

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
**«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

М.С. Кухта

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

Рекомендовано УМО по образованию в области технологии художественной обработки материалов и метрологии в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки бакалавров и магистров 261400 «Технология художественной обработки материалов» и специалистов по направлению 261000 «Технология художественной обработки материалов»

Издательство
Томского политехнического университета
2010

УДК 7.03(075.8)

ББК 85гя73

К95

Кухта М.С.

К95 История искусств: учебник / М.С. Кухта; Томский политехнический университет. — Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2010. — 269 с.

ISBN 978-5-98298-667-2

В учебнике дается развернутая характеристика изобразительного искусства каждого периода — от древнейших времен до современности: представлены различные стили и направления, факты из биографий художников, повлиявших на становление и развитие искусства. Зрительный ряд, иллюстрирующий учебник, помогает глубже воспринять смысловые особенности Времени.

Предназначен для студентов, обучающихся по направлению подготовки бакалавров и магистров 261400 «Технология художественной обработки материалов», специалистов по направлению 261000 «Технология художественной обработки материалов», 070600 «Дизайн», а также может быть рекомендован аспирантам для подготовки к сдаче кандидатского минимума по специальности 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн», преподавателям и всем интересующимся вопросами истории искусств.

УДК 7.03(075.8)

ББК 85гя73

Рецензенты

Доктор искусствоведения, профессор Московского
художественно-промышленного института

В.А. Лория

Доктор технических наук,
профессор Московского государственного университета
приборостроения и информатики

В.И. Куманин

Доктор философских наук,
профессор Томского политехнического университета

А.А. Корниенко

ISBN 978-5-98298-667-2

© ГОУ ВПО НИ ТПУ, 2010

© Кухта М.С., 2010

© Оформление. Издательство Томского
политехнического университета, 2010

© Назарова Е.А., фотографии, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
Введение	6
1. Виды и жанры изобразительного искусства	14
2. Первобытное искусство	34
3. Искусство Древнего Египта	58
4. Искусство Передней Азии	72
5. Искусство Древней Греции	80
6. Искусство Средневековой Европы	100
7. Древнерусское искусство	112
8. Периоды итальянского Возрождения	134
9. Венецианское возрождение	170
10. Искусство Испании XVI века	180
11. Фламандское барокко	186
12. Искусство Франции XVIII века	192
13. Китайское искусство	198
14. Импрессионизм	212
15. Современное искусство. Основные тенденции и направления	232
Контрольные вопросы и творческие задания	256
Рекомендуемые темы рефератов	268

ПРЕДИСЛОВИЕ

Согласно греческому мифу, Прометей, подаривший людям огонь, украденный у богов, тем самым вложил в душу человека искусство, способность творить. Именно с этого момента начинается разворачивание, движение во времени и пространстве человеческого мышления, активно и творчески реализующегося в действиях, знаниях, предметах.

Искусство каждого периода имеет свои характерные признаки. В первобытную эпоху – это интерес к изображению зверя, изучение и постижение его характерных особенностей, инициируемый магическими обрядами, состоявшими в непосредственной связи с первобытным искусством. Древние культуры Месопотамии и Египта были питаемы религиозно-мифологическими воззрениями. В канонических формах искусства Древнего Мира отразилась коллективная, выработанная веками точка зрения на Человека и Мир. Разумность и телесная красота были характерными сторонами греческого искусства. В искусстве Западной Европы ставится акцент на человеческой индивидуальности и власти Человека над материей. Искусство Востока (Китай) являет собой гармоничный аккорд синтеза Человека и Мироздания, взаимодействия мироощущений Живой Природы и Мыслящего Существа. Импрессионистическое видение раскрывает колористическое богатство Мира, согретое эмоционально-пристрастным взглядом живописца.

Каждое направление истории искусств являет собой уникальный ракурс взгляда на Мир, определяемый философскими, религиозными, мифологическими воззрениями данной эпохи, данного народа. Имея своим предметом не только внешнюю, видимую реальность, но и раскрывая внутреннее Бытие, художник в творческом акте объемно и ярко выражает сущность духовной жизни эпохи, потому так ценны и значимы высокие произведения искусства. Искусство – это не описание мира, а его сотворение. Создавая шедевр, человек всегда открывает нечто новое в Мире и в себе самом. Искусство – не копирование действительности, а бесконечный поиск новых граней Бытия, специфический процесс познания Мира, запечатленный в цвете, звуке, ритме, творческое воссоздание, преобразование Мира. Шедевры художественного, музыкального, литературного творчества яв-

ляются теми искрами божественного огня, который, согласно греческой легенде, принес людям Прометей.

