много работал над портретами императрицы. Наиболее удачным по праву считается ее изображение в образе законодательницы: «Екатерина II в храме богини Правосудия» (1783). Аллегорический язык портрета — дань классицизму. Екатерина указывает на алтарь, где курятся маки, символ сна и покоя. Это означает, что она без сна и покоя отдает себя служению отечеству. Над императрицей — статуя правосудия, у ног — орел — символ мудрости и божественной власти, в проеме колонн — корабль как символ морской державы. Интенсивность цвета с преобладанием локальных тонов, скульптурность форм, подчеркнутая пластичность, четкое деление на планы — все это черты уже зрелого классицизма.

Левицкий сумел выразить образы XVIII столетия, говорил языком своей эпохи, отвечал на ее запросы, но как художник очень чуткий в последних работах он показал тенденции зарождающегося ампи́рного портрета и предромантические черты.

Владимир Лукич Боровиковский (1757—1825). Выдающийся портретист, создатель композиционного канона женского портрета: поясной (редко поколенный) срез фигуры, опирающейся на дерево, тумбу и др., в руке цветок или плод, всегда на фоне природы. Фигура размещена как бы на стыке светлого (небо) и темного (купы деревьев). Иногда не только постановка фигуры, но даже платье и украшения повторяются из портрета в портрет, как в изображениях Е.Н. Арсеньевой и Скобеевой. Белое платье, жемчужный браслет, яблоко в руке — все повторяется, а образы совершенно различны. Кокетливая, веселая Екатерина Арсеньева, в соломенной шляпке и с яблоком в руке — этакая деревенская русская Венера с курносом лицом. Скобеева же (имя ее неизвестно) — совсем иная. На красивом, но несколько грубоватом лице выражены решительность и смелость характера. Оба портрета отличают высокие живописные качества: ясная пластичность формы, изысканная живописность, прекрасно разработанная воздушная среда.

В 1790-х гг. Боровиковского увлекает душевное состояние человека, его тонкие душевные переживания, приемы сентиментализма, особенно популярные на рубеже веков. В ряду таких портретов своим живописным мастерством и чарующим обаянием модели выделяется портрет М.И. Лопухиной (1797), написанный в холодных светлых голубовато-зеленых тонах. Портрет построен на певучем линейном ритме, на тончайших светотеневых нюансах, гармоническом соподчинении всех частей. В этом полотне особенно отчетливы характерные черты почерка Боровиковского: краски сплавленные, эмалевые, прозрачные, с множеством лессировок, тона неясные, перламутровые,

дымно-лиловые. В отличие от мастеров первой половины и середины столетия Боровиковский всегда писал на белых грунтах, что позволяло добиваться особой звучности цвета.

Сентиментальные настроения коснулись и изображения монархини. Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке (два варианта: на фоне Чесменской колонны и на фоне Румянцевского обелиска) не был ни написан с натуры, ни заказан императрицей. Известно также, что работу Боровиковского она не одобрила. Художник создал необычный для того времени образ. Екатерина представлена на прогулке в Царскосельском парке в шлафроке (халате) и чепце, с любимой левреткой у ног. Она предстает перед зрителем простой «казанской помещицей», которой любила казаться в последние годы жизни. Напомним, что именно в этом образе запечатлел ее и Пушкин в «Капитанской дочке». Образ Боровиковского ничем не напоминает Екатерину-законодательницу. Так за десятилетие изменяются художественные вкусы — от классицистического возвышенного идеала к почти жанровой трактовке сентиментального образа сельской жительницы.

Конец 1790-х — начало 1800-х гг. — время расцвета творчества Боровиковского. Заказы сыплются на него со всех сторон. Он, как и Левицкий, портретирует петербургскую знать и царскую семью. И, как и Левицкий, становится поистине «историографом эпохи». Именно в мужских портретах царей, политиков, военных, отцов церкви Боровиковский умеет сочетать правдивую характеристику модели с условностью композиции. Он создает скорее типы эпохи, чем яркие индивидуальности. Лучшие из них те, что отражают общественный, гражданственный идеал эпохи, атмосферу высокого подъема первых двух десятилетий XIX в.

В начале нового столетия Боровиковский пишет картину, которой как будто подводит итог его предыдущему творчеству и открывает новые пути: двойной портрет сестер А.Г. и В.Г. Гагариных (1802), изображенных на фоне природы, как в портретах сентиментализма, но уже в определенной бытовой ситуации — с нотами и гитарой. Этот прием позднее будет развит В.А. Тропининым. Парный портрет всегда дает большие возможности для изображения действия. Боровиковский использует сложные линейные, пластические и цветовые решения. Силуэты в этом портрете четче, а объемы выпуклее, чем в портретах 1790-х гг. Бело-голубое и серое платья девушек, большое красно-коричневое пятно гитары, лилово-розово-сиреневая шаль, голубое небо и темная зелень — все это большие локальные цветовые пятна. Так начинается период «ампирного» портрета.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте архитектуру екатерининского классицизма.
2. Что служило основой планировочных схем в раннем классицизме?
3. Какие схемы господствовали в архитектуре строгого классицизма?
4. Как развивали классицизм архитекторы В.И. Баженов и М.Ф. Казаков?
5. Какие черты привнес в архитектуру классицизма Дж. Кваренги?
6. Как Ч. Камерон воплотил классицизм в архитектуре Царского Села и Павловска?
7. В каком стиле работали скульпторы М.И. Козловский и Э.М. Фальконе? Приведите примеры.
8. Какие традиции развивал в медальерном искусстве Ф.П. Толстой?
9. В чем заключалось своеобразие архитектуры ампира?
10. Охарактеризуйте женские образы в портретах кисти Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского.

Темы рефератов

1. Архитектурные ансамбли классицизма в России.
2. Классицизм в скульптуре второй половины XVIII в.
3. Ампи́р в русской архитектуре.

Глава 5. РОМАНТИЗМ

В русской культуре первой половины XIX в. значительное место принадлежит романтизму. В ведущих странах Западной Европы его представители критиковали идеи Просвещения, тогда как в России они часто их разделяли. Вера в просветительские идеалы разума, прогресса, элементарных прав личности — все это в то время было еще актуальным в русской общественной жизни.

Романтизм проявлялся в основном в живописи, особенно ярко — в портрете и пейзаже. Поскольку романтизм не только стилистическая категория, но и мироощущение, имеющее исторические предпосылки, общие для всей культурной сферы, то определенные признаки романтизма можно обнаружить и в архитектуре и в скульптуре начала века. Важно, что весь цикл развития, от становления до упадка, романтизм прошел именно в пределах XIX в., хотя предромантические черты отмечались и в конце XVIII в. Одна из

характерных черт русского романтизма — тесная связь с классицизмом.

Развитие романтических идеалов в русском изобразительном искусстве можно разделить на два этапа. В первой трети века они были свободны от крайностей индивидуализма и во многих проявлениях близки идеалам сентиментализма. Более всего романтизм этого времени проявил себя в портрете. В центре внимания находилась личность — яркая, неповторимая, значительная в силу собственных, а не сословных достоинств. Главным художественным центром России, несомненно, оставалась Академия художеств. Возрастала популярность академических выставок, причем среди все более широких слоев населения.

Во второй трети XIX в. русский романтизм пережил новый этап развития. В это время и в литературе, и в изобразительном искусстве его черты становятся более четкими; характерное для романтизма противопоставление идеала прозе жизни — более выраженным. Более отчетливы такие признаки, как гиперболизм образов, напряженность колорита, контрасты светотени, динамика пространственных построений и др. Однако отнюдь не всегда романтизм выражал поиски новых, перспективных путей в искусстве. Порой он приобретал черты мистической экзальтированности в церковной живописи или снижался до ложного величия в жанровых картинах на итальянские сюжеты.

Роль классицистического наследия в романтизме была противоречивой. С одной стороны, романтизм впитал в себя веру в прекрасную и благородную природу человека, которая заключалась в этических и эстетических идеалах высокого классицизма. Многие классические средства художественной выразительности (строгость рисунка, четкость построения формы и др.) были взяты на вооружение художниками-романтиками.

Живопись раннего романтизма

В начале XIX столетия в живописи воплотились романтические идеалы эпохи национального подъема. Отвергнув строгие, не допускающие отступлений принципы классицизма, художники открыли многообразие и красоту окружающего мира. Это не только отразилось в портрете и пейзаже, но и дало толчок к рождению бытовой картины. Первенство оставалось за историческим жанром — последним прибежищем классицизма, однако и сюда проникали романтические идеи и темы. Порой в творчестве одного художника и даже в одном произведении смешивались черты романтизма и классицизма.

Такие выдающиеся мастера, как С.Ф. Щедрин, Ф.Я. Алексеев, будучи представителями классической и романтической школ, неизбежно тяготели к лирическому восприятию пейзажа, вне зависимости от того, писали ли они природу родного края, как мастер городского пейзажа Алексеев, или же изображали обязательные для той эпохи виды итальянских побережий и виноградников, как Щедрин.

Романтизм ярко проявлялся в портретах дружеского, интимного характера. Особенно существенную роль романтизм сыграл в формировании О.А. Кипренского, на творчество А.Г. Венецианова и В.А. Тропинина он повлиял слабее.

В условиях общей демократизации культуры художники стремились сблизить искусство с жизнью. Тропинин, Венецианов, Сорока и их последователи ввели в живопись XIX в. образы представителей «третьего сословия» — ремесленников, крестьян, солдат. Обветренные лица их моделей полны достоинства и здоровой природной красоты. От них прямой путь к типажам П.А. Федотова, имеющим обличительно-социальное значение.

Орест Адамович Кипренский (1782—1836). Великолепный портретист, что проявилось уже в одном из ранних произведений — парадном портрете гусара Е.В. Давыдова (1809), двоюродного брата поэта и будущего героя Отечественной войны Дениса Давыдова. Офицер стоит в непринужденной изящной позе. Задумчивый взгляд, большой открытый лоб придают образу одухотворенность. Колорит основан на звучном сочетании красного с золотом и белого с серебром в мундире гусара. Эти цвета контрастируют с темными тонами пейзажа. Все это создает образ, полный энергии и внутреннего достоинства.

Личность поэта, творца для художников-романтиков была особенно притягательна. В 1816 г. Кипренский создал портрет В.А. Жуковского. Задумчивое лицо поэта, момент мечтания вблизи руин, контрастное освещение, слияние со стихиями природы подчеркивают романтический характер его творчества.

Одна из лучших работ — портрет А.С. Пушкина (1827). Художник точно передал внешность поэта, однако отказывается от всего обыденного в образе. Скрещенные на груди руки, складки плаща, брошенного на плечи, — все это характерные приметы романтического героя, отрешенного от окружающего мира и погруженного в свои мысли. Взгляд пушкинских глаз выражает вдохновение и сосредоточенность. Строгое равновесие композиции, сдержанность цветового решения, спокойная поза близки идеалам Просвещения. Портрет понравился и самому поэту.

Большой глубиной при внешней простоте обладают женские образы Кипренского (Д.Н. Хвостовой, Е.С. Авдулиной, девочки в маковом венке и др.).

Композиция портрета Авдулиной напоминает «Джоконду» Леонардо да Винчи: женщина сидит в темной комнате на фоне окна, за которым открывается пейзаж, совсем как у Джоконды сложены руки. Однако пейзаж Кипренского — это не выписанный во всех деталях ландшафт и не изображение конкретного города, а неясный, романтический вид. Опадающий цветок гиацинта на фоне тяжелых свинцовых туч, несомненно, служит ключом к пониманию душевного состояния изображенной женщины. Взгляд, направленный мимо зрителя, придает ее лицу выражение отрешенности. С виртуозным мастерством изображены детали костюма — желтая узорчатая персидская шаль (такая же, как на портрете Хвостовой), жемчужное ожерелье, кружево чепца.

«Автопортрет в халате» (1828) лишен романтической напряженности, присущей более ранним работам Кипренского, не скрывает следы, оставленные временем.

Романтизм Кипренского напоен гуманистическими идеалами русского передового дворянства пушкинской поры, однако это не исключало связи его творчества с эстетическими представлениями классицизма. В то же время в его произведениях велика доля непосредственного восприятия природы.

Сильвестр Феодосиевич Щедрин (1791—1830). Внес крупный вклад в развитие русского пейзажа. В 1815—1817 гг. изображал окрестности Петербурга, городские окраины, прогуливающих господ, простолюдинов, обремененных повседневными заботами. В 1818 г. поехал в Италию, которая стала для него второй родиной. В многочисленных видах Рима и его окрестностей мастер постепенно отказывается от классического коричневатого теплого колорита, предпочитая холодные голубоватые и серебристые тона. Глубокое лирическое, личное восприятие природы соединяется у Щедрина с любовным и пристальным изучением природы. Он стал первым из европейских художников, кто стремился передать в живописи живое впечатление от пейзажа.

Самые светлые и гармоничные работы — «Берег Соренто с видом на остров Капри», «Вид Соренто близ Неаполя», «Набережная Санта Лючия в Неаполе», «Вид Неаполя». Южным солнцем наполнен цикл «Террасы на берегу моря». Щедрин запечатлел необыкновенно уютные, увитые лозами винограда террасы в разное время дня, жизнь и нравы людей разных сословий и возраста.

В последние годы жизни художник нередко писал ночные пейзажи, освещенные светом луны или костра. На картине «Неаполитанские рыбаки в лунную ночь. Вид Позилиппо» (конец 1820-х) жаркий огонь костра на первом плане контрастирует с холодным серебристым блеском лунной дорожки на поверхности моря. Шедрин одним из первых открыл этот необычный цветовой эффект, ставший очень популярным в русской живописи середины — второй половины XIX в.

Пейзажи Шедрина пользовались огромным успехом у публики. Его творчество предвосхитило некоторые открытия французских художников-импрессионистов и послужило образцом для И.К. Айвазовского.

Василий Андреевич Тropicин (1776—1857). Крупнейший русский портретист XIX в., мастер бытового жанра. Принадлежал к числу художников, в искусстве которых в пределах романтической направленности особенно отчетливо воплотились поиски непосредственного отражения окружающей жизни.

Был крепостным и только в 1823 г. под давлением общественности получил свободу.

Самое значительное из дошедших до нас произведений раннего Тropicина — «Портрет сына художника». Очаровательный образ задумчивого, небрежно одетого мальчика с растрепанными волосами восходит к сентименталистским идеалам свободного развития личности. Теплая гамма золотисто-охристых, розовато-коричневых оттенков, сочетание корпусного и лессировочного письма еще напоминает живопись XVIII в. Однако живость восприятия природы свидетельствует о силе реалистических начал в искусстве Тropicина.

В 1820-е гг. Тropicин создает особый вид жанровой картины — поясное изображение человека, занятого каким-либо привычным делом. Фигура, как правило, изображена крупным планом на нейтральном фоне. Образ сохраняет портретное сходство, но главным является социальная типизация черт, что позволяет считать подобную живопись одной из форм развития бытового жанра. Художник создал портреты современников: людей богатых и бедных, господ и крестьян, ученых и мастеровых, писателей и художников и др. Полотна этого живописца излучают теплые краски и мягкий свет. В прекрасных образах простых людей («Пряха», «Кружевница») художник стремился тронуть зрителя милотливостью своей модели, ее застенчивостью, сквозь которую светится природная живость природы. Он точно передавал прическу, костюм и аксессуары.

Мастер был очень популярен в 1840-х гг. В легкой, свободной манере он создал «Портрет Пушкина», где поэт представлен просто, по-

домашнему. Выразителен «Автопортрет с палитрой» на фоне Кремля, написанный при теплом вечернем освещении, и др.

Подобно Кипренскому, Тропинин раскрывает в портретах ценность человеческой личности, не зависящую от сословной значимости, а заключающуюся в ее душевном богатстве.

Алексей Гаврилович Венецианов (1780—1847). Первый русский живописец, сознательно избравший бытовой жанр основной областью своего творчества. Разработал форму многофигурной жанровой картины, в которой большое значение придается пейзажу или интерьеру.

Картина «Гумно» (1823) написана с натуры. Изображено гумно с работающими и отдыхающими людьми, с лошадьми, повозками, сельскохозяйственными орудиями. Потоки солнечного света проникают в помещение сразу с трех сторон: через проем на переднем плане холста, сквозь ворота слева и на заднем плане. Венецианов приказал выпилить стену гумна, чтобы изобразить интерьер максимально достоверно. Группы и отдельно стоящие фигуры крестьян постепенно уводят взгляд зрителя в глубь картины.

В дальнейшем Венецианов создал целую серию «крестьянских» полотен. Художник писал без эскизов и предварительного рисунка, сразу на холсте с натуры или по воспоминаниям. Непосредственность и простота резко отличали его картины от академических работ.

Мальчик-пастушок спит на берегу речки. У него за спиной типичный русский пейзаж, один из первых в истории русской живописи («Спящий пастушок», 1823—1824). Статная женщина в сарафане идет по полю, держа под уздцы двух запряженных лошадей. С заботой и нежностью оглядывается она на ребенка, сидящего на краю поля («На пашне. Весна», первая половина 1820-х). На картине «На жатве. Лето» (середина 1820-х) крестьянка, сидящая вполоборота к зрителю на высоком помосте, кормит младенца. На втором плане жницы убирают созревший хлеб. Красота, величавость и поэтичность венециановских крестьянок имеют обобщенный характер. В этих картинах большую роль играет пейзаж, показанный очень конкретно (золотые и зеленые поля, высокое чистое небо, темный сльник и др.). Природа на полотнах Венецианова национальна.

Наиболее значительные примеры крестьянского портрета в живописи первой трети XIX в. — это венециановские «Захарка», «Девушка с теленком», «Голова крестьянина», «Крестьянка с васильками». Непосредственность, портретность характеристики модели в этих произведениях являются одним из самых серьезных реалистических завоеваний эпохи.

Значение Венецианова в русском искусстве определяется и его педагогической деятельностью. Он подготовил более 40 юношей, в боль-

шинстве крепостных, а также детей ремесленников и мещан. В основе обучения было рисование с натуры. Венециановская школа — художники А.А. Алексеев, Н.С. Крылов, Е.Ф. Крендовский, Л.К. Плахов, Г.В. Сорока и др.

Живопись позднего романтизма

Во второй трети XIX в. классицизм и романтизм по-прежнему остаются тесно взаимосвязанными.

Позитивная роль наследия классицизма обнаруживается в творчестве К.П. Брюллова, Ф.А. Бруни и А.А. Иванова. С другой стороны, классицизм, воспринятый только как сумма художественных канонов, безусловно, тормозил развитие романтизма.

К.П. Брюллов, повлиявший на многие стороны русского искусства, сумел преодолеть застылость канонов классицизма, наполнив образ живым чувством романтизма, цветовым богатством реального мира.