Раскрывая тайны творческого процесса, писатель К. Паустовский в повести «Золотая роза» рассказывает о мусорщике Шамете, который в течении долгого времени собирал и просеивал пыль из ювелирных лавок, с тем, чтобы из этой золотой пыли ювелир смог бы сделать розу для его возлюбленной. Золотая роза Шамета — прообраз творческой деятельности художника, в котором «каждая глубокая или шутливая мысль, каждое незаметное движение человеческого сердца, так же как и летучий пух тополя или огонь звезды в ночной луже, — все это крупинки золотой пыли, которую художники превращают в сплав и из которых затем выковывают золотую розу».

Искусство — это всегда Вечный поиск совершенной формы, совершенного ритма, совершенного колорита, движение по бесконечной лестнице Познания Мира и Человека.

Целью учебника является развернутое исследование основных направлений и стилей искусства различных эпох, систематизация произведений искусства (от древнейших времен до современности), анализ художественных произведений различных эпох.

К каждой главе учебника разработаны контрольные вопросы и творческие задания с целью более успешного освоения и закрепления курса, которые предполагают творческий подход к исследованию направлений искусства и постижению анализа произведений искусства. Наряду с вопросами, требующими конкретного определенного ответа, предлагаются задания, выполнение которых предполагает формулирование самостоятельного суждения, опирающегося на личный опыт и эрудицию студентов.

Автор выражает благодарность своему учителю, искусствоведу Мельниковой Лидии Ивановне, коллегам кафедры АРМ Томского политехнического университета, студентам, обучающимся по направлению «Технология художественной обработки материалов» и дочери Наталии.

При оформлении учебника использованы фотографии и материалы автора, репродукции произведений искусства с сайта <http://smallbay.ru>.

ВВЕДЕНИЕ

Искусство воплощает в себе удивительное и неразгаданное до сих пор явление мира прекрасного. В чем состоит содержание искусства, его основания, на чем искусство держится и что поддерживается им?

Чернышевский, размышляя о природе художественной деятельности, пришел к выводу, что феномен и концепцию искусства нельзя свести ни к философско-гносеологической диалектике индивидуального и всеобщего, формы и содержания, идеи и образа, совпадающих в совершенном тождестве идеала, ни к антропологическому единству чувственного и разумного в целостной человеческой природе, ни к психологической реальности игры познавательных способностей, ни к психолингвистической актуальности выражения или самовыражения, ни к культуре вкуса с его гедонистическим принципом, который Кант, рассуждая о способности суждения, назвал «удовольствием рефлексии». Этих теоретических направлений исследования искусства недостаточно для того, чтобы адекватно определить его сущность.

Как бы важны не были эти аспекты и направления философско-эстетической мысли, они, даже в своей совокупности, недостаточны для того, чтобы определить сущность и специфику искусства, которое глубже и непосредственней, насущней и нужней эстетической ценности «идеала», «игры», «удовольствия».

Процесс создания художественного произведения часто сравнивают с рождением человека. Законы искусства основаны на законах природы: рождение ребенка, рост дерева, рождение художественного образа — явления одного порядка. Создание шедевра сопровождается у художника целой гаммой эмоций — «муками творчества», творческим экстазом, ни с чем не сравнимым вдохновенным наслаждением: «Мыслить, мечтать, задумывать прекрасное произведение — премилое занятие... Но создавать, но произвести на свет! Но выпестовать свое детище, вскормить его, убаюкивать его каждый вечер, ласкать его каждое утро, обхаживать с неиссякаемой материнской любовью, умыть его, когда оно испачкается, переодевать его сто раз в сутки в свеженькие платица, которые оно поминутно рвет, не пугаться недугов,

присущих этой лихорадочной жизни, и вырастить свое детище одухотворенным произведением искусства, которое говорит всякому взору, когда оно — скульптура, всякому уму, когда оно — слово, всем воспоминаниям, когда оно — живопись, всем сердцем, когда оно — музыка, — вот что такое Воплощение и Труд, совершаемый ради него» (О. Бальзак).

Не случайно в русском языке глубокий смысл сопряжен с корневой многозначностью слова «производство», «произведение». Произведение искусства — это то, что, доселе не существуя, рождается, производится из глубин небытия наружу как весть, и известие, которое извлекается оттуда и уверенно проводится художником одновременно как его видение и новое культурное ведение о жизни, о мире, о человеке.

Само понятие термина «искусство» содержит в себе свойства рождения и творения. Семантически в этом слове заключены и взаимодействуют «искусственное», «искусность», «искус» — непреодолимое, генетическое искушение мастерства человека искусственным образом произвести на свет произведения столь же продуктивно-жизнеспособные, как и творения природы.

В философии Шеллинга произведение искусства в мире культуры является тем же самым, что живой организм в мире природы.

Жизненность и ценность искусства измеряются его способностью передавать людям чувство драгоценного живого бытия. Так, Лев Толстой, рассматривая «искусство как одно из условий человеческой жизни», отмечал, что оно является одним из «средств общения людей между собой», объединяя их в одних и тех же чувствах, его жизненное предназначение — «заражать» ими людей: «есть самое важное — жизнь, как вы справедливо говорите, но жизнь наша связана с жизнью других людей и в настоящем, и в прошедшем, и в будущем. Жизнь — тем более жизнь, чем теснее ее связь с жизнью других, общей жизнью. Вот эта-то связь и устанавливается искусством в самом широком его смысле».

На основании приведенных выше рассуждений можно сделать вывод, что **искусство есть орган всепроникающей связи между индивидуальной жизнью и всеобщим бытием; подобно сердцу, оно живет этой связью и оживляет ее, претворяя живое в сущее, наполняя живое сущностью.**

Критерием художественной ценности произведения является красота, которая, по определению Чернышевского, есть сама

жизнь: «прекрасное есть полнота жизни», «прекрасное есть полнота бытия». В этой удвоенности определения прекрасного содержится напряжение смысла между живым и сущим: жизнь открыта в бытие, бытие — в жизнь; живое должно стать сущим, сущее должно стать живым.

Человек призван быть фокусом этого всепроникающего единства, проявителем прекрасного, в котором полнота всеобщей жизни совпадает с полнотой всеобщего бытия сущего. Чем глубже проникается творческий дух художника этим чувством живой связи всего со всем, тем прекрасней его создания.

Пабло Пикассо отмечая, что живое искусство всегда остается вопросом столь же целомудренным как сама жизнь, пишет: «Всякий, кто хочет понимать искусство, почему не пробуют понять пение птиц? Почему любят ночь, цветы, все, что окружает человека, не доискиваясь до их смысла. А живопись хотят понимать. Хотя бы поняли то, что **художник не может не творить, что он тоже мельчайшая частица мира**, которой нельзя придавать больше значения, чем стольким явлениям природы, которые нас чаруют, но которые мы не можем объяснить».

Искусство культивирует чувство жизни и этим чувственным ощущением бытия определяется культурный смысл художественной ценности и уникальная ценность смысла художественной культуры. «Искусство — это только чувство... В искусстве безобразно только безразличное» — писал Огюст Роден, точно и ёмко определяя сущность искусства. Но искусство, вскрывая смыслы бытия, суть жизни, всегда преображает ее бытийность усиленным светом творческого воображения, «имaginationи», ибо «без преображения нет искусства» — отмечал Поль Гоген.

Познавательные возможности искусства. Искусство представляет полноту жизни, сплав рационального и эмоционального, дискурсивного и интуитивного, сознательного и бессознательного, «трансформирующийся» и переплавляющийся в воображение как высшую, генетически обусловленную творческую способность человека.

Именно поэтому в контексте художественной деятельности раскрывается весь диапазон смыслов человеческого бытия, а не только те, которые поддаются формализации и вербально-понятийному обозначению. Если наука и обращается к искусству, ученый к художественному творчеству, то это, как правило, происходит не от недостатка формально-логической, собственно теоретической информации, а вследствие хронического дефици-

та в научном дискурсе «опыта переживаний» глубины и таинственности бытия, его парадоксальных, не всегда выразимых понятийно отношений; тех пластов реальности, которые схватываются и переживаются лишь внерационально, интуитивно или в воображении, т. е. в тех формах духовной рефлексии, которые с наибольшей плотностью реализуются в художественном творчестве.

Преображая бытие, искусство тем самым познает его по особым, специфическим законам, отличным от аналитического, научного постижения мира.

Вернадский в своих работах ставил вопрос о необходимости единого «научно-художественного охвата» природы как целого: «Синтетическое изучение объектов природы — ее естественных тел и ее самой как «целого» — неизбежно вскрывает черты строения, упускаемые при аналитическом подходе к ним, и дает новые. Этот синтетический подход характерен для нашего времени в научных и философских исканиях. Он ярко проявляется в том, что в наше время границы между науками стираются: мы научно работаем по проблемам, не считаясь с научными рамками... Для Гете чувство и понимание природы в их художественном выражении и в их научном понимании были одинаково делом жизни, были неразделимы». Вернадский замечал также, «что прекращение деятельности человека в области искусства... не может не отразиться болезненным, может быть даже подавляющим образом на науке».

Путь познания несводим только к логическим умозаключениям, научному анализу, рациональным методам. Вернадский указывает на целостный способ познания, где средством познания является вся жизнь, весь ее уклад, «где достигается какая-то особая, какая-то новая гармоничность, правильность, — и этой гармоничностью, несомненно, тоже достигается «знание». Искусство, приемлющее все голоса, все смыслы бытия, есть жизнь жизни, в которой «дышит почва и судьба», а то, что для теоретизирующего ума является законом художественной правды, для самого художника становится судьбой.