Важная особенность романтизма этого времени заключается в том, что в его недрах зарождаются черты романтического историзма и реализма. Ярчайший пример — творчество Иванова, свидетельствующее также и об эволюции пейзажного жанра: от общего классицистического понимания пейзажа как героического аккомпанемента действиям человека — к глубокому проникновению в объективные закономерности жизни природы.

Карл Павлович Брюллов (1799—1852). Крупнейший живописец XIX в. Сумел найти золотую середину между господствовавшим в академической живописи классицизмом и новыми романтическими веяниями. Принадлежал тому направлению русского романтизма второй трети XIX в., в котором формировались элементы реалистического художественного мировосприятия.

В 1823—1835 гг. жил в Италии. В Риме написал много портретов и бытовых сцен («Итальянское утро», «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя», «Итальянский полдень» и др.). Содержание картины «Итальянский полдень» составляет чувственное ощущение природы: полуденной жары и прохладной тени, жажды и предвкушения вкуса винограда. Это однофигурная композиция, в которой ярко выражено душевное состояние зрелой прекрасной женщины.

В 1832 г. он написал знаменитую «Всадницу», грациозно сидящую на великолепном вороном скакуне. Скромную воспитанницу графини Самойловой Джованину Паччини художник изобразил как титуло-

ванную особу. Красотой и ловкостью амазонки восхищается ее маленькая сестра Амалия Паччини, как бы призывая зрителя разделить ее восторг. В отличие от традиционных портретов здесь герои показаны в движении. Обобщен колорит картины, построенный на гармонии локальных цветов, — принцип, который в дальнейшем стал доминировать в живописи Брюллова.

Монументальное полотно «Последний день Помпеи» (1830—1833) является национальным достоянием. Поражает не только блестящее живописное мастерство, но и гениальное соединение в картине принципов строгого академического искусства с романтической взволнованностью, что предвосхитило пути развития русской живописи.

Брюллов побывал на раскопках Помпеи и Геркуланума, чтобы точнее воспроизвести трагедию многовековой давности. Перед лицом бушующей стихии люди ведут себя по-разному: одни безвольно покоряются судьбе, другие пытаются спастись, проявляя любовь и героизм, алчность и предательство. Позы, жесты, лица, действия людей передают панический страх, ужас, отчаяние, прощение, решимость. В толпе помпеян художник изобразил и самого себя, уносящего ящик с кистями и красками. Композиция картины построена на ритме светлых и темных пятен, разнообразных контрастах.

Портрет знаменитой светской красавицы Ю.П. Самойловой с воспитанницей Амалией — типичный парадный портрет. Горделивая осанка женщины, взгляд, устремленный вверх толпы, снятая маска воспринимаются как вызов, брошенный обществу. Изумительна гармония локальных цветов картины. Брюллов великолепно передает фактуру тканей. Фоном для фигуры служит красный занавес, отделяющий ее от карнавальная толпы. Брюллов запечатлел не просто бал, а, как он говорил, «маскарад жизни».

«Автопортрет» (1848) — одна из вершин мастерства. На нем изображен глубоко больной и усталый человек. Голова покоится на красной подушке. Этот цвет образует колористическую доминанту. В исхудалом лице в большей степени выражено страдание нравственное, чем физическое. Внимательный, все понимающий взгляд художника устремлен на зрителя. Тонкая нервная рука устало свисает с подлокотника кресла. Руки на портретах Брюллова всегда очень выразительны. «Автопортрет» был написан за один сеанс и сохранил все преимущества этюда — яркость и живость. Можно проследить движение кисти и представить последовательность работы. Портрет написан с творческим подъемом, с несравненным мастерством и свидетельствует о том, какой могучей творческой энергией обладал художник.

Завершила творческий путь художника большая работа в Исааки-

евском соборе. Он исполнил все предварительные картоны и эскизы росписи, начал работу непосредственно в куполе собора, но заболел и не смог ее закончить.

Александр Андреевич Иванов (1806—1858). Удачно сочетал в своем творчестве классицистические и романтические черты. Известен в основном как автор одной, но великой картины — «Явление Христа народу».

Художник работал над ней более 20 лет. Сюжет из Евангелия он трактовал как историческое событие, предвещающее нравственное обновление человечества. Это обновление художник ищет не в Боге, а в закономерности исторических судеб.

Христос, неожиданно возникающий на склоне холма, направляется в долину реки Иордан, где Иоанн Креститель обличает зло и несправедливость, царящие в мире. Фигура Христа служит подтверждением истинности слов прорицающего победу добра и справедливости Иоанна. Центральная фигура картины — изможденный раб, предчувствующий свое духовное освобождение. Слева от Иоанна находится группа будущих апостолов, вскоре последующих за Христом. Справа — фарисеи и книжники, отвергающие истину во имя догмы. Художник показывает людей разного возраста и общественного положения. Во многих подготовительных к картине этюдах Иванов выступает новатором, опередившим современников в понимании законов световоздушной среды и пленэрной живописи. Подробно разрабатывал мотивы природы по отдельным темам, обусловленным композицией картины (деревья первого плана, земля, камни, вода, деревья дальних планов, горы, небо).

К 1845 г. относятся эскизы стенописи «Воскресение Христово» для строившегося К.А. Тоном храма Христа Спасителя. В работе над ними Иванов впервые соприкасается с византийскими мозаиками и древнерусской иконописью.

В 1840-е гг. Иванов создает цикл так называемых «Библейских эскизов» для стенных росписей. Они поистине вдохновенны и поражают зрителя мощью образов («Три странника возвещают Аврааму о рождении Исаака», «Сбор манны в пустыне», «Шествие пророков», «Проповедь в храме», «Женщины и знавшие Христа смотрят издали на распятие» и др.). Исторические судьбы народа, взаимоотношения народа и личности, эволюция верований человека — все эти проблемы художник решает в тесной взаимосвязи с исторической обусловленностью.

Несмотря на то что эскизы не были реализованы в росписях, они превосходят все созданное русскими художниками XIX в. в этой области.

Вопросы и задания

1. В чем состояла особенность романтизма в русском искусстве?
2. Как развивал в своем творчестве традиции романтизма О.А. Кипренский?
3. Какие черты привнес в романтический пейзаж С.Ф. Шедрин?
4. Какие романтические тенденции отразил в своем творчестве В.А. Тропинин?
5. Как повлиял романтизм на творчество А.Г. Венецианова?
6. Расскажите, как К.П. Брюллов использовал в своем творчестве романтические черты и элементы реалистического художественного мировосприятия.
7. Какие стилевые тенденции сочетаются в творчестве А.А. Иванова?

Темы рефератов

1. Романтизм в русской портретной живописи.
2. Романтический пейзаж в русской живописи.

Глава 6. Реализм

Стиль реализм в русском искусстве второй половины XIX в. формировался в направлении критического реализма. Русское искусство постепенно начинало ориентироваться на широкие демократические слои населения. Ведущая роль в этом процессе принадлежала творчеству художников-передвижников.

В 1860—1880-х гг. живопись заняла главенствующее место среди изобразительных искусств. Обличительные тенденции, пропагандируемые живописцами, в скульптуре были распространены меньше.

Живопись

Во второй половине XIX в. художники-реалисты обратились к правдивому изображению жизни и истории народа. Одним из первых представителей критического реализма был П.А. Фелотов, воплотивший этот стиль в картинах бытового жанра.

В пейзажной живописи наряду с романтизмом также углублялись реалистические тенденции (И.К. Айвазовский и др.).

Особое место в развитии русской реалистической живописи принадлежит передвижникам — В.Г. Перову, И.Н. Крамскому, И.Е. Репи-

ну, В.М. Васнецову, А.К. Саврасову, И.И. Левитану, И.И. Шишкину, В.Д. Поленову и др. Продолжил традиции реализма в начале XX в. М.В. Нестеров.

Иван Андреевич Федотов (1815—1852). Основоположник бытовой сатирической картины. В свободные от службы часы юный прапорщик посещал рисовальные классы Академии художеств и залы Эрмитажа, где выставлялись жанровые картины голландских мастеров XVII в. Одна из основных тем в его творчестве — гнетущая, беспросветная бедность, преследовавшая самого художника до самой смерти.

Начала Федотов работал графическими материалами (карандаш, сепия и акварель). Одна из первых картин, написанных маслом, — «Свежий кавалер» (1846): герой стоит посреди тесной захлавленной комнаты в величественной позе, нацепив орденский крестик на свой полосатый халат, а кухарка с насмешкой указывает хозяину на прохуdivшийся сапог. Вроде бы комический случай приобретает у Федотова большой обобщающий смысл — это апогей человеческой пустоты, чванства и пошлости.

«Сватовство майора» (1848) напоминает сцену из водевиля на очень распространенный сюжет — брак по расчету. Не очень молодой майор, видимо проигравшийся в пух и прах, решил поправить свои дела, женившись на девушке из купеческой семьи, которой лестно породниться с дворянином. Долгожданное появление жениха производит всеобщий переполох. Хозяин дома, солидный купец, торопливо застегиваясь, улыбается свахе, которая нахваливает жениха. Кухарка оцепенела с блюдом в руках, а позади нее снуют и перешептываются домочадцы. Невеста изображает смущение и готова упорхнуть, а мать одергивает ее за подол роскошного платья. Майор стоит в передней и виден только зрителям. Он приосанился, втягивает брюшко и подкручивает усы, желая показаться бравым кавалером. В колорите два цветовых пятна играют решающую роль: бледно-розовое платье невесты, выделяющееся светлым пятном на сложном фоне, и светло-зеленая стена передней, на которой хорошо заметен темный силуэт фигуры офицера. За «Сватовство майора» Академия художеств присвоила Федотову звание академика. Картина необычайно понравилась публике.

Новый этап в творчестве Федотова начался с вариантов картины «Вдовушка» (1851—1852). Это незабываемый образ страдающей женщины: весь прежний уклад ее жизни рухнул, нищета и голод угрожают ей и еще не родившемуся ребенку. Поза и лицо вдовы выражают бессилие перед судьбой: глаза заплаканы, голова покорно склонена, рука безвольно опущена. Идея этой картины имеет островыраженную социальную сторону.

Герой картины «Анкор, еще анкор!» (1851—1852) — офицер, служащий, видимо, где-то в глухой провинции. Он лежит на топчане и играет с собакой, заставляя ее прыгать через чубук курительной трубки. И это несерьезное занятие, и вся обстановка убогого жилища выражают скуку человека, не знающего, чем заполнить свои однообразные дни. Цветовой контраст освещенной свечой красной скатерти и холодного зимнего пейзажа за окном усиливает ощущение тоски и безысходности. В названии картины бессмысленно повторяется одно и то же слово (*фр.* *encore* — еще). Трудно найти другое произведение, в котором с такой силой были бы показаны глубочайшая тоска и беспросветность жизни.

Последняя картина Федотова «Игроки» (1852) — редкий для того времени образец группового портрета. Комната освещена свечами, отчего вокруг пляшут зловещие тени. Игра закончена, и трое игроков встали, разминая затекшие от долгого сидения тела. Проигравший, сидящий за столом в оцепенении, похож на самого художника.

Картины Федотова были первым и чрезвычайно ярким проявлением критического реализма в живописи.

Товарищество передвижных художественных выставок

В 1870 г. по инициативе И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, Г.Г. Мясоедова в Петербурге было основано не зависимое от Академии художеств объединение — Товарищество передвижных художественных выставок. Эта организация развернула просветительскую деятельность, ежегодно устраивала выставки в разных городах России.

Передвижники создали реалистическое искусство, исповедующее принцип: быть верным действительности. Для художника-реалиста это означало не только точно воспроизводить узнаваемые подробности быта, обстановки, одежды, но и передавать типичность ситуаций и характеров. Картины передвижников заставляли задуматься над общественными вопросами, сострадать несчастным и обездоленным.

С Товариществом передвижных выставок были связаны почти все заметные художники-реалисты 1870—1880-х гг. К середине 1890-х гг. Товарищество утратило свою роль. Всего до 1917 г. прошло 45 выставок; последняя, 48-я, была устроена в 1923 г.

Жанровая живопись передвижников

Народность художниками 1860-х гг. и старшими передвижниками понималась как сочувственное изображение жизни народа.

В творчестве И.Н. Крамского и Н.Н. Ге бытовой жанр представлен единичными полотнами. Однако до середины 1880-х гг. этот жанр зани-

мает привилегированное положение среди прочих жанров живописи. Происходит укрупнение формата картин, сюжет приобретает панорамное развертывание. Соответственно укрупняется масштаб изображаемых фигур, в чем проявляется стремление к возвеличиванию и даже героизации образа и отображаемой жизненной картины в целом. Былая сосредоточенность на частных проявлениях социального зла сменяется сюжетами, позволяющими передать красоту народного быта, восхищение простыми людьми, их стойкостью, мужеством и силой характера.

В 1870-е гг. намечается тенденция к взаимообогащению жанров. Портрет у Н.А. Ярошенко становится фрагментом жанровой сцены. На картине «Кочегар» (1878) впервые в истории русской живописи запечатлен пролетарий. Портрет трагической актрисы П.А. Стрепетовой (1884) — это собирательный образ всех ролей актрисы, в которых была воплощена печальная участь русской женщины. На картине «Всюду жизнь» (1888) Ярошенко изобразил хороших, добрых людей за решеткой тюремного вагона. Женщина с ребенком кормит голубей. Этот трогательный сюжет осуждает социальную несправедливость и приобретает символическое значение.

Жанровые картины В.Е. Маковского пронизаны юмором и социальной сатирой. Лучшее его полотно — «На бульваре» (1886—1887) — изображает встречу мужа, уехавшего на заработки в город, с приехавшей из деревни женой. Мужчина абсолютно равнодушен к своей супруге. Судя по всему, он живет новой интересной жизнью и возвращаться в деревню не собирается.

Василий Васильевич Верещагин (1842—1904). Известный художник-баталист, с истинным драматизмом представивший бесчеловечность войны. На полотне «Апофеоз войны» (1871) изображена пирамида черепов под раскаленным солнцем пустыни на фоне разрушенного города. На раме художник написал: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим».

Огромной обличительной силой обладает и знаменитая «Балканская серия» (1877—1881). Она написана по мотивам русско-турецкой войны 1877 г., в которой Верещагин принимал участие.

Верещагин создал особый жанр документально-этнографической живописи, посвященный странам Востока. Он написал цикл картин об Индии, где показал несправедливость английских колониционных властей, бытовые сцены и пейзажи. Одно из лучших полотен художника «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» с прекрасным перспективным построением архитектуры помимо художественного имеет и просветительское значение. В произведениях Верещагина документальная точность сочетается с высоким живописным мастерством.

Василий Григорьевич Перов (1834—1882). В 1861—1862 гг. одно за другим появились три жанровых полотна, сделавших Перова самым популярным художником 1860-х гг.: «Сельский крестный ход на Пасхе», «Чаепитие в Мытищах» и «Тройка. Ученики мастеровые везут воду».

«Сельский крестный ход на Пасхе» (1861) вызвал у одной части публики негодование, у другой — восторг. Из кабака вываливаются пьяные участники праздника. Мотив шествия позволил предельно остро обрисовать каждого персонажа: священник чуть не падает с крыльца, дьячок растянулся рядом на ступеньках, баба поливает водой пьяного под крыльцом. Остальные беспорядочно бредут по мокрой дороге. Здесь нет ни одного положительного персонажа. Хмурый пейзаж с корявым деревом усиливает ощущение беспросветного мрака, грязи, тоски.

На полотне «Чаепитие в Мытищах» (1862) разжиревший, самодовольный поп пьет чай за столиком на свежем воздухе, не замечая стоящих рядом нищих — босоногого мальчика и солдата-калеку с боевой наградой на старой шинели. Прислужница грубо отталкивает его от стола.

На картине «Тройка. Ученики мастеровые везут воду» (1866) изображены дети, впряженные в сани. Выбываясь из сил, они тянут огромную обледеленую бочку. Какой-то прохожий кинулся помогать им. Но даже сильный мужчина не может справиться с бочкой, не говоря уже о детях с бледными, изможденными лицами. Перов долго искал типажи этих персонажей. Мальчика в центре он писал с натуры. К сожалению, тот вскоре умер. Мать, убитая горем, приходила к художнику посмотреть на портрет сына.

Печален сюжет, мрачен и тосклив пейзаж в таких произведениях, как «Утопленница» (1867) и «Последний кабак у заставы» (1868). В картине «Последний кабак у заставы» нет действия. Темнеют зимние сумерки, у крыльца трактира — запряженные сани. Одинокая фигура женщины застыла в ожидании путников. Бескрайняя дорога убегает вдаль. Контраст огней в окнах, пламенеющего заката и холодного сияния снега вносит в обстановку тягостной тишины тревожные нотки. Картина обладает огромным эмоциональным воздействием на зрителя. Ее главный герой — шемящая тоска.

Портреты кисти Перова (конец 1860-х — начало 1870-х) традиционны по композиции и очень сдержанны по цвету. Художник стремился как можно точнее передать и внешний облик, и психологические черты деятелей русской культуры: А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, В.И. Даля, И.С. Тургенева, А.К. Саврасова и др.

Портрет Островского (1871) слегка напоминает жанровое полотно, так как показывает связь изображенного с определенной социальной средой. Островский изображен в домашней одежде на темном фоне,

он внимательно смотрит на зрителя и, кажется, сейчас вступит в разговор. Голова и руки пластично вылеплены. Это самые освещенные части портрета. По глубине психологического анализа портрет Достоевского (1872) — лучшее произведение Перова. Руки сцеплены у колен, взгляд направлен чуть выше сомкнутых пальцев, но, в сущности, обращен внутрь себя. В облике великого писателя подчеркнута почти болезненная напряженность, мучительное раздумье (в этот период он работал над романом «Бесы»).

Жанровые картины Перова лишены идейной или социальной направленности. Художник изображал обычных людей за любимым занятием: кто-то ловит птиц («Птицелов»), кто-то рыбу («Рыболов»), кто-то рассказывает или слушает охотничьи истории («Охотники на привале»). Позы, жесты и мимика этих героев кажутся немного нарочитыми.

Иван Николаевич Крамской (1837—1887). Великолепный живописец и график, автор множества портретов, а также картин на евангельские сюжеты. Громкую славу ему принесла работа «Христос в пустыне» (1872). В центре безграничной каменистой пустыни на закате под ясным небом сидит Иисус Христос, пребывающий в напряженном, скорбном раздумье. Крамской изобразил героя, совершившего нелегкий выбор и предчувствующего трагическую развязку. Для русской интеллигенции образ Христа был символом нравственного подвига, готовности к жертве во имя людей.

В 1870-е гг. для галереи П.М. Третьякова Крамской создал серию портретов русских писателей: Т.Г. Шевченко, Л.Н. Толстого, И.А. Гончарова, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина и др. В 1880-е гг. он пишет портрет И.И. Шишкина, В.Г. Перова, С.С. Боткина, С.И. Крамской, дочери художника, и др. Все они замечательны по глубине психологической характеристики. Интересен и автопортрет художника 1867 г. К зрителю повернуто умное и волевое лицо с пристальным взглядом. Крамской передал в собственном облике типичные черты разночинца, а не художника.