Роль и функции искусства в обществе. Каждая из конкретных форм искусства функционирует в пределах своей цивилизации, генетически, структурно и функционально сохраняя свою духовно-творческую избыточность. Ориентация общества на средства жизни, ближайшие практические интересы и ценности, обусловленные направленностью на освоение, использование естественно-природных условий жизни внешней, дополняются во

всяком конкретном социуме, «просветляются» обращенностью искусства к жизни внутренней, выражающей беспредельность «притязаний человеческого духа».

Бескорыстие, творчество, вера, созерцательность, культивируемые искусством и придающие ему романтическую окрыленность, выводят человека к необходимости преодоления наличных условий жизни и движению (идеальному и реальному) к новым, более совершенным ее формам. Именно поэтому искусство есть способ «изживать величайшие страсти, которые не нашли себе выхода в нормальной жизни».

Сохраняя романтическую приподнятость над прозой жизни, требованиями повседневности, искусство переводит человеческое существование в сферу, в которой материально-практические детерминанты деятельности теряют свою императивную силу и ведущую роль начинают играть высшие ценности и интересы, выражающие, по мысли Н. Бердяева, «требования свободы, а не природы, творчества, а не объективации».

Искусствоведение как наука об искусстве. Искусствоведение как особая гуманитарная дисциплина возникло в XVIII веке, однако основы его были заложены гораздо раньше. Известны дальневосточные трактаты об искусстве (Чжу Цзинсюань — VIII в., Го Си — XI в., Дун Цичан — XVI в.), античные теории искусства (Платон, Аристотель). Среди трудов античных ученых имеются и практические руководства по искусству (Витрувий), и описания художественных памятников (Павсаний, Филострат). Ряд искусствоведческих трактатов был создан в эпоху Возрождения (трактаты Альберти, Леонардо да Винчи, Дюрера, «Жизнеописания» Вазари и др.). В середине XVIII века вышел в свет один из первых специально искусствоведческих трудов — книга Винкельмана «История искусства древнего мира». В XIX и XX вв. возникает целый ряд школ и направлений исследования истории искусства: В. Любке, А. Шпрингер, К. Вёрман (Германия), Виолле ле Дюк, Г. Масперо (Франция), Я. Буркхард (Швейцария), В.В. Стасов, Н.Г. Чернышевский, Ф.И. Буслаев, И.Э. Грабарь (Россия).

Искусствоведение, как специальное знание об искусстве, соотносит все образующие его феномены к специфике **художественной реальности** бытия человека, которая наряду с «физической реальностью», «биологической реальностью», «психической реальностью» является особым срезом или уровнем сущего, и в пространстве которой признаки, свойства и движущие силы

возникновения художественных форм поддаются законосообразному различению и систематизации.

Современное искусствоведение характеризуется наличием двух уровней исследовательской мысли:

- **эмпирический** (описательный), для которого главной задачей является накопление новых фактов истории искусств, изучение конкретных художественных произведений;
- **семантический** (смысловой), стремящийся к раскрытию ведущих тенденций и закономерностей художественного творчества, проникающий в смыслы искусства.

Эти два уровня взаимопересекаются: теоретические исследования не чужды конкретности, а эмпирико-описательные работы включают в себя проблемы семантического характера. Таким образом, наука об искусстве подразумевает не только и не столько описание и систематизацию художественных произведений, но рассматривает вопросы происхождения искусства, его смысловых доминант.

Методы искусствоведческого анализа. Наука об искусстве в различные времена по-своему пыталась структурировать внешне несистемный художественный процесс, сгруппировать произведения искусства по их характерным признакам. Так рождались многочисленные истории искусства, в которых, начиная с XVIII века, стал особенно заметен относительно единый порядок в изложении материала художественной истории человечества. В каждом таком исследовании мы находим анализ таких этапов художественного развития, как античность, средневековье, Ренессанс, барокко, классицизм, и т. п.

В качестве центральной категории, с помощью которой в искусствоведении происходило членение художественного процесса, утвердилась категория стиля. **Стиль — исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности.**

Оперирование категорией стиля позволило проделать большую изыскательскую работу по атрибуции известных и заново обнаруженных произведений искусства и упорядочить их.

С другой стороны, по мере осуществления этой работы категория стиля обнаруживала свою ограниченность, в связи с тем, что произведения ряда выдающихся мастеров — Сервантеса, Караваджо, Веласкеса, Рембрандта и многих других — не удавалось подвести под схемы стилей соответствующих эпох.

Вследствие этого в идейно-художественные проблемы искусствоведческого анализа включаются философия, религия,

теология, культурология, психология, психоанализ, социология, социальная история, литература. Методы исследования каждой науки — специфичны, но в совокупности они помогают выстроить некий целостный **образ Мира и образ Человека в искусстве**. Корреляция между этими образами помогает глубже вскрыть смыслы и логику искусства определенной эпохи.

Искусство, как и религия, и философия, всегда является выразителем владеющих человечеством идей и представляет собой «часть всеобщей истории духа». Таким образом, произведение искусства уже по самой своей природе несет в себе концентрированное выражение общей духовной ориентации эпохи. Каждая эпоха формирует свой неповторимый стиль в искусстве, в границах этого стиля сообщая откровения, не переводимые на язык понятий, определений, терминов. Язык первобытной культуры, сакральные образы древнеегипетской живописи, искусство Месопотамии, античный образ совершенного человека, средневековая «музыка в камне», спокойное, эпически-былинное, сказочное искусство древней Руси, духовные прозрения Китая, солнечное искусство импрессионизма, разноликая палитра искусства современного периода — все эти направления и течения суть разные языки, разные мироощущения, разные ракурсы видения бесконечного Единого.

Рекомендуемая литература

1. Современное искусствознание: методолог. проблемы. — М.: Наука, 1994. — 256 с.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы: смысл творчества. — М., 1989.
3. Базен Ж. История истории искусств. От Вазари до наших дней. — М.: Прогресс-Культура, 1994. — 528 с.
4. Власов В.Г. Стили в искусстве: Словарь. Т. 1. — СПб: Кольна, 1995. — 672 с.
5. Диденко В.Д. Духовный космос искусства. — М.: Наука, 1993. — 90 с.
6. Каган М. Морфология искусства. Ч. 1—3. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
7. Кандинский В.О. О духовном в искусстве. — М.: Архимед, 1992. — 110 с.



ВИДЫ И ЖАНРЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА



1. ВИДЫ И ЖАНРЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Для изобразительного искусства характерны произведения, эстетическая ценность и образность которых воспринимается визуально (зрительно). Произведения изобразительного искусства могут быть беспредметны и даже нематериальны (заставка на экране, гарнитура книжного шрифта), но, независимо от материальности и предметности, типичные произведения изобразительного искусства обладают чертами объекта (ограниченностью в пространстве, стабильностью во времени). Способность генерировать объекты — важнейшее свойство изобразительного искусства, связанное с его происхождением, определившее его историю и обуславливающее его развитие. Изобразительное искусство либо создаёт самостоятельные объекты, не имеющие утилитарной ценности (скульптура, живопись, графика, фотоискусство), либо эстетически организует объекты утилитарного назначения и информационные массивы (декоративно-прикладное искусство, дизайн). Изобразительное искусство активно влияет на восприятие предметного окружения и виртуальной реальности.

Виды искусства

Архитектура (лат. *architectura* — строитель) — зодчество, система зданий и сооружений, формирующих пространственную среду для жизни и деятельности людей, а также само искусство создавать эти здания и сооружения в соответствии с законами красоты. Архитектура составляет необходимую часть средств производства и материальных средств существования человеческого общества. Её художественные образы играют значительную роль в духовной жизни. Функциональные, конструктивные и эстетические качества архитектуры (польза, прочность, красота) взаимосвязаны.

Скульптура (лат. *sculptura*, от *sculpo* — высекаю, вырезаю), ваяние, пластика (греч. *plastike*, от *plasso* — леплю) — вид искусства, основанный на принципе объёмного, физически трёхмерного изображения предмета. Как правило, объект изображения в скульптуре — человек, реже — животное (анималистический жанр), ещё реже — природа (пейзаж) и вещи (натюрморт). Постановка фигуры в пространстве, передача её движения, позы, жеста, светотеневая моделировка, усиливающая рельефность формы, архитектурная организация объёма, зрительный эффект его массы, весовых отношений, выбор пропорций, специфических в каждом случае, характер силуэта являются главными выразительными средствами этого вида искусства.



◀ **Три грации. Антонио Канова**

Верный идеалам неоклассицизма Канова воплотил свои представления о красоте в образах граций — античных богинь, олицетворяющих женскую прелесть и очарование. В отличие от восходящей к античности композиции, где две крайние фигуры обращены лицом к зрителю, а центральная, обнимающая своих подруг, — спиной, Канова представил своих граций стоящими рядом, причем две крайние обращены лицом друг к другу и к подруге, стоящей в центре. Все три стройные женские фигуры слились в объятии, их объединяет не только сплетение рук, но и шарф, спадающий с руки одной из граций. Группа пользовалась большим успехом у современников Кановы и настолько воплощала их идеал красоты, что о ней говорили: «Она прекраснее, чем сама красота».