Над портретом Толстого Крамской работал в Ясной Поляне (1873). Основное внимание художник уделил лицу. Удивительное сходство — не главное достоинство этой работы. В ней прочитываются важные свойства личности писателя: глубокий ясный ум, воля, спокойная уверенность.

Заметным явлением искусства стали изображения русских крестьян («Полесовщик», «Созерцатель», «Мина Моисеев», «Крестьянин с уздечкой»). Еще одна знаменитая картина Крамского — «Неизвестная» (1883). Образ прекрасной незнакомки оставил глубокий след в русском искусстве.

Крамской сыграл очень важную роль в художественной жизни 1870—1880-х гг. Он выдвигал стратегически важные для русского искусства идеи, многие из которых осуществились уже после его смерти.

Николай Николаевич Ге (1831—1894). Исторический живописец, портретист и пейзажист.

В полотне «Тайная вечеря» (1863) художник представил момент разрыва Иуды с Христом. Резко набрасывая плащ, Иуда уходит от Учителя. Напряженный конфликт подчеркнут контрастным освещением и приемом противопоставления Иуды и Христа. Светильник, стоящий на полу, заслонен темным зловещим силуэтом Иуды. Фигуры апостолов освещены снизу и отбрасывают на стену огромные тени. Возлежачий Христос нахмурился, Петр поднялся, потрясенный случившимся, а на лице юного Иоанна написано страдание.

На первой выставке передвижников Ге представил картину «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871). По одну сторону стола сидит Петр, обращенное к сыну лицо искажено гневом. По другую — стоит царевич, бледный, нескладный, с опущенным взором. В облике Петра подчеркнуты энергия и сила, в фигуре Алексея — слабость и безволие. Художник стремился к психологической и исторической достоверности, к точности и простоте. Исторический сюжет решен как психологическая драма, как столкновение двух различных характеров и противоположных мировоззрений.

В 1880-х гг. Ге написал экспрессивные композиции на евангельские сюжеты («Страстной цикл»). В центре незаконченной картины «Голгофа» (1893) — Христос и два разбойника. Сын Божий в отчаянии закрыл глаза, откинул назад голову. Слева от него нераскаявшийся разбойник со связанными руками, полными ужаса глазами, полуоткрытым ртом. Справа раскаявшийся разбойник, печально отвернувшийся.

Пейзаж передвижников

В творчестве художников-передвижников значительное место занимал пейзаж, они с проникновенным лиризмом и теплотой изображали различные уголки русской природы.

Алексей Кондратьевич Саврасов (1830—1897). Один из родоначальников русского реалистического пейзажа, первооткрыватель новой красоты живописи, новых ее возможностей.

На первой выставке передвижников Саврасов представил произведение, сразу принесшее ему известность, — «Грачи прилетели» (1871). Искусствовед И.В. Долгополов писал, что в картине можно услышать музыку весны: звон капель, журчание воды в проталинах,

шорох ветвей берез, грачиный гомон, скрип сверкающего наста, шест весеннего ветра, тихий колокольный звон.

Полотно решено в тончайшем колорите изысканных бледно-лазоре-вых, голубых, бирюзовых тонов. Цветная мозаика мазков в светах доведена до эмалевой плотности. Сдержанная красочная гамма передает настроение спокойной светлой радости. Художник ювелирно выписывает детали. Пейзаж до предела обжит. Кричат грачи, хлопотно строят свои гнезда, вьется сизый дымок из трубы деревянного домика, видны следы на снегу. Весь холст полон скрытого внутреннего движения. Березы отбрасывают тени на снег, дрожат отражения в темных проталинах, неспешно плывут облака. Саврасов работал над картиной в мастерской по этюдам, выполненным с натуры.

Полотно «Проселок» (1873) — размытая дождем проселочная дорога, уходящая в даль. Темные силуэты деревьев выделяются на светлом фоне облачного неба. Островки зеленой травы на обочине дополняют картину. Просторное небо, отшумевшая гроза, просиявшее сквозь облака солнце, напоенные влагой и светом земля, поля, деревья — все это становится для художника источником чистой поэзии. Даже грязь и лужи на дороге превращены в драгоценную живописную материю. Смелость живописи обусловлена пленэрным решением. «Проселок» открывает новые горизонты русской пейзажной живописи.

К лучшим произведениям последнего периода творчества относят картины «Рожь», «Оттепель», «Ночка», «Весна. Огороды».

Иван Иванович Шишкин (1832—1898). Выдающийся пейзажист, певец русской природы. Точность рисунка, скрупулезная живопись и пристрастие к монументальным композициям выделяют его среди других художников. Многие его рисунки и этюды просеяны в ботанический атлас. В отличие от представителей романтизма, Шишкина вдохновляют типичные черты русской природы: широта пространства, высокое голубое небо, золотое поле, могучие сосны.

Настоящую славу Шишкину принесла картина «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии» (1872). Впервые в русском искусстве художник показал не опушку леса и не вид на лесные дали, а величавую чашу с громадами стволов. С документальной точностью, без поэтического трепета он воспроизвел мельчайшие детали ландшафта.

Картину «Утро в сосновом лесу» (1889) Шишкину помогал писать друг, художник К.А. Савицкий (1844—1905). Именно он изобразил на переднем плане медведицу с тремя медвежатами и туман над оврагом справа. Оба художника не считали картину творческой удачей, однако публика ее полюбила.

«Корабельная роща» (1898) — последняя работа Шишкина. Воспевая величавую красоту русского леса, он добивается полной иллюзии живой хвои, солнечного света и прозрачной воды. Художник остался в пределах светотеневого понимания пленэра, вопросы колорита его мало волновали, что ограничивало творческий диапазон. Мастера часто называли «фотографом». Действительно, он писал с фотографической точностью, документальностью, но и с большой любовью к русской природе, правда, без поэтических толкований образа.

Архип Иванович Куинджи (1841—1910). Пейзажист, стремившийся соперничать с природой. В 1873 г. он написал картину «На острове Валааме». Каменистая земля с редкими деревьями справа окаймлена озером. От горизонта надвигается темная мгла, поглощая дальний лес. Хмурое небо почти все озарено необыкновенным светом с переливами, напоминающими сияние драгоценных камней. Впервые суровые пейзажи Русского Севера были показаны столь прекрасными.

Увлекаясь полотнами французских живописцев барбизонской школы, вместе с тем он не пошел по пути импрессионистов, сохранив монументально-эпическую композицию с широко открывающимися далями и используя цвет не пленэрно, а декоративно. В своих работах художник прежде всего стремился передать освещение, контрасты света и тени («Солнечные пятна на ивее», «Украинская ночь», «Вечер на Украине» и др.).

Картина «Березовая роща» (1879) необычна по композиции. Кулисное построение пейзажа напоминает театральную декорацию. На первом плане деревья изображены не целиком, а только их белые стволы. Позади них — силуэты кустов и деревьев, вокруг — изумрудная зелень травы с темной прогалиной заболоченной воды. Иллюзия яркого освещения достигнута с помощью светотеневых и цветовых контрастов. О таинственных опытах художника с красками ходили самые разные слухи.

Знаменитая картина «Лунная ночь на Днепре» (1880) произвела настоящий фурор. Публика была ошеломлена необыкновенной силой иллюзии лунного света. Некоторые даже полагали, что за холстом находится лампочка. К сожалению, открытая Куинджи комбинация красок оказалась недолговечной, картина потемнела, и теперь можно только предположить, какой ее увидели первые зрители. Эта работа свидетельствует о тяготении мастера к сочиненному пейзажу, созданному на основе пристального изучения природы.

В 1881 г. Куинджи выставил пейзаж «Днепр утром», неожиданно написанный в спокойных светлых тонах. Сквозь туманную дымку слева виден пригорок, поросший травами. Справа извивается, убегая

вдаль, лента реки, а над ней простирается бесконечная глубина неба. Это была последняя работа мастера.

Яркая цветность, подчеркнутая декоративность сочеталась в его работах с уплощенностью предметов. Художник вплотную подошел к стилистике, предвосхищающей модерн.

Федор Александрович Васильев (1850—1873). Лучшие его произведения свидетельствуют о мастерстве и поэтическом проникновении в природу («Оттепель», «Мокрый луг», «В Крымских горах»). Первая значительная работа «Оттепель» (1871) содержит эстетические идеи и образ русской природы, далеко выходящие за пределы простой «пейзажности», копирования мотива. Картина «Мокрый луг» (1872) явилась творческим итогом и большой удачей Васильева. Она написана в Крыму, по старым этюдам и воспоминаниям о красоте среднерусской природы. Дарование художника не успело раскрыться в полной мере из-за ранней его смерти. Васильев внес огромный вклад в развитие русского пейзажа, напоив его, по выражению И.Н. Крамского, «поэзией при натуральности исполнения».

Василий Дмитриевич Поленов (1844—1927). Выдающийся разноплановый живописец, работал и как театральный декоратор, архитектор, иллюстратор. В начале творческого пути писал картины на сюжеты из европейской истории. В работах 1870-х гг. проявилось мастерство художника в пленэрной живописи, полновластно вошедшей с тех пор в русское искусство («Московский дворик», «Бабушкин сад», «Заросший пруд»). В них выражена красота реальной, но опозитивированной природы.

В 1878 г. художник представил на передвижную выставку картину «Московский дворик», по его мнению — незначительную: всего лишь уголок старого Арбата солнечным летним утром. В траве играют дети, один малыш стоит около тропинки. В правой части полотна — лошадь, запряженная в телегу, в глубине — женщина с ведром, куры у сарая, за дощатыми заборами видны купола церкви и белая колокольня. Картину можно посчитать жанровой зарисовкой из жизни простого народа, а можно — философским обобщением повседневного, будничного до возвышенного, вечного. Это произведение стало важным этапом русской живописи.

В 1881—1882 и в 1899 гг. совершил путешествие по Ближнему Востоку и Греции в связи с работой над картиной «Христос и грешница» и серией картин «Из жизни Христа». Этюды, привезенные из первого путешествия на Восток, в художественном отношении стоят выше тех картин, ради которых они делались.

Поленов создал образы, полные больших чувств и идейной выразительности («Осень в Абрамцево», «Ранний снег»).

Исаак Ильич Левитан (1860—1900). Великий русский пейзажист.

Цикл ранних работ был написан на Волге («Вечер на Волге», «Вечер. Золотой Плес», «После дождя. Плес», «Свежий ветер. Волга» и др.). В них мастер, запечатлевая различные природные явления и состояния, цветовое богатство образов русской природы, искал свой стиль. Однако при всей изысканности и тонкости колористических эффектов, близких к импрессионистическим, усилия художника в первую очередь были направлены на способность картины вызывать определенный эмоциональный настрой зрителя. Левитан создавал пейзажи, созвучные своему настроению.

Знаменитую картину «Березовая роща» (1885—1889) мастер писал четыре года, но при взгляде на нее создается впечатление, что она написана на одном дыхании. В этом произведении переданы бесчисленные оттенки изумрудной зелени, среди которой нежно проглядывают стволы берез, белые на открытом солнце и жемчужные в полутени. Композиция поразительно естественна, но вместе с тем она свободна от нарочитой «случайности».

Светлым умиротворенным чувством проникнута картина «Вечерний звон» (1892). Тихий вечер, ясное нежно-голубое небо с высокими легкими розоватыми облачками — все предвещает завтра погожий день. Колорит картины построен на сочетании теплых и холодных цветов. Теплые лучи заходящего солнца зажгли краски противоположного берега. Холодными и тусклыми кажутся рядом с ними тона переднего плана, ушедшего в тень. Это сочетание помогает передать чувства, которые возникают подобным вечером при звуках тающего в воздухе колокольного звона. Светло и спокойно вокруг, хорошо на душе, но чуть грустно, то ли от того, что жаль уходящего лета, то ли от невозможности до конца забыть житейские проблемы.

Полнотой и многогранностью воспроизведения жизни поражает полотно «У омута» (1892). Композиция строится таким образом, чтобы помочь зрителю «войти в картину». Природа передана настолько достоверно, что, кажется, можно ощутить движение воды, шелест ветерка в кустах и деревьях, прохладу и сырость реки, запах трав. Это произведение пробуждает сложный мир переживаний, мыслей, чувств, воспоминаний. В картине слиты в один художественный образ грусть и радость, свет и тень, тревога и успокоение.

«Над вечным покоем» (1894) — программное произведение художника, яркий образец «концепционного пейзажа». Тема его — грандиозное обобщение по поводу бренности и трагичности человеческого существования, обусловленного осознанием несовершенства социальной действительности и незнанием путей ее изменения.

В этом произведении трагическое восприятие действительности достигло предела. Обобщение художественного образа здесь столь велико, что допускает не одно толкование.

Словно с высоты смотрит человек на развернувшуюся перед ним суровую картину природы. Темный край косогора со старой деревянной церквушкой и заброшенным кладбищем напоминает о крае человеческой жизни. Бесконечным кажется пространство. Линия горизонта ничем не перекрывается. На фоне темных туч выделяется длинное, чуть розоватое облачко. Под ним — островок с тонкой, протянувшейся вдоль горизонта косой и острый мыс берега. Воды озера легли широкой светлой изогнутой полосой. Ветер треплет макушки деревьев. Картина решена в холодных свинцовых и сине-голубых тонах. Холодной кажется и зелень травы и деревьев. Выделяется только одно теплое пятнышко — огонек в окне церковки. Этот огонек говорит о жизни, о мелочности суеты человека перед величием и покоем необъятной природы. Левитан мастерски умел использовать изобразительные средства для создания определенного настроения.

Большинство последующих произведений озарены чувствами светлыми, бодрыми, радостными. Эти картины создавались в годы новой волны освободительного движения в России. В 1880—1890-е гг. Левитан создает лучшие свои работы («Владимирка», «Март», «Золотая осень», «Весна. Большая вода» и др.), со временем превратившиеся в некий стереотип изображения подобных сюжетов. Эту тенденцию с опасением отмечали уже современники. Появилось даже выражение — «левитановский пейзаж».

На картине «Март» (1895) изображена повозка с лошастью, стоящая у крыльца. Колорит полотна вызывает ощущение прозрачной легкости природы, которая не набрала еще красочной мощи. Но в просевшем и потемневшем снеге, в ярком весеннем солнце, позолотившем стену деревянного дома, насыщенных синих тенях деревьев уже чувствуются приметы весны.

Лирическое настроение вызывает типичный русский пейзаж на полотне «Золотая осень». Чист и прозрачен воздух. Празднично звучит контраст синей ленты реки, убегающей вдаль, и золотистых крон деревьев. Еще не пожелтевшая трава вносит оптимизм в картину увядающей природы. Зелень озимых вдали говорит о вечном ее возрождении. За кажущейся легкостью свободной манеры письма стоит мастерство Левитана.

На картине «Весна. Большая вода» (1897) широко разлились весенние воды, затопив молодые деревья. Тонкие березки тянут свои красноватые, еще голые ветви к нежно-голубому небу с высокими легкими облачками. Трепетно дрожат на поверхности голубой воды то

сиреневатые, то розовато-желтые отражения деревьев. Эта картина — одна из лучших по тонкости и красоте цветовых отношений.

В последний период своего творчества Левитан часто обращался к очарованию летних сумерек, поэзии и своеобразию красок летней ночи («Сумерки», «Лунная ночь», «Сумерки. Стога», «Летний вечер» и др.). Художественный язык этих произведений предельно лаконичен. Опущены детали и обобщая цвета, автор тем не менее добивается передачи глубоких переживаний и личных воспоминаний.

Картина «Озеро. Русь» (1899—1900) — попытка в одном художественном образе показать все своеобразие и красоту русской природы, передать необъятность содержания слова Русь. Широко раскинулось озеро. На дальнем берегу видны деревни и села, поля и луга. Быстро несутся по синему небу белые облака. Лишь тени от убегающих туч на поверхности воды и берегу омрачают сияющий день. Но тучи скоро умчатся, ярче засияет солнце, свободнее и радостнее вздохнет земля.

После А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева, В.Д. Поленова Левитан совершает новый шаг на пути овладения пленэрной живописью, близко подводящий его к импрессионизму. Увлечение светотеневыми и цветовыми эффектами, кажущаяся незаконченность произведения становятся характерной чертой живописи XIX в.

* * *

Илья Ефимович Репин (1844—1930). Яркий представитель реалистической школы живописи. Первое значительное произведение — картина «Бурлаки на Волге» (1870—1873). Этот своеобразный групповой портрет можно назвать поэмой о русском народе. Характерные типажи переданы в различном эмоциональном состоянии — мрачного угрюмства, злобы, смирения, желания освободиться от непосильного бремени. Фигуры размещены в горизонтальном формате по принципу классического фриза. Размеренно-спокойный ритм композиции придает сюжету эпичность повествования.

Наиболее успешный период творчества — 1880-е гг. Художник написал много портретов, бытовых и исторических картин («Портрет художника Г.Г. Мясоедова», «Портрет писателя В.М. Гаршина», «Протоиерей», «Крестный ход в Курской губернии», «Портрет В.В. Стасова», «Портрет Л.Н. Толстого», «Портрет М.П. Мусоргского» и др.). Для репинских портретов характерна ситуация позирования, обдуманная в соответствии с темпераментом, манерами, привычками модели. Грандиозное полотно «Торжественное заседание Государственного совета...» (1901—1903) — групповой портрет, в котором Репин достигает поразительного сходства и живописной свободы.

На монументальном полотне «Крестный ход в Курской губернии» (1883) представлена разсословная толпа в движении. Упорядоченность композиции не мешает живости общего впечатления. Картина написана в соответствии с принципами критического реализма. Это обобщенный портрет русского народа.

Картина «Не ждали» (1884) порождает культурологические ассоциации с традиционной для европейского искусства темой притчи о блудном сыне. Однако герой репинской картины ждет не прощения, а понимания и оправдания жертвы, совершенной им во имя долга перед народом.

Психологическим драматизмом и критически-обличительным реализмом пронизана историческая живопись Репина («Царевна Софья», «Иван Грозный и сын его Иван»).

Полотно «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878—1891) отражает одну из сторон реализма, связанную с поисками героических характеров и жизнеутверждающего идеала. Запорожцы пишут издевательский ответ султану, предложившему им перейти к нему в подданство. Смех становится выражением свободолюбивого духа запорожцев, и Репин виртуозно разрабатывает разные его оттенки — от сдержанной улыбки в усы атамана, тонкого хихиканья маленького старика — до грохотания огромного казака в белой папахе. Художник добивается впечатления раскованности движений людей с помощью разнообразных ракурсов фигур. Композиционная целостность подчеркивает единство свободолюбивых людей. Интересно отметить, что, изображая легендарное прошлое, Репин трактует его как сегодняшнее событие.