Фриз Пергамского алтаря

Объёмная скульптурная форма строится в реальном пространстве по законам гармонии, ритма, равновесия, взаимодействия с окружающей архитектурной или природной средой и на основе наблюдаемых в натуре анатомических (структурных) особенностей той или иной модели.

Различают две основные разновидности скульптуры: круглую скульптуру («Три грации» А. Канова), которая свободно размещается в пространстве, и рельеф, где изображение располагается на плоскости, образующей его фон. К произведениям первой, обычно требующей кругового обзора, относятся: статуя (фигура в рост), группа (две или несколько фигур, составляющих единое целое), статуэтка (фигура, значительно меньшая натуральной величины), торс (изображение человеческого туловища), бюст (погрудное изображение человека) и т. д.

Выделяют следующие виды рельефов:

- Барельеф (фр. *bas-relief* — низкий рельеф) — вид скульптуры, в котором выпуклое изображение выступает над плоскостью фона, как правило, не более чем на половину объёма.

- Горельеф (фр. *haut-relief* — высокий рельеф) — вид скульптуры, в котором выпуклое изображение выступает над плоскостью фона более чем на половину объёма. Некоторые элементы могут быть совсем отделены от плоскости. Наиболее известный пример горельефа — Пергамский алтарь. Горельефы часто используют для украшения архитектурных сооружений и декоративных изделий. Они позволяют отобразить многофигурные сцены, пейзажи.

- Контррельеф (от лат. *contra* — против и «рельеф») — вид углублённого рельефа, представляющий собой «негатив» барельефа. Применяется в печатях и в формах (матрицах) для создания барельефных изображений.

Графика (греч. Γραφικός — «письменный», от греч. Γράφω — «пишу») — вид изобразительного искусства, использующий в качестве основных изобразительных средств линии, штрихи, пятна и точки. (Цвет также может применяться, но, в отличие от живописи, здесь он играет вспомогательную роль. В графике обычно используют не больше одного цвета (кроме основного черного), в редких случаях — два.) Кроме контурной линии в графическом искусстве широко используется штрих и пятно, также контрастирующие с белой (а в иных случаях также цветной, чёрной или реже — фактурной) поверхностью бумаги — главной основой для графических работ. Сочетанием тех же средств могут создаваться тональные нюансы. Наиболее общий отличительный признак графики — особое отношение изображаемого предмета к пространству, роль которого в значительной мере выполняет фон бумаги (по выражению советского мастера графики В.А. Фаворского, — «воздух белого листа»).



Леда и Лебедь. Рисунок Микеланджело Буонарроти

Леда — дочь царя Фестия из Этолии, к которому бежал изгнанный из Спарты Тиндарей. За помощь, оказанную ему в отражении воинственных соседей, Фестий отдал Тиндарею в жёны Леду. Детьми Леды были близнецы-Диоскуры, Клитеместра и Елена. Последняя считалась дочерью Зевса, который соединился с Ледой в образе лебедя; от этого союза она родила яйцо, и из него появилась Елена.

Эритрейская Сивилла, фреска ►

Сивилла Эритрейская, которой были известны книги Моисея, предсказывала падение Трои. На фреске Микеланджело Сивилла перелистывает древнюю книгу: «Свою книгу она держит далеко от себя и, закинув ногу на ногу, собирается перелистать страницу, сосредоточенно обдумывая, о чем писать дальше, в то время как стоящий позади нее путти раздувает огонь, чтобы зажечь ее светильник. Фигура эта красоты необычайной и по выражению лица, и по причёске, и по одежде; таковы же и обнаженные ее руки» (Джорджо Вазари).



К графике относится рисунок, как самостоятельная область, и различные виды его печатных воспроизведений:

- Гравюра — вырезанный на гладкой поверхности рисунок и его отпечаток. В зависимости от материала, на котором вырезают рисунок, разделяются гравюры на дереве (ксилография), гравюры на металле (офорт), гравюры на картоне, на меди, линолеуме и др.

- Линогравюра — выпуклая гравюра на линолеуме или на сходных с ним полимерно-пластических материалах. Возникла в начале XX в. Особенностью линогравюры являются контрасты черного и белого цвета, лаконизм, возможность использования листа большого размера, цветной печати, высокая тиражность. Пятно и штрих в линогравюре отличаются, как правило, сочностью и живописностью, однако ей не свойственна передача мелких деталей.

- Монотипия (от *týpos* — отпечаток) — вид печатной графики. Техника монотипии заключается в нанесении красок от руки на идеально гладкую поверхность печатной формы с последующим печатанием на станке. Полученный на бумаге оттиск всегда бывает единственным, уникальным.

Живопись — вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо поверхность. Живопись — важное средство художественного отражения и истолкования действительности, воздействия на мысли и чувства зрителей. Идейный замысел произведений живописи конкретизируется в теме и сюжете и воплощается с помощью композиции, рисунка и цвета (колорита). Используются монохромная живопись (одним цветовым тоном или оттенками одного тона) и система взаимосвязанных цветовых тонов (красочная гамма), неизменяемый локальный цвет и изменения цвета (полутона, переходы, оттенки), показывающие различия в освещении предметов и в их положении в пространстве, рефлексы, показывающие взаимодействие различно окрашенных предметов; общий живописный тон позволяет изобразить предметы в единстве с окружающей средой, валеры (франц. *valeur*, букв. — ценность, в живописи и графике оттенок тона, выражающий определенное соотношение света и тени) образуют тончайшие градации тона; на непосредственном изучении природы основано воспроизведение естественного освещения и воздушной среды (пленэр). Выразительность живописи определяется и характером мазка, обработкой красочной поверхности (фактура).

Передача объема и пространства связана с линейной и воздушной перспективой, светотеневой моделировкой, использованием тональных градаций и пространственных качеств теплых и холодных цветов. Живопись может быть однослойной (алла прима) и многослойной, имеющей подмалевок и лессировки. По определению Леонардо да Винчи, *«живопись — это поэзия, которую видят, а поэзия — это живопись, которую слышат»*.

Различаются монументально-декоративная живопись (стенные росписи, плафоны, панно), станковая живопись (картина), декорационная живопись (театральные и кинодекорации), декоративная роспись предметов обихода, иконопись, миниатюра (иллюстрирование рукописей, портрет), диорама и панорама. Основные технические разновидности — масляная живопись, живопись водяными красками по штукатурке — сырой (фреска) и сухой (а секко), темпера, клеевая живопись, восковая живопись, эмаль, живопись керамическая, мозаика, витраж; акварель, гуашь, пастель, тушь часто также служат для исполнения живописных произведений. Рассмотрим подробнее основные виды и жанры живописи.

Монументальная живопись — это большие картины на внутренних или наружных стенах зданий. Произведение монументальной живописи нельзя отделить от его основы (стены, опоры, потолка и т. п.). Темы для монументальных картин тоже выбираются значительные: исторические события, героические подвиги, народные сказания и др. Различают следующие виды и техники монументальной живописи.

- **Фреска** (итал. *fresco* — свежий) — техника настенной росписи водяными, реже — казеиново-известковыми красками по сырой или сухой штукатурке, а также живописное произведение, выполненное в этой технике. Фреска может быть выполнена двумя способами: а секко (*a secco* — по сухому), т. е. написана по сухой штукатурке, и в технике аль фреско, когда водяные краски наносятся на сырую штукатурку; такая фреска, без последующих исправлений темперой, наиболее сложна в исполнении, поскольку требует быстрого завершения работы. Как только влажный грунт высыхал, живопись становилась неотъемлемой частью поверхности стены. Роспись а секко далеко не столь долговечная, имеет тенденцию трескаться и осыпаться.



**Фрагмент фрески
Сикстинской капеллы.
Микеланджело Буонарроти**

◀ Фрески плафона Сикстинской капеллы — грандиозный ансамбль, включающий более трехсот человеческих фигур. На фрагменте представлены Кумская Сивилла и Пророк Иезекииль. В фигурах обнаженных юношей, расположенных по углам сюжетных композиций, Микеланджело воплотил радость и полноту жизни, развернул богатство и разнообразие пластических мотивов.

Пророк Иезекииль ▼



Могучий старец изображен в резком повороте, подчеркивающем смятение чувств. Остро характерен профиль пророка, грозен его взгляд, обращенный к ангелу. В этой фигуре и иступление и страсть, и порыв, и такой динамизм, от которого дух буквально захватывает. Он жил в мире пророчеств, в другом измерении, Бог показывал ему и истолковывал множество видений. *«Иезекииль, полный прекраснейшей грации и подвижности, в просторном одеянии и держащий в одной руке свиток с пророчествами; другую же поднял и повернул голову, будто собираясь произнести слова возвышенные и великие, а позади него два путта подносят ему книги»* (Дж. Вазари).



◀ **Флорентийская мозаика XVI в.
Собрание Медичи**

Флорентийская мозаика — это живопись, созданная вечным материалом — камнем. Полированный срез камня дает удивительный красоты поверхность. Традиционно флорентийские мастера используют для мозаики мрамор, яшму, лазурит, кахолонг, малахит, оникс, бирюзу и другие поделочные камни. В некоторых столешницах, чернильных наборах, шкатулках или миниатюрах могут быть применены и более дорогие, редкие и полудрагоценные камни.