Василий Иванович Суриков (1848—1916). Великий исторический живописец. Первое большое полотно — «Утро стрелецкой казни» (1881) — массовая сцена, в которой участвуют все слои населения — от царя до нищего. С помощью повторов и поворотов фигур художник придает композиции определенный ритм. Например, в группе стрельцов две похожие фигуры в центре различаются только тем, что один — чернобородый, а другой — белобородый, словно поседевший в предчувствии смерти. Гневный взгляд рыжебородого стрельца, повернутого в профиль, обращен к Петру I, изображенному на коне у Кремлевской стены и отвечающего таким непримиримым взглядом. Эффект горящих свечей в руках стрельцов, едва заметный в предрассветной голубоватой полумгле, символизирует противоборство света и тьмы.

На картине «Меншиков в Березове» (1883) бывший сподвижник Петра со своими детьми сидит за столом в тесной холодной избе. Убогая обстановка контрастирует с богатым нарядом старшей дочери Марии и большим перстнем на руке самого опального князя. Эти детали

как бы говорят, что не здесь место героям картины. Фигура Меншикова несоразмерна масштабу окружающего пространства. Многие критики указывали на этот факт как на ошибку художника, но Суриков хотел подчеркнуть этим приемом величие некогда грозного властелина.

Картина «Боярыня Морозова» (1887) — вершина творчества художника — написана на тему раскола Русской православной церкви в XVII в. Одной из главных фигур раскольников была боярыня Федосья Прокопьевна Морозова. Суриков изобразил момент, когда опальную боярыню провозят в саних по московской улице. Ей сочувствуют далеко не все персонажи. Многие в толпе остаются равнодушными к мученице. Образ Морозовой овеян мрачным, демоническим духом, религиозный фанатизм в ее чертах просто пугает. Сопереживают боярыню нищенка на коленях, девушка в расшитом цветами платке, боярышня в синей шубке, юродивый. Морозова грозно вскинула руку, показывая двуперстие — символ старой веры. Юродивый повторяет жест боярыни, но в нем содержится уже совсем иной смысл — это знак благословения на крестную муку и одновременно знак прощания.

Известный искусствовед Н.Н. Волков считал, что «Боярыню Морозову» можно рассматривать как шествие, хотя движется, рассекая толпу, лишь сани с боярыней-раскольницей и возницей да слева бежит мальчик. Дело в том, что персонажи этой сложной картины объединены по типу отклика на драматическое событие: правое крыло композиции — отклик сочувствия, левое — отклик злорадства. Но волна отклика в правом крыле не затухает по мере удаления от боярыни. Вся правая, главная, неподвижная часть толпы жестами и взорами провожает боярыню. Начиная с жеста и взора юродивого, все повороты фигур и наклоны голов воспринимаются как выражение следования движению саней. Волна отклика втягивает идущих и стоящих людей в общее движение, сообщает всем один внутренний порыв. Фигуры любопытных свидетелей (мальчик у решетки окна, персонажи вдали слева) введены лишь для контраста.

Суриков долго мучился над передачей движения саней по рыхлому снегу, искал достаточную длину следа, оставленного полозьями. Перспектива саней усиливает впечатление движения, а направленность фигур справа подчеркивает его. Фигуры повернуты так, будто сани прошли уже дальше.

В этом полотне в полную силу проявилось дарование Сурикова как колориста. Черное остроугольное пятно одежд боярыни контрастирует с многоцветием толпы. Декоративность картины перекликается с полихромией и узорочьем русской архитектуры и фресок XVII в.; колорит выступает не только живописным решением, но и несет смысловую нагрузку, дополняет сюжет.

Картина «Взятие снежного городка» (1891) изображает эпизод сибирской масленичной игры. Пышная многоцветность декоративного колорита складывается из цветастых одежд и узора ковра, покрывающего спинку саней. Жанровым характером и царящим весельем эта работа резко контрастирует со всем предыдущим творчеством художника.

В дальнейшем Суриков переходит от трагических сюжетов русской истории к позитивному освещению ее героических страниц. Первой картиной этого направления стало грандиозное полотно «Покорение Сибири Ермаком» (1895), затем была написана картина «Переход Суворова через Альпы» (1899).

Последнее крупное произведение — «Степан Разин» (1906). Почти все пространство картины занимает огромная ладья, плывущая по широкому волжскому простору. В центре изображен Разин, погруженный в тяжелое раздумье. Мускулистые гребцы олицетворяют силу и мощь.

Воспринимая историю Руси как историю ее народа, Суриков верил в его духовные силы и умел придать своим полотнам монументальное звучание.

Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942). Ранние произведения написаны на исторические сюжеты в реалистической манере передвижников. Но вскоре в его творчестве наступил резкий перелом: художник стремится передать тоску по несбыточному, тему метания души, готовой скрыться от мирских тревог за стенами монастыря, жажду уединения, душевного покоя. Раскрыть эти темы мастеру помогал русский лирический пейзаж. Сам Нестеров называл направление, в котором работал, «опозитивированным реализмом». Уходя в мир чувств, он искал свой идеал в глубоко и искренне верующих людях прошлого.

Основная тема Нестерова — монашеская Русь, не конкретизированная в историческом времени и представлявшаяся художнику идеалом изначальной слитности человека с первозданной природой. Первая картина на эту тему — «Пустынный» (1888—1889).

«Видение отроку Варфоломею» (1889—1890) — центральное произведение Нестерова. Здесь изображен эпизод посвящения в таинство будущего призвания основателя Троице-Сергиевой лавры Сергия Радонежского, в миру Варфоломея. Это переворот в мироощущении личности, предчувствие нового, неведомого и непостижимого.

Местом действия служат окрестности Абрамцева. Через природу художник пытался донести настроение созерцательности и умиротворения. Реальная русская природа на картине как бы становится «земным раем», именно она несет основную смысловую нагрузку.

«Видение отроку Варфоломею» открывало так называемый «Сергиевский цикл», в который также вошли «Юность преподобного Сер-

гия» (1892—1897), «Труды Сергия Радонежского» (1896—1897), «Преподобный Сергий Радонежский» (1899).

Мастер запечатлевал монахов и пустынников, старцев-отшельников, мечтателей и печальных девушек среди неброских русских пейзажей. Природа на картинах Нестерова всегда тиха и спокойна. Голубизна неба безмятежно чиста, прозрачна. Одинокие скиты, главки деревянных церквей на фоне неба — все это поддерживает ощущение прочной связи прошлого с настоящим («Под благовест» (1895), «Великий постриг» (1898) и др.).

Программными произведениями художника стали «Святая Русь» (1905) и «На Руси» («Душа народа», 1916). На первой картине он представил Христа в окружении русских святых и народа. Полотно «На Руси» изображает крестный ход. Здесь Нестеров создает обобщенный образ русского народа, представив все сословия и типы, не только современные, но и исторические. На картине запечатлены и реальные персонажи — Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и др.

В начале творческого пути художник писал портреты лишь как этюды к будущим картинам. К 1905—1906 гг. относится собственно портретный цикл, куда вошли портреты жены, дочери, княгини Н.Г. Яшвилль, художника Я. Станиславского. Второй портретный цикл Нестеров посвятил религиозным философам. В 1917 г. он написал парный портрет П.А. Флоренского и С.Н. Булгакова, прогуливающих у Троице-Сергиевой лавры. Эта картина, в которой Святая Русь соединилась с Россией реальной, получила название «Философы».

После революции и вплоть до 1922 г. он не создал сколько-нибудь значительных произведений, это было время молчания. Позднее он стал автором замечательных портретов известных московских ученых, художников (хирурга С.С. Юдина, художников братьев П.Д. и А.Д. Кориных, академика И.П. Павлова, скульпторов И.Д. Шадра и В.И. Мухиной и др.). Проживший 80 лет Нестеров для многих поколений воплощал живую связь эпох.

Скульптура

Во второй половине XIX в. наблюдалось возрастание роли станковой скульптуры и приближение ее к тем задачам, которые решала русская живопись, в особенности жанровая. Скульптурные произведения этого времени часто выглядят как переведенные в мрамор и бронзу сцены жанровых картин (М.А. Чижов «Крестьянин в беде», 1872). Первые попытки создания реалистической скульптуры были предприняты

Ф.Ф. Каменским (1843—1902). Он создал такие произведения, как «Мальчик-скульптор», «Вдова с ребенком», «Первый шаг» и др.

Скульпторы добивались удачи, лишь отказавшись от монументальности. Таков знаменитый памятник А.С. Пушкину на Тверском бульваре в Москве (1880) работы А.М. Опекушина (1838—1923). Памятник относительно невелик, это произведение, не рассчитанное на широкое пространство, скорее камерное, чем монументальное. Поэт стоит задумавшись, в свободной позе, лишенной картинных жестов. Однако скульптор смог передать состояние вдохновенности, которое делает скромный облик Пушкина возвышенным и прекрасным.

Среди лучших произведений монументальной пластики рассматриваемого периода — памятник первопечатнику Ивану Федорову в Москве (1909): скульптору С.М. Волнухину удалось решить сложную задачу — стоящая фигура Федорова составляет с печатным станком целостную композицию.

Марк Матвеевич Антокольский (1843—1902). Самый значительный скульптор второй половины XIX в., наиболее близкий к реализму. Принадлежавший к старшим передвижникам, он создавал произведения на исторические и патриотические темы, стремился к психологизации образов и достоверности деталей.

Своих героев («Иван Грозный», 1871; «Петр I», 1872; «Христос перед судом народа», 1874; «Смерть Сократа», 1875; «Спиноза», 1882; «Мефистофель», 1883; «Ярослав Мудрый», 1888; «Нестор-летописец», 1890; «Ермак», 1891 и др.) Антокольский представляет в наиболее характерный исторический момент. Однако обобщающее начало заключено лишь в теме и сюжете. Скульптор как бы компенсирует отсутствие монументальных средств выражения изображением выдающихся личностей. Пластическое решение направлено на то, чтобы достоверно передать реальные формы, выразительность позы, жеста, мимики.

Статуя «Иван Грозный» изображает самодержца, сидящего на троне с поникшей головой, в глубоком раздумье. Тщательно проработаны детали костюма. Антокольскому удалось передать глубокий и противоречивый характер, подобных решений русская скульптура не знала прежде. Петра I скульптор представил стоящим в полный рост в кульминационный момент Полтавской битвы, когда решалась судьба Российского государства. Фигура Петра напряжена и наполнена стремлением к победе.

Заслуга Антокольского состоит в том, что он сумел сохранить возможность выражать в скульптуре значительные темы и тем самым противостоял наступлению бытовизма. Тематикой своих произведений скульптор ближе всего стоит к историческим полотнам Крамского, Ге и Ярошенко.

Сергей Тимофеевич Коненков (1874—1971). В историю русского искусства вошел как национальный художник, корни искусства которого питаются народным творчеством. Начиная работать в области станковой и монументальной пластики, создавал самобытные портреты. Особенно выделяются своими художественными достоинствами портреты П.П. Кончаловского, А.М. Горького, Ф.М. Достоевского, а также автопортреты разных лет.

Прошел периоды увлечения творчеством Микеланджело, Античностью, народной деревянной скульптурой. Работая над сказочными и фольклорными образами, знакомыми ему с детства, Коненков обращался к необычным материалам, например к инкрустации дерева цветным камнем. С неистощимой фантазией создавались добродушный «Старичок-полевичок» (1910), хитровато-озорные «Лесовик» (1910) и «Пан» (1915), устрашающие языческие «Стрибог» (1910) и «Великосил» (1909) и др. По существу, то, что до сих пор находило воплощение лишь в кустарной резьбе, игрушках и произведениях прикладного искусства, Коненков увеличил до крупных форм. В нем словно соединились два таланта — скульптора-профессионала и народного умельца.

Античная тема в творчестве мастера началась со знаменитой работы «Нике» (1906). Это головка юной русской улыбающейся девушки, возвышенной скульптором до общечеловеческого значения. В реалистическом портрете нет и намека на условную академическую красоту или стилизацию. Вздернутый носик отнюдь не античной формы и другие далеко не классические черты лица передают яркую индивидуальность. «Нике» — всепобеждающая юность и чарующая гармония лица русского человека из народа.

В 1912 г. под впечатлением от путешествия в Грецию и Египет Коненков создает оригинальные полупортреты-полуаллегории в мраморе «Эос» и «Кора». Влияние Античности сказалось и в резко возросшем интересе к передаче обнаженного тела. Он высек в мраморе замечательные статуи (например, «Сон», 1913), вырезал из дерева «Девушку с поднятыми руками» (1914).

Творения Коненкова как портретиста отличаются многообразием и неоднозначностью характеристик, несмотря на традиционную, довольно реалистическую манеру (например, бюсты А.П. Чехова, 1908; П.П. Кончаловского, 1903—1904). Особое место в его творчестве занимала тема музыки. Одним из любимых персонажей был Никколо Паганини. Мраморный портрет выдающегося итальянского композитора и скрипача мастер выполнил в 1908 г. Коненков восхищался творениями Иоганна Себастьяна Баха и долго, мучительно искал тот пластический образ, который передал бы величие гения. И вот однаж-

ды (было это в 1910 г.) в куске мрамора, стоявшем в углу мастерской, скульптор, по его словам, увидел лицо Баха. Он водрузил глыбу на станок и много часов без перерыва ваял портрет. «Мой резец словно вела его музыка», — рассказывал Коненков.

После Октября 1917 г. мастер участвовал в реализации плана монументальной пропаганды, создав мемориальную доску «Павшим в борьбе за мир и братство народов» и скульптурную группу «Степан Разин со своей ватагой», а также занимался преподавательской деятельностью.

Вопросы и задания

1. Как проявил себя критический реализм в скульптуре и живописи?
2. Расскажите о сочувственном изображении народной жизни в жанровой живописи В.Г. Перова и И.Н. Крамского.
3. Как развивались реалистические тенденции в пейзаже А.К. Саврасова, И.И. Левитана, И.И. Шишкина, В.Д. Поленова?
4. Расскажите о наиболее значительных реалистических произведениях И.Е. Репина.
5. Как В.И. Суриков воплотил реалистические черты в исторической живописи?
6. Как развивали традиции реализма в своем творчестве скульпторы М.М. Антокольский и С.Т. Коненков?

Темы рефератов

1. Реализм в творчестве передвижников.
2. Критический реализм в жанровой живописи второй половины XIX в.
3. И.Е. Репин — богатырь русской живописи.
4. Историческая живопись В.И. Сурикова.

Глава 7. Эклектизм

Годы 1830—1850-е в русском искусстве — время разложения классицистической системы и оформления новых принципов. Архитекторы и художники искали источник вдохновения в исторических традициях, пытались отобрать и смешать лучшие элементы разных стилей. На этой основе и возник стиль эклектизм, или, как его еще называют, — историзм.

Эклектичность художественного мышления преимущественно выразилась в архитектуре, но затронула и живопись, и графику, и скульптуру. В архитектуре это проявилось в натуралистическом копировании, имитации в убранстве фасада типичных форм и деталей либо одного, либо сразу нескольких стилей, в живописи и графике — в эклектичности композиционных решений, механическом соединении элементов. Скульптура утрачивает былую монументальность и чувство ансамбля. Наиболее болезненно эти кризисные черты сказываются при создании памятников.

Характерный пример эклектики, перегруженности деталями — памятник «Тысячелетие России» в Великом Новгороде (1862) по проекту М.О. Микешина. Тяжеловесная форма памятника напоминает колокол, увенчанный царской державой. Однако ее трудно оценить по достоинству из-за множества фигур. Шесть статуй вокруг державы олицетворяют русскую государственность — от Рюрика до Петра Великого. Ниже расположен рельеф, в котором аллегорические персонажи чередуются с фигурами политических деятелей, святых, полководцев, писателей, художников. Памятник «Тысячелетие России» страдает вялостью формы, излишней перегруженностью фигурами, дробностью силуэтов и чисто внешними патетическими эффектами.

Термин «эклектика» стали применять для обозначения художественного направления в 1830-х гг. Считают, что его ввел в употребление поэт Н.В. Кукольник, предложивший понимать под стилевыми особенностями «умный выбор». Например, для административного здания более подходят мотивы Ренессанса, для православного храма — древнерусские элементы, для дворца — формы барокко.

Истоки эклектики связаны с эстетикой романтизма. Ранняя эклектика имела положительное значение, давала многовариантность впечатлений, претендовала на большой стиль. Во второй половине XIX в. эклектизм стал совмещать чужеродные элементы, лишая их органичного взаимодействия и злоупотребляя украшательством. При таком подходе элементы различных стилей все более отдалялись от своих исторических прототипов, искажались и обесценивались. Эволюция архитектуры от ранней эклектики к поздней характеризовалась появлением все новых вариантов стилизаторства и нарастанием орнаментально-декоративной насыщенности фасадов, сочетающей элементы различных стилей. Так развитие эклектики подготавливало рождение стиля модерн, проповедующего идеи художественного синтеза.

Не следует смешивать понятия «эклектика» и «стилизация». В эклектике различные стили искусства смешиваются механически, под стилизаторством эклектики понимается ложное подражание различ-

ным стилям. Стилизация же предполагает целостное и органичное заимствование исторических стилей.

Как правило, стиль в архитектуре предполагает ясную концепцию художественной организации пространства, последовательную реализацию композиционного решения, четкую взаимосвязь конструкции здания, его фасада, плана и декоративных элементов. Эклектизм решает каждую задачу отдельно. Например, здание Верхних торговых рядов в Москве архитектора А.Н. Померанцева (ныне ГУМ) по планировке вполне соответствует своему назначению, представляя собой расположенные в два яруса ряды торговых помещений между тремя пролетами с застекленным перекрытием. Фасад здания, украшенный островерхими кровлями, декоративными башенками, фигурными наличниками, явно контрастирует с планировочным решением.

В архитектуре конца XIX в. широкое распространение получили так называемые неостили: неоготика, неоренессанс, необарокко, неоклассицизм и др. Каждый неостиль представлял собой определенную художественную целостность. Популярны были и мотивы восточных стилей — мавританского, турецкого, китайского и др.

Одним из самых заметных неостилей был так называемый «русский стиль», распространившийся с 1830-х гг. в культовых и дворцовых постройках. Этот стиль поддерживали и правительство, и передовая художественная интеллигенция. В нем отразились важнейшие идеи времени — историзм и патриотизм.

Ложно понятая идея национальной самобытности привела в конце XIX в. к *псевдорусскому стилю* в архитектуре, когда вместо возрождения национальных форм механически переносились элементы крестьянского искусства. Например, неумелое использование народных орнаментов в каменных зданиях воспринималось, по выражению одного из современников, «мраморными полотенцами и кирпичными вышивками».

Стиль эклектизм просуществовал более полувека и стал важным этапом в развитии технических средств и функциональных приемов, в разработке принципиально новых типов зданий и сооружений, в поисках художественной выразительности, адекватной эпохе.

Архитектура

В 1818—1858 гг. в Петербурге возводится величественный Исаакиевский собор. Автор проекта, русский архитектор французского происхождения А.А. Монферран решил вначале установить монолитные колонны портиков и только после этого возводить стены. Купол собора представляет собой большепролетную чугунную конструкцию. (Та-

кие конструкции в то время все чаще применялись в строительстве.) Поддерживается она железными ребрами, соединенными с главным коническим куполом системой железных связей. В соборе использованы технические новшества, но на его внешнем и внутреннем облике это не сказалось. Исаакиевский собор — типичный для архитектуры классицизма храм с центрическим планом, с портиками по сторонам света, с русским пятиглавием. Барабан центрального купола опоясан колоннадой. Собор богато украшен скульптурой, живописными произведениями и мозаикой. Большинство изваяний созданы при помощи гальваноластики. Привлекают внимание гигантские бронзовые горельефы на фронтонах.

Многих покоряет величественность Исаакиевского собора. В то же время ряд искусствоведов отмечают, что гигантомания — признак упадка стиля, так как она приводит к потере чувства пропорций.

Ведущие архитекторы XIX в. пробовали себя в различных неостилях.

В духе английской готики в 1826 г. в Петергофском парке Александрия был построен «Коттедж» — небольшое здание с высокой кровлей, островерхими фронтонами, стрельчатыми навесами, характерными готическими деталями, ложно-готическими порталами из пучков колонн со сложными капителями. Для интерьеров специально заказывались декоративные росписи, лепнина, мебель, изделия из бронзы, фарфора с готическим орнаментом в виде стрельчатых арок, розеток, крестоцветов, трилистников и др.

В той же Александрии по проекту немецкого архитектора К.Ф. Шинкеля была возведена готическая капелла — церковь Св. Александра Невского. Простой прямоугольный объем здания, по углам которого поставлены массивные башенки, несущие фиалы с чугунными шпильками и золочеными крестами, производил торжественное впечатление. В нишах угловых башен и главного фасада, над витражным окном-«розой» были установлены скульптуры святых.

Петербургский архитектор А.И. Штакеншнейдер, построивший дворец князей Белосельских-Белозерских на Невском проспекте, возрождал неobarocco (1846—1848). Богатое лепное убранство фасадов формально решено в духе Растрелли. Цветовая гамма ярка, однако отсутствие белого цвета невольно указывает на прагматизм мышления буржуазного века. За глухими стенами находится внутренний двор, больше похожий на двор доходного дома.

Типичный пример постройки в одном стиле — похожий на итальянский палаццо дворец великого князя Владимира Александровича в Петербурге (арх. А.И. Резанов, 1867—1872). При этом в интерьерах использовали мотивы рококо, классицизма и русского стиля.

Стремление утвердить принципы неоклассики проявилось в работах И.А. Фомина, И.В. Жолтовского, В.А. Шуко (к известным произведениям последнего относится комплекс зданий Государственной библиотеки в Москве, 1928—1938).

Доходный дом князя Мурузи в Петербурге (арх. А.В. Серебряков, 1878) стал первым, где использовались мотивы «мавританского» происхождения. Фасады дома с многочисленными эркерами, балконами и нишами украшены тонкими терракотовыми колонками, подковообразными арками, арабесками и стилизованными надписями. Объемная пластика отдельных деталей сочетается с плоскостно решенными фасадами, с единым ритмическим рядом оконных проемов. Равноценность деталей, равномерность в их расположении, утрата чувства меры — характерная особенность эклектики.

Во внешнем облике зданий последней трети XIX в. развивались вариации «кирпичного стиля». Декоративный эффект создавался за счет различного заглубления и расположения кирпича в кладке стен.

Облик городов в то время стремительно менялся. Доходные дома занимали центральные улицы, вытесняя особняки, театры, музеи, банки, пассажи, вокзалы, и соперничали по размерам и обилию украшений с храмами и дворцами. Следовательно, нужны были яркие архитектурные решения. И они появились, воплотившись в таких известных сооружениях, как церковь Воскресения на Крови в Петербурге (1883—1907), Исторический (1875—1883) и Политехнический (1875—1877, 1896, 1903—1907) музеи. Театр оперы и балета в Одессе (1884—1887), здания вокзалов в ряде городов и пр.

К незаурядным произведениям эклектики 1890-х гг. относятся особняки и загородные дома, созданные Ф.О. Шехтелем в стиле викторианской готики (особняк З.Г. Морозовой на Спиридоновке и др.), но и близкие по эстетике стилю модерн.

В эклектичных особняках подъезд ничем не отличается от подъезда доходного дома. Но далее начинается парадная лестница, в убранстве которой обычно используются мотивы барокко и Ренессанса, мраморная скульптура, зеркала, росписи стен и перекрытия.

Хотя эклектика как стиль изжила себя к рубежу веков, тем не менее ее мотивы довольно стойко сохранялись в архитектуре, рождая яркие выразительные сооружения с элементами экзотики и гротеска (особняк А.А. Морозова на Воздвиженке, арх. В.А. Мазырин, 1894—1899; Петровский пассаж, арх. С.М. Калугин, Б.В. Фрейденберг, 1903—1906; магазин «Мюр и Мерилиз», арх. Р.И. Клейн, 1906—1908).

Дом Морозова был «скопирован» с испанского замка XVI—XVII вв. Выходящая на улицу часть здания с двумя башенками перегружена за-

тейливым каменным кружевом и каменными раковинами. Остальные фасады мало напоминают средневековую архитектуру. Интерьеры наполнены разностилевыми архитектурными и лепными деталями. Здание имеет свободный асимметричный план, световые фонари в перекрытии напоминают о поисках рационалистических решений в архитектуре эклектики.

Решение сложных задач, вставших перед архитектурой XIX в., перешло в следующее столетие. Урбанизация требовала больше жилья, новых фабрик, заводов и административных зданий, транспортных магистралей, вокзалов, школ и больниц, выставочных залов и библиотек.

«Русский стиль» в архитектуре

Первым национальным стилем стал «*русско-византийский стиль*», носивший эклектичный характер: в нем произвольно соединялись элементы византийской и древнерусской архитектуры, а также использовались композиционные приемы классицизма. Это оказалось созвучно официальной государственной политике, сформулированной в триаде «православие, самодержавие, народность», и выразилось в образе храма Христа Спасителя в Москве (арх. К.А. Тон, 1839—1883). Задуманный как монумент в честь победы над Наполеоном, храм стал архитектурным манифестом российской государственности и памятником русскому народу.

Здания второй половины XIX в. содержат черты, восходящие к древнерусской архитектуре, орнаменты, заимствованные из народной вышивки или воспроизводящие в камне резьбу по дереву.

В имении Абрамцево в «русском стиле» были возведены «Студия-мастерская» (арх. В.А. Гартман, 1873) и «Баня-теремок» (арх. И.П. Ропет, 1874). Их деревянные срубы сложены по типу традиционной крестьянской избы. Высокие кровли, нарядные крыльца, резные подзоры, причелины, «полотенца» украшены сложным орнаментом. Асимметрия в расположении помещений перекликается со свободной планировкой «хоромных» строений древних зодчих. Это направление нашло широкое применение в строительстве сельских школ, земских больниц, вокзалов и т.п.

К концу 1880-х гг. вырабатывается своего рода стереотип здания в «русском стиле». Наиболее отчетливо черты этого стиля можно проследить в постройках К.А. Тона (Большой Кремлевский дворец, здание Оружейной палаты в Кремле), причудливо сочетающих классицистическую регулярность планировки с декоративными мотивами древнерусского зодчества.

В «русском стиле» построены такие разные по назначению московские здания, как Исторический музей (арх. А.А. Семенов и В.О. Шервуд), Городская дума (ныне Музей В.И. Ленина, арх. Д.Н. Чичагов), Верхние торговые ряды (ГУМ, арх. А.Н. Померанцев). Планировочная структура сооружений отличается ясностью, простотой и удобством, при этом их конструкция маскируется декоративными деталями в угоду украшательству.

Вопросы и задания

1. Дайте характеристику «историзму» в русском искусстве.
2. Какие неостили получили распространение в архитектуре конца XIX в.?
3. В чем состоит особенность «русского стиля» в архитектуре?

Темы рефератов

1. Эклектизм в русском искусстве.
2. Художественная целостность неостилей в русской архитектуре.

Глава 8. Модерн

В конце XIX — начале XX в. эклектизм в архитектуре, реалистические традиции передвижников в живописи, их повествовательность и назидательный тон постепенно уходят в прошлое. Художники считали, что картина должна выйти из музея, стать неотъемлемой частью быта и составить с окружающей средой единый ансамбль. Это единство обеспечивал стиль модерн. Констатируя общность *русского модерна* с аналогичным стилем в западноевропейском искусстве, следует отметить ясно выраженную национальную направленность, рожденную общественной атмосферой русской жизни того времени и ее культурной традицией.

В эпоху модерна высоких результатов достигают все виды искусства: архитектура, живопись, декоративно-прикладное искусство, книжная графика, скульптура, театрально-декорационное искусство. В этих условиях формируется новый тип универсального художника, для которого не существует разделения на ремесло и искусство. Творчество В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, художников «Мира искусства» яркий тому пример. Они не только создавали картины и декоратив-

ные панно, но могли расписать блюдо, исполнить виньетку для книги, изваять скульптуру, придумать театральный костюм и др.

Одна из ключевых категорий стиля модерн — стилизация. Она отличается от стилизаторства эклектики, построенного на механическом перенесении каких-либо черт исторического стиля. В модерне стилизация означает преувеличение, изменение, творческое преобразование образа. Модерн охотно перерабатывает исторические формы готики и классицизма, выявляя таким образом графическую основу изображения, форсируя ритм, усиливая декоративность композиции; активно использует стилизацию растительных форм с целью преобразования действительности. Модерн постоянно пребывает между реальностью и условностью, иногда само сопоставление условного и реального превращается в прием стилизации.

Характерная черта стилизационных приемов модерна — двойственное отношение к действительности. С одной стороны, зодчие стремились в облике зданий следовать формам и краскам уже существующего живого мира, а с другой — трансформировали природные свойства натуральных материалов до неузнаваемости (текущее стекло, пластичный камень, вязкое железо и др.).

Большую роль в развитии живописи и графики рубежа веков сыграло художественное объединение «Мир искусства» (см. ниже), ознаменовавшее в истории русской художественной культуры поворот к идеалам свободы творчества, к утверждению собственных эстетических критериев и приоритета творческой индивидуальности. К участию в своих выставках «мирискусники» приглашали зарубежных мастеров, что способствовало расширению творческих контактов. Наряду с этим обычным явлением становится учеба молодых русских художников в частных европейских школах и студиях.

Новые пути в искусстве искали и члены Мамонтовского, или Абрамцевского, кружка, группировавшиеся вокруг владельца усадьбы Абрамцево С.И. Мамонтова. Кружок объединяло общее стремление к совершенствованию русского национального искусства, опирающегося на народное творчество и его художественные традиции.

Архитектура

Первым памятником, выявившим тенденции модерна в архитектуре, была церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево (1881—1882), над которой работали В.М. Васнецов, В.Д. Поленов и А.С. Мамонтов. В основе ее проекта лежал храм Спаса Нередицы конца XII в. близ Новгорода. Авторы подвергли образец стилизации в духе модерна: смело

сопоставили кубический объем с кривыми линиями купола, добавили скошенные контрфорсы, подчеркнули гладкость стен лишь немногими украшениями. Вспомним, что мастера эклектики отвергали гладкие поверхности и стремились заполнить их украшениями.

Короткий период господства модерна в России приходится на самый рубеж XIX—XX вв. Характерные черты западноевропейского модерна — построение архитектурного сооружения «изнутри наружу», перетекание пространства из одного интерьера в другой, асимметричная композиция, декоративное убранство, основанное на изогнутых формах, — приобрели в русском зодчестве ярко выраженные черты. Особо важную роль в архитектуре русского модерна играл цвет, так как приходилось учитывать национальные традиции русского зодчества. Мастера воспитывались на таких прекрасных образцах, как собор Василия Блаженного в Москве, сверкающие многоцветными изразцами ярославские храмы XVII в. Некоторые художники, например М.А. Врубель, создавая декор зданий, сознательно старались подчеркнуть преемственность этих традиций. Интерес к активному использованию цвета в архитектуре всячески стимулировался концепцией модерна, его стремлением выявить в синтетическом художественном образе эмоционально-выразительные возможности пространственных искусств. Смелым, новаторским решением было включение в композицию фасадов монументальных мозаичных, изразцовых или майоликовых панно и фриз, а также больших ярких витражей в интерьеры общественных зданий и особняков. Облицовка разноцветной декоративной плиткой наружных стен вносила разнообразные цветовые акценты в колорит города.

Становление композиционных и декоративных приемов модерна, а также изменения, происходящие в творчестве таких архитекторов, как Ф.О. Шехтель, В.Ф. Валькот, Л.Н. Кекушев, И.А. Фомин, можно проследить на примере московских особняков той эпохи.

Однако если модерн в своей наиболее прогрессивной линии стремился к выявлению внутренней логики конструкции, к соответствию внешнего облика здания его практическому назначению, то неорусский стиль, как правило, маскировал конструкцию причудливой орнаментацией. Таков, в частности, Казанский вокзал в Москве (арх. А.В. Щусев, 1913—1926). Здание, вытянутое вдоль большой площади, собрано из различных объемов, которые, казалось бы, могут существовать самостоятельно. Асимметричная живописная композиция завершается точной копией башни Сюмбеки в Казани и производит театральное впечатление.

Еще один характерный образец поглощения стилем модерн неорусского стиля — дом Перцова в Москве (арх. С.В. Малютин и Н.К. Жуков, 1905—1907). Острые фронтоны, шатровые завершения невысоких

башен, встроенных в основание здания, островерхие наличники окон, мозаичные панно на стенах составляют гармоническое единство. Причудливая ритмика всех конструктивных и декоративных элементов, выступающие и отступающие части здания — все вполне характерно для модерна, хотя внешние проявления стиля отличны, например, от Ярославского вокзала Шехтеля.

В 1899—1903 гг. в Москве по проекту В.Ф. Валькота была возведена гостиница «Метрополь» в стиле европейского модерна: романтический дворец с пластичными фасадами и сложным завершением с полукруглыми, заполненными майоликовыми композициями (А.Я. Головин, М.А. Врубель). Башенки, трубы и чердачные отверстия в виде беседок на крыше составляют затейливую композицию. Стены опоясаны горизонтальными полосами, контрастирующими по цвету и декору.

Модерн, как и неорусский стиль, имел наиболее благополучную почву для своего развития в Москве. В Петербурге процветал неоклассицизм, получивший особенное распространение в 1910-е гг., а в дальнейшем проникнувший и в Москву.

На рубеже XIX—XX вв. в Петербурге появился *северный модерн*, отличающийся подчеркнутой строгостью отделки, применением грубой кладки из неотесанного гранита в сочетании с цементной штукатуркой. Фасады домов и интерьеры обязательно оформляли рельефами с изображениями цветов, листьев и диковинных птиц. Те же растительно-«птичьи» мотивы украшали витражи на лестничных клетках.

Федор Осипович Шехтель (1859—1926). Творчество этого мастера охватывает, по существу, все виды архитектурного строительства — частные особняки, многоэтажные доходные дома с магазинами, конторами и квартирами, сдававшимися внаем, торговые фирмы, вокзалы, театры, кинематографы.

Типичным и наиболее совершенным образцом раннего модерна в России является особняк С.П. Рябушинского в Москве (1900—1902). В планировке здания торжествует принцип свободной асимметрии. Каждый из фасадов скомпонован по-своему. Здание представляет собой сочетание пластично, скульптурно трактованных объемов, образующих уступчатую композицию, рассчитанную на выразительную контрастную игру светотени. Это свободное развитие объемов в пространстве полемически заострено против уплощенно-фасадного понимания архитектуры. Здесь складывается свойственный модерну принцип уподобления архитектурной постройки органической форме — своими прихотливыми выступами крылец, эркеров, балконов, сильно вынесенного карниза здание, подобно растению, «пускает корни», органически врастая в окружающее пространство. Вместе с

тем оно тяготеет к монолитности, как бы символизируя принцип частного буржуазного жилища «мой дом — моя крепость».

Широкие оконные проемы, пропорции которых удачно соотношены с пропорциями стен, не нарушают цельности стеной плоскости. Характерным приемом модерна является применение в застеклении окон цветных витражей. Строгое соотношение горизонталей и вертикалей оживляется криволинейными очертаниями арочных проемов и пилонов крылец. Здание опоясывает широкий мозаичный фриз со стилизованным изображением ирисов, объединяющий разнохарактерные по композиции фасады. Прихотливо-капризные извивы органической линии — излюбленный орнаментальный мотив модерна. Многократно повторяясь в рисунке мозаичного фриза, в ажурных переплетах оконных витражей, в узоре уличной ограды и балконных решеток, этот мотив особенно богато разыгран в декоративном убранстве интерьера, достигая своего апогея в причудливой форме мраморных перил мраморной же лестницы, трактованных в виде волны, несущей светильник.

Оформление интерьеров — мебель и декоративное убранство — также выполнено по проектам Шехтеля.

В 1902 г. Шехтель реконструировал здание Художественного театра и выполнил художественные элементы его внутренней отделки: осветительные приборы, мебель и др. Он же предложил эскиз оформления занавеса со знаменитой белой чайкой, которая стала эмблемой МХТа.

Модерн нередко пользовался достижениями неорусского стиля. В проекте здания Ярославского вокзала (1902—1904) Шехтель создает асимметричную композицию: центральная башня с главным входом сдвинута вправо, левая башня с шатровым завершением выше правой, но при этом она значительно удалена от центра. Здесь нашла воплощение тема зодчества Русского Севера, что соответствовало северному направлению железной дороги. Сквозь сложное сочетание массивных кубических граненых объемов пробивается мотив волны в изогнутых линиях окон, входов, нависающем козырьке высокой кровли в центре и венчающем ее ажурном гребне. Композиция центрального портала в целом представляет собой стилизацию мотива триумфальной арки. В облицовке здания использованы полихромные изразцы. Именно эти отступления от традиций древнерусской архитектуры в сторону романтического преобразования характерных мотивов национального зодчества, присущие неорусскому направлению, объединяют его со стилем модерна.

Живопись и графика

В живописи и графике модерна большое значение придавалось выразительности линии. Она одновременно и передавала объем и ложилась на плоскость. Объем тяготел к пятну, а пространство — к плоскости. Светотеневая моделировка формы была ослаблена или отсутствовала. Общим был прием акцентировки пятна, силуэта фигуры или предмета.

Стилизация в живописи и графике модерна есть способ соединения реального и условного. Художник фиксировал обобщенное впечатление от предмета. Стилизацию модерна отличала сознательная эстетизация форм. Орнамент фактически пронизывал произведения искусства. Изображение и фон были равноценны. Активность фона подчеркивалась разнообразными приемами: активностью цвета, узорами или контрастными формами. Плоский гладкий фон был знаком остановки, паузы, пустоты и бесконечности.

Высочайший уровень мастерства художников русского модерна поставил их произведения в один ряд с лучшими образцами европейского искусства.

Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926). Одна из ключевых фигур времени перехода от эпохи передвижничества к русскому модерну. Обладал универсальным талантом. Воплотил на полотнах былинно-сказочные и исторические темы, занимался монументальной и театрально-декорационной живописью.

В начале творческого пути был членом Товарищества передвижных художественных выставок (с 1878). Ориентируясь на наследие Федотова и Перова, создал жанровые картины «С квартиры на квартиру» (1876), «Преферанс» (1879). Затем стал одним из самых активных участников Абрамцевского кружка. По заказу С.И. Мамонтова написал картины «Бой скифов со славянами», «Ковер-самолет» и «Три царевны подземного царства» (1879).

Театрально-декорационную деятельность он начал также в Абрамцеве, выполнив декорации для домашней постановки «Снегурочки» А.Н. Островского. В костюмах и декорациях художник использовал народные орнаменты, элементы русских народных вышивок, набойки, резьбы и росписи по дереву, архитектурные детали древнерусского зодчества. В декорациях «Палаты царя Берендея» и «Заречная слободка Берендеевка» были выработаны как общие принципы использования мотивов народного искусства, так и более частные, впоследствии повторяющиеся приемы стилизации. Васнецов сообщил театральной декорации зрелищную целостность и тонкость нюансов живописного полотна. Возник и обратный процесс, когда под воздействием теат-

ральной зрелищности традиционная станковая живопись приобретала большую декоративность. Появился так называемый «бессобытийный жанр», где человек и природа слились в эмоциональном единстве.

Работы Васнецова в области зодчества (церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево, эскиз фасада Третьяковской галереи, проект собственного дома в Москве) положили начало неорусскому стилю в архитектуре.

Первое значительное произведение — полотно «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880). Мужество и героизм павших за спасение родной земли — основная его тема. Дикie орлы дерутся над полем битвы, травы и цветы поникли, окровавленная луна выглядывает из-за тучи. Пейзажу придается роль эмоционального аккомпанемента. Колористическое решение полотна определяет контраст холодного (серо-голубое небо, зелень травы, серебристый блеск кольчуг и шлемов) и теплого (красные пятна щитов и сапог) цветов. Смерть показана как сказочный сон. Кажется, что воины встанут и оживут, как на сцене после закрытия занавеса.

В поэтически-лирической картине «Аленушка» (1881) Васнецов не следовал строго сюжету сказки, а создал обобщенный образ горькой печали. Босоногая девочка с растрепанными волосами сидит на замшелом камне у заросшего пруда и грустит. Пейзаж соответствует настроению Аленушки. На темную холодную гладь воды падает пожелтевшая листва. Тонкие осинки трепещут на ветру. Бледно-серое небо и холодная зелень елочек дополняют картину. Здесь Васнецов предвосхищает «пейзаж настроения» у Левитана и Нестерова.

Герои русского былинного эпоса представлены на полотне «Богатыри» (1898) как защитники родной земли. Гордый, порывистый Добрыня изображен на белом коне слева. Сильный и мудрый Илья Муромец восседает на могучем черном коне в центре. Лукавый и более молодой Алеша Попович — на рыжем коне справа. Как того требует былинный эпос, стать и норы богатырских коней соответствуют характерам седоков. В пейзаже художник стремился показать не конкретную местность, а выразить «идею» русского пейзажа, создать собирательный образ земли русской. Объединяет фигуры богатырей и пейзаж симметричная композиция. Размещение трех крупных фигур во фронтальном положении на большом полотне создает впечатление силы и величественности.

В работах на сказочно-былинные темы художник соприкасался с символизмом и живописными исканиями модерна («Спящая царевна», «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали», «Гамаюн — птица вещая», «Царевна-Лягушка», «Кашей Бессмертной», «Царевна-Несмеяна»). Богатые узоры одежд, орнаменты росписей интерьеров сливаются здесь в единую симфонию красок. Способность Васнецова проникнуться на-

родным мироощущением, найти живописно-пластические средства для передачи фольклорных образов принесла славу его произведениям.

Главное достоинство полотна «Иван-царевич на Сером волке» (1889) — пейзаж, наполненный волнующей тайной и духом фольклорных преданий. Огромные стволы деревьев похожи на фантастических великанов. Утренний свет зари едва пробивается сквозь сплетение корявых ветвей. Таит опасность топкое болото с кувшинками. А на первом плане нежно-розовые цветы яблони символизируют всепобеждающую любовь, способность творить чудеса и преодолевать невзгоды. Васнецов в этом произведении воплотил народные представления о красоте и счастье.

В 1880—1890-х гг. Васнецов вместе с другими художниками работал над иконами и росписями Владимирского собора в Киеве. Соединение реалистически трактованных фигур с фоном, данным в условной манере русских икон и миниатюр, орнаментальная оправа для всех фигур и сцен — характерные черты васнецовского стиля, выработанного художником во Владимирском соборе. Для церкви завода хрустального стекла в Гусь-Хрустальном (1904) Васнецов создал росписи на холстах, укреплявшихся на стенах, и эскизы для мозаичных изображений. С наибольшей силой его талант проявился в полотне «Страшный суд» — огромной трехъярусной композиции, состоящей из многих фигур и сцен.

Васнецов был также превосходным портретистом, много времени уделял книжным иллюстрациям к народным сказкам, произведениям Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева. Иллюстрации к «Песне о Вещем Олеге», выполненные, согласно древнерусской традиции, в виде орнамента и миниатюр, определили новое направление в развитии книжной графики, продолженное И.Я. Билибиным и художниками «Мира искусства».

Васнецов был одним из первых мастеров русской живописи, кто вышел за рамки станковой живописи и стал осваивать разнообразные области искусства — театрально-декорационное, декоративно-прикладное, книжную графику, архитектуру, что было смелым новаторством. Обратившись к новым сюжетам в станковой живописи и широкой творческой деятельности в других видах искусства, он пришел к решению принципиально новых задач, центральная из которых заключалась в создании единого стиля, основанного на национальных традициях.

Михаил Александрович Врубель (1856—1910). Ключевая фигура в эволюции русского искусства, автор оригинальной версии модерна, выразитель философии символизма. Кроме этого, в творчестве Врубеля берет начало новое художественное движение. Врубель и модерн — это, по существу, вопрос о соотношении реальности и фантазии в той

картине мира, которая предстает в произведениях художника и которая определяет природу его стилевых исканий.

Врубель занимался станковой, монументальной и театрально-декорационной живописью. Его всегда можно узнать по экспрессивной манере и драматизму образов. Его стиль основан на господстве пластически-скульптурного, объемного рисунка, своеобразие которого заключается в дроблении поверхности формы на острые грани, уподобляющие предметы неким кристаллическим образованиям. Цвет понимается художником как окрашенный свет, пронизывающий грани формы.

В 1884 г. Врубель руководил реставрацией фресок Кирилловской церкви (XII в.) в Киеве, там же выполнил несколько самостоятельных монументальных композиций, среди которых особое место занимает образ Богоматери. Подобно мастерам эпохи Возрождения, живописец придал ей черты любимой женщины. Это вызвало недовольство современников, так как изображение не соответствовало канону.

Как и В.М. Васнецов, участвовал в работе над росписями Владимирского собора. Не желая никому подражать, он стал искать собственный художественный язык. В замечательных графических этюдах цветов формируется единственный в своем роде «кристаллический» стиль Врубеля. О силе дарования Врубеля-колориста свидетельствуют полотна «Восточная сказка» и «Девочка на фоне персидского ковра» (обе 1886).

Картина «Демон (сидящий)» (1890) — программное произведение Врубеля. В ней получает сюжетно-тематическое оформление его метод художественной трансформации реальности в фантастические образы. Скульптурно вылепленное тело Демона напоминает титанов Микеланджело. Колорит картины создают мощные цветовые аккорды.

Врубель много и плодотворно работал в Абрамцево, писал декорации для частной русской оперы С.И. Мамонтова, оформлял интерьеры и парк (красочные изразцовые каминные с русскими богатырями, печь-лежанка, скамьи с русалками, эскизы декоративных блюд). Майоликовые скульптуры Врубеля отличались прихотливо-текучей пластикой и переливами радужных цветов («Садко», «Снегурочка», «Лель», «Берендей» и др.).

К экзотическим темам, историческим мотивам, фольклору, мифологии, образам Средневековья Врубель обращался и в оформлении интерьеров. Он выполнил панно «Суд Париса» (1893) для частного особняка; композиции «Фауст», «Маргарита» и «Мефистофель» (1896) для кабинета в доме А.В. Морозова в Москве.

В те же 1890-е гг., исключительно творчески активные для Врубеля, он создает полотна «Испания» (1894) и «Галалка» (1895), прекрасные портреты, без малейших затруднений передавая сходство, раскрывая

сущность характера человека, декоративные панно, иллюстрирует произведения М.Ю. Лермонтова, занимается скульптурой и керамикой, театрално-декорационной живописью.

Известность художнику принесли два огромных панно — «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза» (впоследствии копия последнего украсила фасад московской гостиницы «Метрополь»).

К рубежу XIX—XX вв. относится незавершенное полотно «Летающий демон», к 1902 г. — «Демон поверженный». В сюите демонов Врубеля происходит трансформация от героизированного, но лирического образа в картине 1890 г. к бунтарскому, грозному духу в «Летающем демоне» и — к катастрофе в «Демоне поверженном». Развязка этой своеобразной трилогии символизирует крушение «демонической» идеи вообще.

Среди поздних шедевров Врубеля — картины «Царевна-Лебедь», «К ночи», «Шестикрылый Серафим», графический лист «Жемчужина» и др.

Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870—1905). Создатель оригинального стиля, сочетающий принципы импрессионизма, символизма, модерна и собственные наблюдения природы. Много работал на пленэре. В 1897 г. он написал этюд «Агава»: на переднем плане, вплотную к краю, — цветочный горшок с сочным растением, пространство залито солнечным светом, краски звучны.

В работах «Автопортрет с сестрой» (1898), «Осенний мотив» (1899), «Гармония» (1900), «Прогулка» (1901) художник, нарядив персонажей по моде прошлых времен в камзолы, белые парики, платья с кринолинами, открыл зрителю поэтический идеализированный мир тихих дворянских гнезд.

Излюбленной техникой мастера была живопись темперой, дающая нежные, приглушенные тона. Сквозь матовую поверхность краски проступают переплетения нитей и узелки холста, что делает картину похожей на тканый ковер. Формы на такой шероховатой поверхности теряют определенность очертаний. В этой технике выполнена картина «Гобелен» (1901), изображающая двух девушек в парке старинной усадьбы. В ней найдена мера условности, которая позволяет создать образ-символ.

На полотне «Водоём» (1902), концептуальном произведении Борисова-Мусатова, также запечатлены две женские фигуры. Преобладающие в созерцательно-сонном состоянии, они полностью слились с природой. Картина написана в холодном серо-голубом колорите. Композиция строится по кругу. Художник выбрал высокую линию горизонта за пределами холста, второй план словно приподнят. Деревья, небо, облака, отражающиеся в овальном зеркале пруда, воспринимаются наравне с реальными предметами. Мир изображается подобным

сновидению, где исчезают границы между кажущимся и явным. Мотив сна, в котором душа постигает то, чего не может постичь рациональным путем, стал основным в творчестве художника. Полотно решается как декоративное панно или гобелен.

В картине «Призраки» (1903) извилистые тропинки старого парка перекликаются с лентами стелющегося по земле тумана. В природе художнику чудилась некая «бесконечная мелодия», выражением которой стали плавные линии рисунка и композиционный строй в целом. Даже очертаниям здания с колоннами придана текучесть. Кажется, что оживают статуи на лестничных ступенях. Какая безысходность и тоска в безликих фигурах, будто призраки, блуждающих в сумерках по заброшенной усадьбе!

Идеи синтеза искусств, характерные для символизма и модерна, наглядно воплощены на полотне «Изумрудное ожерелье» (1903—1904). Оно стало как бы переходным этапом от станковых произведений к замыслам росписей зданий. Дамы в старинных одеяниях замерли, словно в хороводе, среди яркой зелени весеннего луга. Эта романтическая композиция рождает смутную тревогу.

Символизм Борисова-Мусатова достигает апогея в последней картине «Реквием» (1905). Шествие бестелесных женских фигур глубоко печально. Каждый образ повторен дважды в разном эмоциональном состоянии. Художник сумел передать тончайшие смены настроения и воплотил мир грез и фантазий.

Лучшие картины Борисова-Мусатова, такие как «Водоем», «Призраки», «Изумрудное ожерелье», «Реквием», трудно безоговорочно причислить к модерну. В этих произведениях художник шел не от стиля, а от настроения, от желания воплотить гармонию и красоту возвышенной женской души. Как и Врубелю, ему были совершенно чужды рациональные способы освоения «нового стиля». И все же в произведениях Борисова-Мусатова отчетливо видна декоративная стилистика модерна, особенно когда художник ищет средства передачи на полотне особой духовной атмосферы.

«Мир искусства»

Крупное художественное объединение «Мир искусства», заявившее о себе выпуском в Петербурге одноименного журнала в конце 1898 г., стало итогом десятилетней творческой работы группы живописцев и графиков во главе с А.Н. Бенуа. Журнал «Мир искусства» был богато иллюстрирован. Рисунок шрифта, виньетки, композиция страницы, заставки, концовки — все тщательно продумывалось. В области графики «мирискусники» выступили подлинными новаторами.

Разделяя многие общие взгляды своего кружка, художники «Мира искусства» (петербуржцы Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, И.Я. Билибин, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумова, К.А. Сомов, москвичи А.М. Васнецов, К.А. и С.А. Коровины, С.В. Малютин, М.В. Нестеров, Л.О. Пастернак, В.В. Серов и др.) вместе с тем обладали яркой индивидуальностью, у каждого из них был свой круг творческих задач.

Как художников модерна, «мирискусников» отличала многогранность творчества, они занимались графикой, живописью, декоративно-прикладным искусством, оформлением театральных постановок.

Основной целью живописи «мирискусники» объявляли красоту, причем красоту в субъективном понимании каждого мастера. Такое отношение к задачам искусства давало художнику абсолютную свободу в выборе тем, образов и выразительных средств, но в этой широкой на первый взгляд программе было существенное ограничение. Поскольку, как полагали «мирискусники», лишь восхищение красотой порождает подлинный творческий энтузиазм, а непосредственная действительность чужда красоте, то единственным чистым источником красоты, а следовательно, и вдохновения оказывается само искусство как сфера прекрасного. Поэтому в собственном творчестве они выступали интерпретаторами совершенной красоты, уже выразившей себя в искусстве. Отсюда преимущественный интерес художников «Мира искусства» к эпохам господства единого стиля, прежде всего к рококо и XVIII в. в целом. Мотив торжественных выходов, прогулок был для них одним из излюбленных.

Например, Лансере предпочитал изображать картины русской жизни XVIII в., красоту его архитектуры, запечатлев в своем творчестве созидательный дух Петровской эпохи. Любимыми темами художника были строительство Петербурга и новый русский флот («Петербург начала XVIII в.», 1906; «Корабли времен Петра I», 1911).

Если стилевые свойства творчества художников «Мира искусства» несут на себе явную печать графической интерпретации пластического образа, то в поэтике их искусства постоянно присутствует театрализация мира. Отсюда — неизменная готовность непосредственно участвовать в русском театральном деле, в развитии русской сценографии. Расцвет деятельности художников в области театрально-декорационного искусства относится уже к 1910-м гг. и связан с организованными С.П. Дягилевым (идея принадлежала Бенуа) Русскими сезонами в Париже.

Как художественное объединение «Мир искусства» просуществовал недолго. Огромное значение для его членов имело сотрудничество с литераторами-символистами, но художники «Мира искусства» не замкнулись в рамках символизма. Разногласия между художниками и

литераторами привели в 1904 г. к прекращению выставочной и издательской деятельности «мирискусников». В 1910 г. группа возобновила выставки и избрала своим председателем Н.К. Рериха, однако единства творческих задач и стилистической ориентации уже не было. «Мирискусники» «второй волны» (к их числу принадлежал Б.М. Кустодиев), продолжили развитие художественных принципов старших мастеров. Но если учитывать не общую роль ведущих мастеров «Мира искусства» в художественной жизни России, а меру причастности их произведений к модерну, то главные имена следует выстроить в таком порядке: Сомов, Бакст, Добужинский и Бенуа.

До сих пор речь шла о художниках, чьи произведения формировали русский модерн, определяли его характерные черты, хотя, разумеется, их значение в русском искусстве никоим образом к этому не сводится. Вместе с тем в русском искусстве рубежа XIX—XX вв. были художники, на чье творчество модерн оказал значительное влияние. Например, М.А. Врубель был одним из творцов русского модерна как средства выражения творческой индивидуальности, тогда как В.А. Серов в своих поздних работах шел к модерну, усматривая в нем дисциплинирующие стилиевые установки.

В истории русской культуры объединение «Мир искусства» оставило глубочайший след.

Константин Андреевич Сомов (1869—1939). Прекрасный живописец и график. Любил изображать «галантные сцены», похожие на вспыхнувшие на мгновение фантастические видения. Подчеркнутая стилиевая условность его произведений внушает зрителю представление об условности самой жизни, о призрачности человеческих чувств. Изощренный линейный рисунок, ярко выраженный эстетизм и легкая ирония — отличительная черта сомовских произведений, связывающая его с модерном.

Любовная игра (свидания, записки, поцелуи) — типичное поведение героев его картин. Они предстают перед нами в расшитых камзолах и платьях с кринолинами, в напудренных париках. Но в этом веселье нет подлинной жизнералности. Люди веселятся потому, что больше ничего не умеют. Они словно марионетки в погоне за наслаждениями жизни («Арлекин и дама», 1912; «Карнавал», 1913—1915; «Зима. Каток», 1915, и др.).

Талант Сомова как портретиста в полной мере проявился в серии карандашных и акварельных портретов второй половины 1900-х гг. (А.А. Блока, М.А. Кузмина, М.В. Добужинского, Е.Е. Лансере и др.) и в более позднем портрете С.В. Рахманинова (1925).

Ностальгическое восхищение прошлым Сомову удалось особенно тонко выразить через женские образы. Один из самых известных — «Дама в голубом. Портрет Е.М. Мартыновой» (1897—1900). Героиня,

одетая в старинное платье с пышной юбкой, изображена на фоне поэтического пейзажного парка. В правой руке, вероятно, томи́к стихов. Поражает выражение усталости, безысходности и тоски на ее бледном лице. Здесь мотивы XVIII в., столь любимого «мирискусниками», перекликаются с символистскими поисками вневременной красоты, которая на полотнах Сомова нашла воплощение в ярких костюмах дам и нежных красках идиллического пейзажа.

Лев Самуилович Бакст (1866—1924). В историю русского искусства вошел прежде всего как художник театра. Можно сказать, что он был связан с тем направлением модерна, которое развивалось под знаком неоклассических тенденций. Наиболее интересные работы он создал для оперы «Саломея» Р. Штрауса, сюиты «Шехеразада» Н.А. Римского-Корсакова, балетов «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси, «Жар-птица» И.Ф. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля.

Эскизы костюмов стали самостоятельными графическими произведениями, поражающими глубоким пониманием природы балетных движений, вакхически-буинной красочностью, удивительным сочетанием восточной яркости и орнаментальности с европейской изысканностью линий.

Художник создает цветовой образ-настроение, пластический рисунок роли, сочетая обобщенность контура и цветового пятна с тщательной отделкой деталей — украшений, узоров на тканях т.п. Индивидуальный почерк и стилистика Бакста основаны на экзотике Востока, эгейском искусстве и греческой архаике.

В системе художественных условностей, которое несло в себе творчество членов «Мира искусства», «античность» Бакста выглядела сферой, наиболее связанной с поэтическими представлениями мифа.

Художественная деятельность Бакста была многогранна. Он написал прекрасные портреты А.Н. Бенуа (1898) и С.П. Дягилева (1906), активно участвовал в графическом оформлении журналов («Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон») и др.

Мстислав Валерианович Добужинский (1875—1957). В отличие от своих коллег по объединению, в своем творчестве обращался главным образом к действительности, прежде всего к современному городу. Его образ Петербурга лишен романтического ореола, он драматичен, бездушен, напоминает огромный механизм, убивающий душу человека, поглощающий его индивидуальность.

Лучшие произведения — «Домик в Петербурге» (1905), «Окно парикмахерской» (1906), «Человек в очках» (1905—1906).

Композиция картины «Человек в очках» («Портрет К.А. Сюннерберга») строится на противопоставлении героя и города за широким

окном, но между ними существует глубокая внутренняя связь. Пестрый ряд однообразных домов вызывает уныние. Фигура человека погружена в тень, только поблескивают стекла очков. Они отражают свет и создают впечатление пустых глазных впадин. В светотеневой моделировке головы обнажена конструкция черепа. Герой погружен в себя, опустошен и устал от жизни. Он — страшное порождение современного города и вместе с тем его жертва.

Александр Николаевич Бенуа (1870—1960). Талантливый художник и теоретик искусства. Как лидер объединения «Мир искусства» работал в книжной и журнальной графике, писал картины, создавал эскизы театральных костюмов и декораций.

Особой любовью Бенуа пользовались две темы: «Петербург XVIII — начала XIX в.» и «Франция Людовика XIV». К ним он обращался в графике, театральных работах и живописи: в «Версальских сериях» (1897, 1905—1906), в картинах из русской истории «Парад при Павле I», «Выход Екатерины II в Царскосельском дворце» и др.

Полотно «Прогулка короля» (1906) — один из самых ярких и типичных образцов живописи «Мира искусства» — входит в цикл элегантно-утонченных картин, посвященных версальскому быту «короля-солнца». Версаль у Бенуа — это красивый мир, прежде великолепный, полный звуков и красок, а теперь обветшавший и чуть призрачный. Не случайно версальский парк изображен в осенне сумерки. На картине, как на театральной сцене, разыгрывается некое действие: король в сопровождении размеренно шествующих придворных беседует с фрейлиной.

Бенуа очень интересно работал в графике, иллюстрировал «Пиковую даму» А.С. Пушкина и др. Но лучшими по праву считаются иллюстрации к поэме «Медный всадник» (1903—1922). С помощью строгих тонких линий и контраста ярких и темных пятен мастер создает драматический образ Петербурга, который становится главным героем всего цикла. Его таинственная власть над человеком — сквозная тема иллюстраций. На фронтисписе изображен кульминационный момент трагедии, когда Евгений бежит от скачущего за ним грозного исполина. «И, озарен луною бледной, / Простерши руку в вышине, / За ним несется всадник Медный...».

В театре Бенуа оформлял оперу Р. Вагнера «Гибель богов», спектакли Русских сезонов в Париже и др. Одно из высших его достижений — декорации к балету И.Ф. Стравинского «Петрушка» (1911).

Валентин Александрович Серов (1865—1911). Выдающийся живописец и график. Творчество его разнопланово. В нем слышны отголоски многих живописных традиций — реализма, импрессионизма, модерна. Он осуществил, по выражению И.Э. Грабаря, поворот от критиче-

ского реализма передвижников к «реализму поэтическому». Серов стремился живописными средствами передать радость жизни.

Как сложившийся мастер заявил о себе картиной «Девочка с персиками» (портрет Веры Мамонтовой, 1887), написанной в Абрамцеве. Живопись здесь словно пронизана тем радостным, светлым оживлением, которое сквозит в облике героини. Новаторство Серова заключалось также в том, что он уловил и развил существенную для искусства рубежа веков тенденцию к слиянию жанров. Портрет, интерьер, натюр-морт, пейзаж в «Девочке с персиками» образуют некий жанровый сплав, открывающий новые возможности. «Девочка с персиками» — подлинный шедевр, этапное произведение в русском искусстве.

Серов много работал на пленэре. В его произведениях чувствуется увлечение импрессионизмом, однако, в отличие от свойственного импрессионистам дробления цветового пятна, Серов сгущает цвет в плотные густые мазки, использует фактурную живопись, сообщает изображенному состоянию неопределенную длительность во времени. В «Девочке с персиками» как и в «Девушке, освещенной солнцем» (1888), он стремился передать импрессионистическую игру света и тени.

Серов был превосходным пейзажистом. Его ранние этюды, отличающиеся простотой мотива, выполнены в импрессионистической манере. Живописец любил изображать деревенские пейзажи с сереньким небом и покосившимися сараями («Октябрь. Домотканово», 1895; «Деревня», 1898; «Баба с лошастью», 1898, и др.). В пейзаже «Зима в Абрамцеве. Церковь» (1886) Серову удалось передать сияние свежесвыпавшего снега.

Более всего Серов прославился как портретист. В своем творчестве он постоянно обращается к образам представителей высшей знати, русской творческой интеллигенции (портреты писателей Л.Н. Андреева, Н.С. Лескова, художников К.А. Коровина, И.И. Левитана). Особенно выразительны портреты А.М. Горького, М.Н. Ермоловой и Ф.И. Шаляпина, так как возвеличивающая форма парадного портрета вполне соответствовала значительности изображаемых фигур. Своей живописью мастер, как он сам любил говорить, «делал характеристику», от его внимательного, подчас беспощадного взгляда ничто не ускользало.

Ермолова (1905) изображена Серовым как великая актриса, исключительная личность. Она отрешена от всего повседневного, стоит с гордо поднятой головой, устремив вдалеке высокомерный взгляд, лицо одухотворенно, торжественно. Черное платье, словно футляр, изолирует ее от окружающего мира. Асимметричная композиция и сдержанная цветовая гамма помогают создать идеализированный образ.

В дальнейшем художник отказывается от масляной живописи, которая кажется ему слишком натуралистичной, и переходит к темпера, дающей более условное бархатистое цветовое пятно. Портрет Шаляпина (1905) выполнен углем на холсте в легкой артистической манере.

Каждый портрет Серова оригинален по композиции и психологическим нюансам. Светскую даму С.М. Боткину (1899) художник изобразил разнаряженной на безвкусном диване как часть интерьера или «модную картинку». Княгиня З.Н. Юсупова (1902) — само благородство. Она в роскошном платье удобно расположилась в элегантной гостиной, возле нее примостилась белая собачка. Изыскан серебристо-серый колорит картины. Столь же выразительна живопись и в портрете великого князя Павла Александровича (1897). Но подлинным «героем» произведения можно назвать полного жизни коня, удачно контрастирующего с неподвижной фигурой и скучным взглядом модели. Портрет великого князя получил главный приз на парижской Всемирной выставке 1900 г.

Известная московская меценатка Г.Л. Пиршман (1907) запечатлена у зеркала, одной рукой, унизанной кольцами, она манерно снимает меховую накидку, другой грациозно опирается на туалетный столик. Обернувшись к зрителю, модель как бы вовлекает в движение все пространство картины. В ее жесте, выражении лица нет ничего вызывающего, однако мимолетные штрихи обнаруживают ироничное отношение художника к модели.

Портрет княгини О.К. Орловой (1911) — одна из лучших работ Серова. Орлова представляет собой образцовую аристократку. Она одета в меха, светлое шелковое платье, жемчужное ожерелье и огромную темную шляпу. Художник с любовью передает эффектную позу, горделивую осанку, величавую красоту модели. Изысканная обстановка дополняет впечатление роскоши. Реалистическая живопись доведена до совершенства. Это классический парадный портрет знатной дамы.

Портрет Иды Рубинштейн (1910) — знаменитой русской танцовщицы, блиставшей в экзотических постановках С.П. Дягилева в Париже, — выполнен в необычной манере. Модель показана обнаженной со спины, фигура написана в резком изломе. Светотеневая моделировка формы отсутствует. Решающая роль в передаче объема принадлежит линии. Цветовое решение весьма сдержанное, живопись условно графична. Тело кажется нематериальным, пустой оболочкой, что вполне соответствует эстетике модерна.

Портрет И.А. Морозова (1910) написан в духе постимпрессионизма под влиянием А. Матисса.

Особо удавались Серову портреты детей («Саша Серов», 1897; «Дети», 1889; «Мика Морозов», 1901). Он мастерски умел запечатлеть живость и очарование юных созданий.

Серов не любил повторять однажды найденных приемов. Его творчество поражает поисками необычных решений, неожиданной смелой жанров. Художник создал несколько композиций на исторические темы («Петр I на псовой охоте», 1902; «Петр II и Елизавета Петровна в Царском Селе», «Выезд императора Петра II и цесаревны Елизаветы на охоту», 1900—1901, и др.). Самая значительная из них — «Петр I» (1907). Царь изображен во время строительства Петербурга. Он стремительно шагает навстречу невским ветрам. Его сподвижники пригнулись и едва поспевают за ним. Художник в картине развивает мотив шествия Петра со свитой, который ассоциируется с «поступью истории». Исследователи отмечают глубинную связь этого произведения Серова с революцией 1905 г. В нем ощущаются масштаб эпохальных перемен, символические обобщения.

В полотнах, посвященных теме Античности («Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы», обе 1910), Серов изобразил мир лучезарный, чарующий, но скрывающий некую тайну. Колорит картины «Похищение Европы», живописного воплощения древнегреческого мифа, создают голубизна неба, синева морских вод, золотистая охра шкуры быка. Живопись декоративна, напоминает панно, что соответствует стилистике модерна.

Серов создал цикл рисунков (более 150 работ) на темы басен И.А. Крылова (1910—1911), в которых также продемонстрировал оригинальный подход. Его увлекала задача передать графическими и живописными средствами целостное поэтическое восприятие мира в мифе, сказке, басне.

Вопросы и задания

1. В чем заключается национальная направленность стиля модерн в русском искусстве?
2. Расскажите о становлении композиционных и декоративных приемов модерна в творчестве архитекторов Ф.О. Шехтеля, А.В. Щусева, И.А. Фомина.
3. В чем заключается своеобразие модерна в творчестве М.А. Врубеля?
4. Какие стилевые тенденции отразил в живописи В.Э. Борисов-Мусатов?
5. Как воплощены черты модерна в произведениях художников—членов объединения «Мир искусства»?

Темы рефератов

1. Модерн в русской архитектуре.
2. Московские особняки в стиле модерн.
3. Традиции модерна в русской живописи.

Глава 9. Русский импрессионизм

Отзвук национальной поэзии звучит в русском импрессионизме — условно выделяемом стиле, подчеркнувшем ценность живописи как таковой и изгнавшем из нее излишнюю содержательность. Импрессионизм в России более всего имел успех как система художественных приемов (импрессионизм жеста, этюдизм, растворение контуров предметов в пространстве, мгновенность увиденных словно на ходу мотивов и др.).

Свойственный импрессионизму принцип изображения явлений в их становлении нашел своеобразное воплощение и в русской скульптуре.

Живопись

Русский вариант живописного импрессионизма сформировался в недрах *Союза русских художников* (учрежден в 1903) — крупнейшего выставочного объединения начала XX в. после «Мира искусства». Инициатива его создания принадлежала московским живописцам — участникам выставок «Мира искусства», недовольными ограниченностью эстетической программы и графическим стилизмом петербуржцев. До 1910 г. в Союз входили все крупные мастера — члены временно прекратившего свою выставочную деятельность «Мира искусства». На первых выставках были представлены работы М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова, В.А. Серова. Лицо Союза определяли живописцы московской школы (А.Е. Архипов, А.М. Васнецов, И.Э. Грабарь, К.А. Коровин, С.В. Малютин, Л.О. Пастернак, П.И. Петровичев, А.А. Рылов, К.Ф. Юон и др.). Многие из коренных его участников были одновременно членами Товарищества передвижных художественных выставок, так как тех и других объединяло отстаивание прав национальной тематики в искусстве в противовес «западнической» программе «Мира искусства».

Живопись русского импрессионизма сочетала непосредственность и свежесть восприятия природы с любовной поэтизацией образа

России. Русский колорит, которого искали художники Союза, воплощался лучше всего в изображениях ранней весны и зимы. Эти мотивы, богатые оттенками настроения и бесконечными вариациями цвета, сложной игрой света, как бы поощряли склонность московских художников к сочной, импровизационно-свободной живописи. Подавляющее большинство художников Союза продолжали саврасовско-левитановскую линию лирического русского пейзажа. Традиции декоративного пейзажа А.И. Куинджи унаследовали петербуржцы Н.К. Рерих и А.А. Рылов. Рерих также создал особый вариант «исторического» пейзажа, воскрешающего образы полупоупендарного прошлого древних славян.

В произведениях русских импрессионистов темой становятся «живописное явление» — особая игра и сочетание цветов в природе, образующие оригинальный колористический эффект. Такое новое понимание темы охотно принимают все сферы искусства начала XX в.

Константин Алексеевич Коровин (1861—1939). Основатель русского импрессионизма, блистательный живописец, театральный художник, создатель декоративных панно и изделий прикладного искусства. В историю русского искусства вошел прежде всего как блестящий мастер живописного этюда. Он не только утвердил за ним достоинство самостоятельного произведения искусства, но и возвел этюдность и свободную манеру письма в особое эстетическое качество, в категорию художественной выразительности.

Коровин в живописи передавал мимолетные ощущения, тонкую игру света и цвета в духе импрессионизма. Выдающийся колорист, он писал портреты, натюрморты и пейзажи, при этом живописные поиски всегда для него были важнее сюжета. Мастер считал, что любой мотив заслуживает внимания, если заключает в себе хоть искру красоты. Он освободил живопись от социальной проблематики, его влекла праздничная сторона жизни.

Уже в ранней картине «Северная идиллия» (1886), написанной на Русском Севере, Коровин вырабатывает свободную декоративную манеру. Свидетельством живописного мастерства художника, владеющего изысканной гармонией серого, черного, белого и охры, стало полотно «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1888—1889), отмеченное золотой медалью на Всемирной выставке в Париже (1900).

В 1900-х гг. Коровин создает серию пейзажей под общим названием «Парижские огни». Тема жизни большого города, фрагментарность композиции, выбор высокой точки зрения, пастозный мазок, неясные контуры, словно размытые дождем или как бы дрожащие в

воздухе, — все это типичные черты импрессионистического пейзажа. Однако повышенная интенсивность цвета, эмоциональная приподнятость и зрелищность живописи говорят о творческой индивидуальности русского художника. Он часто изображает парижские бульвары и улицы вечером или в блеске ночных огней, что почти никогда не делали французские художники («Париж ночью. Итальянский бульвар», 1908; «Париж. Бульвар Капуцинок», 1906).

Важное место в творчестве Коровина занимал пейзаж, особенно среднерусская природа. Сюжет картины «Зимой» (1894) предельно прост: во дворе деревенской избы, у плетня, стоит запряженная в сани лошадка. Коровина увлекает решение сложной живописной проблемы: написать серое и черное на белом. Художник передает удивительное богатство тонко стармонированных пепельно-серых, сизо-лиловых оттенков, тончайшие переходы тонов, использует разнообразные приемы наложения красок. Изображение скромного уголка России обычным зимним днем становится шедевром.

В 1910-е гг. Коровин обращается к натюрморту, что было отражением общих тенденций в русском искусстве того периода. Натюрморты мастер пишет декоративно, густыми яркими красками, крупными контрастными мазками. Один из лучших — «Рыбы, вино и фрукты» (1916): крупные предметы как бы растворены в интерьере, внимание художника сосредоточено на воздушной среде. Характерными для его творчества становятся также натюрморты с цветами.

Коровин много работал для театра, оформлял драматические, оперные и балетные спектакли. Среди его лучших театральных работ — «Конек-Горбунок» Ц. Пуни, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова. Художник создал новый тип декораций и костюмов, неразрывно связанный со сценическим пространством, действием и музыкой.

Особая декоративность коровинского, а вслед за ним и всего русского импрессионизма была обусловлена следующими причинами. В истории русской живописи импрессионизм несколько запоздал в своем развитии, так как в начале 1900-х гг., в период его наивысшего расцвета, уже складывались новые направления, которые «наслаивались» на импрессионизм. Обострившийся интерес русских художников к народному искусству, преимущественно декоративному, повлиял и на красочность живописи.

Игорь Эммануилович Грабарь (1871—1960). Один из самых активных участников русской художественной жизни, живописец, искусствовед, художественный критик, реставратор, педагог и архитектор.

Грабарь мастерски писал пейзажи и натюрморты. В его творчестве поэзия русской природы раскрывается как особого рода цветовая гармония в неожиданных красочных сочетаниях. Так, в картинах 1904 г. «Февральская лазурь» и «Мартовский снег», написанных на пленэре, художник восхищается импрессионистическими цветовыми эффектами. В этих пейзажах впервые в русской живописи использован метод дивизионизма (пуантилизма). Однако эта техника Грабаря не имеет характера рациональной системы, как у французов Ж. Сера и П. Синьяка, а отличается импровизационной свободой.

Например, превосходный натюрморт «Неприбранный стол» (1907) Грабарь писал на открытом воздухе короткими мазками, создающими сияние цветных бликов и колористическое единство. При этом он не слепо следовал французам, а разрабатывал русский импрессионизм, передавая «вещественность и реальность».

Константин Федорович Юон (1875—1958). Живописец, график, художник театра. Основной жанр его творчества — лирический пейзаж. Создавая красочные панорамы старой Москвы и русской провинции, художник достигает органического слияния пейзажа с бытовыми сценами («Зима. Ростов Великий», «Троицкая лавра зимой», «Весенний солнечный день. Сергиев Посад» и др.).

В противовес откровенному фантазированию, сочиненности «мирискуснических» картин у Юона преобладает свежесть непосредственного впечатления. Он много работал на пленэре, увлекался французским импрессионизмом, не порывая при этом с традициями русского реализма, т.е. не «растворяя» форму предметов в среде.

Один из лучших пейзажей — «Мартовское солнце» (1915). Богатство оттенков, сложная игра света и тени наполняют полотно лирически-радостным настроением, чувством приближающейся весны.

Картина «Купола и ласточки. Успенский собор Троице-Сергиевой лавры» (1921) представляет панорамный пейзаж, написанный с колокольни собора ясным летним вечером.

Юон любил изображать солнце, снег, красочные народные одежды, поэтому использовал яркие и чистые цвета. На формирование манеры художника значительное влияние оказала древнерусская иконопись.

Аркадий Александрович Рылов (1870—1939). Пейзажист. Будучи последователем А.И. Куинджи, стремился четко следовать совету учителя — как можно больше работать на натуре. Создавая свои полотна, Рылов исходил из ритмов и гармонии самой природы.

На полотне «Зеленый шум» (1904) с помощью широкой манеры письма художник передал дуновение свежего ветра, разносящего

грозовые тучи, треплющего ветви берез, раздувающего паруса рыбацких лодок на реке. Уходящая вдаль панорама написана ярко, как и передний план, что создает ощущение декоративности. Название картины и ее образ в целом ассоциируются с настроением предреволюционного времени. Волнующее ожидание грядущих перемен, одновременно радостное и тревожное, составляет содержание этого произведения.

Одно из самых значительных произведений художника — «В голубом просторе» (1918) — создано по воображению. Это реальная и вместе с тем символическая картина, итог долгих художественных поисков. Прекрасные белые лебеди, парящие в голубом небе, — олицетворение свободы и радости жизни. Ритм облаков вторит очертаниям крыльев птиц. По морской глади плывет корабль, ветер наполняет его паруса.

Рылов изображал жизнь природы с такой широтой и правдивостью, которые были доступны лишь немногим из его современников.

Скульптура

Обновление пластического языка скульптуры на рубеже веков во многом было связано с импрессионизмом. П.П. Трубецкой, А.С. Голубкина и другие скульпторы стремились с помощью специальной техники лепки запечатлеть прекрасное мгновение, передать одухотворенность формы, движение, игру света и тени.

Павел Петрович Трубецкой (1866—1938). Первый наиболее яркий представитель русского импрессионизма в скульптуре. Одна из лучших работ — скульптурный портрет И.И. Левитана (1899). Здесь в полной мере проявились особенности импрессионистического метода в скульптуре. Масса скульптурного материала зафиксировала нервные быстрые движения рук художника. Форма воспринимается очень живо, при этом осязатим ее крепкий костяк. Свет играет многочисленными бликами на неровной поверхности, что усиливает взаимодействие скульптуры с окружающей средой. Образ Левитана раскрывается по-разному при обходе скульптуры: то он предстает артистически небрежным в несколько нарочитой позе, то преобладает импульсивная порывистость, то на лице читается меланхолическое раздумье. Фигура Левитана сложно и вместе с тем свободно развернута в пространстве.

В небольшом по размерам бюсте Л.Н. Толстого (1899) достигнуто впечатление исключительной значительности личности портретируемого. Трубецкой вылепил портрет в мягком материале, а затем отлил в бронзе, сохранив динамику фактуры. Благодаря этому он создал об-

раз, как бы воплощающий мощь стихийных сил природы. Это подлинно выдающееся произведение.

Бронзовый памятник Александру III, установленный в 1909 г. в Петербурге, представляет собой образец сатирически-гротескного решения образа, основанного прежде всего на угнетающем впечатлении неподвижности тяжелой массы. Скульптор специально огрубляет форму головы, рук и торса всадника, грузное тело которого как бы проламывает хребет упирающегося животного. Шапка, сползшая на лоб, показывает, что скульптор неуважительно относится к модели. Впечатление тяжеловесности, придавленности к земле довершает форма массивного постамента с широким основанием.

Анна Семеновна Голубкина (1864—1927). В своих работах стремилась прежде всего найти выразительный психологический образ. Как и П.П. Трубецкого, ее принято относить к числу скульпторов-импрессионистов. Но если работам Трубецкого свойственны мягкость лепки, текучесть форм, то во всем, что делала Голубкина, отчетливо проступает горячий, бунтарский характер. Об этом свидетельствует символический рельеф 1901 г., помещенный над входом в здание Московского Художественного театра в Камергерском переулке. Сама Голубкина называла это произведение «Море житейское», но известность оно получило под названиями «Волна» или «Пловец». В гребнях вздымающихся волн, заполняющих все поле рельефа, видны человеческие головы. В центре композиции — рвущийся вперед пловец. Его упрямое лицо, напряженный взмах руки передают решимость выстоять в борьбе со стихией. И сам мотив и его трактовка, скорее символическая, нежели реалистическая, выводят это произведение за рамки импрессионизма и сближают его с эстетикой модерна.

Нередко в творчестве Голубкиной звучала тема тоски, страданий, появлялись образы униженных, обездоленных людей: «Пленники» (1908), «Вдали музыка и огни» (1910), «Спящие» (1912).

К началу XX в. относятся наиболее яркие из созданных мастером портретов: Л.И. Сидоровой (1901—1906), А. Белого (1907), А.М. Ремизова и А.Н. Толстого (оба 1911).

* * *

Русский импрессионизм стал триумфальной аркой для входа в храм искусства XX в. Он впервые поставил вопросы, которые с разных сторон будут решать все авангардные художественные течения XX в., а именно: что же является объективным и субъективным в искусстве? Что оно отображает и что выражает? В искусстве XX в. стили как художественное переживание времени воплощаются в новых оригинальных формах.

Вопросы и задания

1. Проанализируйте черты сходства и различия русского и западноевропейского импрессионизма.
2. В чем заключается различие эстетических программ объединения «Мира искусства» и Союза русских художников?

Темы рефератов

1. Творчество К.А. Коровина как одного из самых ярких представителей русского импрессионизма.
2. Скульптура русского импрессионизма.

Литература

- Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И.* Русское искусство X — начала XX века: Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика. М., 1989.
- Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.
- Алпатов М.В.* Древнерусская иконопись. М., 1978.
- Арган Дж. К.* Современное искусство 1770—1970. М., 1970.
- Афанасьева В.К., Луконин В.Г., Померанцева Н.А.* Искусство Древнего Востока: Малая история искусств. М., 1976.
- Барская Н.А.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.
- Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи. СПб., 1990.
- Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. М., 1973.
- Бобринская Е.А.* Концептуализм. М., 1993.
- Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн. М., 1994.
- Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А.* Римский скульптурный портрет. М., 1975.
- Бусева-Давыдова И.Л.* Храмы Московского Кремля: святыни и древности. М., 1997.
- Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993.
- Вазари Д.* Жизнеописания. СПб., 1992.
- Виноградова Н.А.* Искусство Японии. М., 1985.
- Виннер Б.Р.* Английское искусство: Краткий исторический очерк. М., 1945.
- Виннер Б.Р.* Искусство Древней Греции. М., 1972.
- Виннер Б.Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962.
- Виннер Б.Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII вв. М., 1966.
- Виннер Б.Р.* Русская архитектура первой половины XVIII в. // Архитектура русского барокко. М., 1978.

- Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб., 1995.
- Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1997.
- Воронова Б.Г. Японская гравюра. М., 1963.
- Гартман К.О. Стили. М., 2000.
- Глазычев В.Л. Архитектура. Энциклопедия. М., 2002.
- Гоголев К.Н. Мировая художественная культура: Индия. Китай. Япония. М., 1999.
- Грабарь И.Э. О русской архитектуре. М., 1969.
- Грабарь И.Э. Петербургская архитектура XVIII—XIX веков. СПб., 1994.
- Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., 1979.
- Гришелева Л.Д. Формирование японской национальной культуры: конец XVI — начало XX в. М., 1986.
- Гусева Р.Н. Индия: тысячелетия и современность. М., 1971.
- Даниэль С. От иконы до авангарда: Шедевры русской живописи. СПб., 2000.
- Даринский А.В., Старцев В.И. История Санкт-Петербурга. XVIII—XIX вв. СПб., 2000.
- Декоративное искусство / Под ред. В.В. Ванслово, Т.С. Воронина, А.М. Кантор и др. М., 2003.
- Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Кн. 1—2. М., 1996.
- Дмитриева Н.А. Передвижники и импрессионисты. М., 1978.
- Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Искусство Древнего мира. М., 1989.
- Забяко А.П. История древнерусской культуры. М., 1995.
- Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: В 2-х т. М., 2002.
- Ильина Т.В. Западноевропейское искусство. М., 1993.
- Иофан Н.А. Культура древней Японии. М., 1974.
- Искусство: Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика / Сост. М.В. Алпатов, Н.Н. Ростовцев. Ч. 1—3. М., 1987.
- Искусство Индии / Сост. С.И. Тюляев. М., 1969.
- Искусство Китая / Автор-сост. Н.А. Виноградова. М., 1988.
- История зарубежного искусства / Под ред. М.Т. Кузьминой, Н.Л. Мальцевой. М., 1983.
- История иконописи: Истоки. Традиции. Современность. М., 2002.
- История искусства. Первые цивилизации. М., 1998.
- История культуры Японии. М., 1992.
- История русского искусства / Под ред. В.В. Ванслово, А.К. Лебедева и др. М., 1991.
- Калитина Н.Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII—XX веков. Л., 1990.

- Каптерева Т.П.* Веласкес и испанский портрет XVII в. М., 1956.
- Каптерова Т.П.* Искусство Испании: Средние века. Эпоха Возрождения. М., 1989.
- Каптерева Т.П., Виноградова Н.А.* Искусство средневекового Востока. М., 1989.
- Климов Р.Б.* Питер Брейгель. М., 1954.
- Колтинский Ю.Д., Бритова Н.Н.* Искусство этрусков и Древнего Рима. М., 1982.
- Кон-Винер Э.* История стилей изобразительных искусств. М., 1936.
- Коттерелл А.* Китай. Лондон; М., 1994.
- Купер Р. и Дж.* Шедевры искусства Китая. М., 1997.
- Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971.
- Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973.
- Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. Т. 1—2. М., 1956—1959.
- Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVII в. М., 1983.
- Левина И.М.* Искусство Испании XVI—XVII веков. М., 1966.
- Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Рембрандт:* Биограф. очерки. М., 1993.
- Либман М.Я.* Дюрер и его эпоха. М., 1972.
- Литвишова О.А.* Русские архитекторы. М., 2003.
- Лихачев Д.С.* Русское искусство от древности до авангарда. М., 1992.
- Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982.
- Любимов Л.Д.* Искусство Древнего мира. М., 1966.
- Матье М.В.* Искусство Древнего Египта. М., 1970.
- Муратова К.М.* Мастера французской готики XXII—XIII веков. М., 1988.
- Муратов П.П.* Образы Италии. Т. 1—3. М., 1993.
- Некрасова Е.А.* Английский романтизм. М., 1975.
- Некрасова Е.А.* Тернер. М., 1976.
- Николаева Н.С.* Искусство Японии с древности до начала XIX века. М., 2000.
- Николаева Н.С.* Япония — Европа: Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века. М., 1996.
- Николаева Н.С.* Японские сады. М., 1975.
- Овсянников Ю.М.* История памятников архитектуры. От пирамид до небоскребов. М., 2001.
- Популярная история архитектуры / Авторы-сост. К.А. Ляхова, Г.В. Дятлева, О.В. Лапшова и др.* М., 2001.
- Потапенко С.Н.* Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время. М., 1981.

- Прокофьев В.Н.* «Каприччос» Гойи. М., 1970.
- Рапацкая Л.А.* Искусство «серебряного века». М., 1996.
- Рапацкая Л.А.* Русское искусство XVIII века. М., 1995.
- Рапацкая Л.А.* Художественная культура Древней Руси. М., 1995.
- Ревальд Дж.* История импрессионизма. СПб., 1993.
- Ревальд Дж.* Постимпрессионизм. Л.; М., 1962.
- Ротенберг Е.И.* Голландское искусство XVII в. М., 1972.
- Ротенберг Е.И.* Искусство Италии XVI—XVII вв. М., 1989.
- Ротенберг Е.И.* Микеланджело. М., 1964.
- Русская живопись: Энциклопедия. М., 2003.
- Русские художники: Энциклопедический словарь. СПб., 1998.
- Самбурова Е.Н., Медведева А.А.* Китай. М., 1991.
- Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1993.
- Сабуро И.* История японской культуры. М., 1972.
- Смирнова И.А.* Боттичелли. М., 1967.
- Смирнова И.А.* Тициан. М., 1970.
- Соколов Г.И.* Искусство этрусков. М., 1990.
- Степанян Н.С.* Искусство России XX века. М., 1999.
- Томас П.* Легенды, мифы и эпос древней Индии. СПб., 2000.
- Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе. М., 1991.
- Тюляев С.И.* Искусство Индии. М., 1968.
- Тяжлов В.Н.* Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе: Малая история искусств. М., 1981.
- Уоткин Д.* История западноевропейской архитектуры. М., 2001.
- Филатов В.В.* Краткий иконописный словарь. М., 1996.
- Холлингсворт М.* Искусство в истории человека. М., 1989.
- Чегодаев А.Д.* Джон Констебль. М., 1968.
- Чубова А.П.* Древнеримская живопись. Л., 1967.
- Энциклопедия живописи. М., 1997.
- Юсупов Ю.С.* Словарь терминов архитектуры. СПб., 1994.
- Яворская Н.В.* Пейзаж барбизонской школы. М., 1962.
- Янсон Х.В.* Основы истории искусств. М., 1996.

Содержание

Введение	5
Часть первая	
СТИЛИ В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕГО МИРА	13
<i>Глава 1. Древнеегипетский стиль</i>	<i>13</i>
Искусство Древнего царства. Египетская классика	19
Архитектура	19
Скульптура	22
Искусство Среднего царства. Поздняя египетская классика	24
Архитектура	24
Скульптура	25
Живопись	25
Искусство Нового царства. «Имперский стиль»	26
Архитектура	26
Живопись	31
Скульптура	33
Амарнский стиль	34
Архитектура	34
Скульптура и живопись	35
Вопросы и задания	37
Темы рефератов	37
<i>Глава 2. Древнегреческий стиль</i>	<i>37</i>
Архаический стиль	38
Архитектура	39
Скульптура	41

Живопись. Вазопись	43
Строгий стиль. Ранняя классика	43
Архитектура и скульптура	44
Живопись. Вазопись	46
Классический стиль. Греческая классика	47
Архитектура и скульптура	47
Эллинизм	54
Архитектура	55
Скульптура	55
Вопросы и задания	56
Темы рефератов	57
Глава 3. Древнеримский стиль	57
Республиканский стиль	58
Архитектура	58
Скульптура	59
Помпейский (помпеянский) стиль	60
Архитектура	61
Живопись	62
Имперский стиль	64
Архитектура	66
Скульптура	69
Живопись	71
Вопросы и задания	72
Темы рефератов	72
Часть вторая	
СТИЛИ В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА	73
Глава 1. «Индийский стиль»	73
Архитектура	76
Скульптура	85
Живопись	88
Вопросы и задания	90
Темы рефератов	91
Глава 2. «Китайский стиль»	91
Архитектура	94
Скульптура	104
Живопись и графика	106

Шинуазри	111
Вопросы и задания	113
Темы рефератов	114
<i>Глава 3. «Японский стиль»</i>	<i>114</i>
Архитектура и сады	116
Скульптура	122
Живопись и графика	123
Вопросы и задания	128
Темы рефератов	128
Часть третья	
СТИЛИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ	129
<i>Глава 1. Византийский стиль</i>	<i>129</i>
Архитектура	130
Живопись	131
Вопросы и задания	137
Темы рефератов	137
<i>Глава 2. Романский стиль</i>	<i>137</i>
Архитектура	139
Скульптура	142
Вопросы и задания	143
Темы рефератов	143
<i>Глава 3. Готический стиль</i>	<i>143</i>
Вопросы и задания	153
Темы рефератов	153
<i>Глава 4. Стили эпохи Возрождения</i>	<i>153</i>
Итальянское Возрождение	154
Архитектура	156
Живопись	158
Скульптура	169
Маньеризм	173
Живопись	175
Северное Возрождение	176
Архитектура	177
Живопись	178

Графика	184
Вопросы и задания	187
Темы рефератов	187
<i>Глава 5. Барокко</i>	187
Архитектура	190
Скульптура	193
Живопись	194
Вопросы и задания	201
Темы рефератов	201
<i>Глава 6. Рококо</i>	202
Архитектура	203
Живопись	204
Вопросы и задания	207
Темы рефератов	207
<i>Глава 7. Классицизм и ампир</i>	207
Архитектура	209
Скульптура	212
Живопись	213
Вопросы и задания	217
Темы рефератов	218
<i>Глава 8. Романтизм</i>	218
Скульптура	219
Живопись	219
Вопросы и задания	224
Темы рефератов	224
<i>Глава 9. Реализм</i>	224
Вопросы и задания	237
Темы рефератов	237
<i>Глава 10. Импрессионизм</i>	237
Живопись	238
Скульптура	242
Вопросы и задания	244
Темы рефератов	244

<i>Глава 11. Постимпрессионизм</i>	244
Вопросы и задания	247
Темы рефератов	247
<i>Глава 12. Модерн</i>	248
Архитектура	249
Скульптура	251
Живопись и графика	252
Вопросы и задания	254
Темы рефератов	254
Часть четвертая	
СТИЛИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ. «РУССКИЙ СТИЛЬ»	255
<i>Глава 1. Древнерусский стиль</i>	255
Архитектура	256
Живопись	276
Вопросы и задания	289
Темы рефератов	290
<i>Глава 2. Барокко</i>	290
Архитектура	291
Скульптура	299
Живопись	300
Вопросы и задания	302
Темы рефератов	302
<i>Глава 3. Рококо</i>	303
Вопросы и задания	305
Темы рефератов	306
<i>Глава 4. Классицизм и ампир</i>	306
Архитектура	308
Скульптура	317
Живопись	320
Вопросы и задания	327
Темы рефератов	327
<i>Глава 5. Романтизм</i>	327
Живопись раннего романтизма	328

Живопись позднего романтизма	333
Вопросы и задания	336
Темы рефератов	336
<i>Глава 6. Реализм</i>	336
Живопись	336
Скульптура	352
Вопросы и задания	355
Темы рефератов	355
<i>Глава 7. Эклектизм</i>	355
Архитектура	357
«Русский стиль» в архитектуре	360
Вопросы и задания	361
Темы рефератов	361
<i>Глава 8. Модерн</i>	361
Архитектура	362
Живопись и графика	366
Вопросы и задания	378
Темы рефератов	379
<i>Глава 9. Русский импрессионизм</i>	379
Живопись	379
Скульптура	383
Вопросы и задания	385
Темы рефератов	385
Литература	386