**Притча о блудном сыне ▶
Витраж собора в Бурже**

Герой библейской притчи представлен в облике типичного аристократа XIII века. Он восседает на серой лошади и держит на запястье ловчего сокола. Дальнейшие события притчи изображены в серии сцен, вписанных поочередно в большие квадрифолии и маленькие медальоны. Данная трактовка библейской притчи рассчитана на восприятие представителя правящих классов. Аристократу той эпохи падение блудного сына до жалкой участи свинопаса должно было внушать ужас. В орнаментальных зонах этого витража доминируют красный и синий тона.



- Мозаика (франц. *mosaïque*, итал. *mosaico*, от лат. *musivum*, букв. — посвященное музам) — изображение или узор, выполненные из однородных или различных по материалу частиц (камень, смальта, керамическая плитка и пр.), один из основных видов монументально-декоративного искусства. Мозаика употребляется также для украшения произведений декоративно-прикладного искусства и реже — для создания станковых картин. Особым видом мозаики является инкрустация. Мозаика набирается из кусочков, которые имеют простую геометрическую или сложную, вырезанную по шаблону форму, и закрепляются в слое извести, цемента, мастики или воска.

- Витраж (франц. *vitrage*, от лат. *vitrum* — стекло) — орнаментальная или сюжетная декоративная композиция (в окне, двери, перегородке, в виде самостоятельного панно) из стекла или другого материала, пропускающего свет. Цветные витражи, заполняющие оконные проёмы, создают богатую игру окрашенного света и существенно влияют на эмоциональную выразительность интерьера. В католических соборах проникавший сквозь витраж окрашенный свет наполнял интерьер атмосферой таинственности. Это впечатление стало особенно ощутимым в готических храмах с их огромной высотой, простором, колоссальными окнами. В эпоху готики техника витража остаётся той же, что и в романскую, но обогащается цветовой набор стёкол, усложняются сюжеты, наряду с религиозными сценами появляются бытовые, изображающие труд ремесленников (собор в Шартре). Цветное стекло дополняется бесцветным, вставки которого создают эффект иррационального пространственного фона (собор Парижской Богоматери).

Станковая живопись — род живописи, произведения которого имеют самостоятельное значение и воспринимаются независимо от окружения. Основной формой станковой живописи является картина, отделенная рамой от окружающей обстановки. В станковой живописи используются различные техники: живопись восковыми красками, темпера, масляная живопись, а также (тяготеющие к графике) акварель, гуашь, пастель.

Жанры живописи (франц. *g  nre* — род, вид) — исторически сложившиеся внутренние подразделения в большинстве видов искусства, специфичные для каждой из областей художественной культуры. В изобразительном искусстве основные жанры определяются, прежде всего, по предмету изображения (портрет, пейзаж, интерьер, натюрморт, а также исторический, батальный, анималистический, бытовой жанры) или по характеру интерпретации этого предмета (карикатура, шарж, камерный портрет, историко-бытовой жанр и т. п.).



◀ **Дама с горностаем.**
Леонардо да Винчи

Моделью для портрета послужила любовница миланского герцога Лодовико Сфорца Чечилия Галлерани. Этой картиной Леонардо начинает традицию портретов XV в. в трехчетвертном изображении. Чечилия поворачивается налево, словно прислушиваясь к кому-то невидимому. По замечанию К. Педретти в портрете «присутствует естественность, фиксация одного мгновения, похожая на кадры в ленте кинематографа». Присутствие горностая символично и объясняется, с одной стороны, этимологическим сходством греческого названия «горноста́й» («галле») с фамилией Галлерани, с другой стороны, горноста́й почитался как символ чистоты и соответствовал официальной придворной морали.

Портрет А. Струйской ▶
Федор Рокотов

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук...

Николай Заболоцкий





◀ **Портрет четы Мюссар.**
Карл Брюллов

Групповой портрет четы Мюссар — подлинная жемчужина акварельного искусства Брюллова. Пленительно грациозна Эмилия Мюссар, изображенная на первом плане композиции. Непринужденное изящество посадки, горделивость поворота головы, сияние широко раскрытых глаз и живость легкой улыбки наполняют образ Эмилии Мюссар неповторимым очарованием. В изображении четы Мюссар Брюллов создал сложную композицию конного портрета. Порывистость лошадей, сдерживаемая умелой рукой, противопоставляется спокойствию всадников.

Елена Фоурмен с детьми ▶
Питер Пауль Рубенс

В 1630 году Рубенс женился на 16-летней Елене Фоурмен, племяннице своей первой жены, умершей в 1626 году. Елена стала любимой моделью художника в последние годы его жизни. Художник любил писать Елену как любимую жену и мать своих детей. Полотно датируется именно по возрасту детей, определяемому визуально (даты их рождения хорошо известны). Оно осталось незаконченным: справа (прямо над сиденьем стула) намечена еще одна пара рук. Это руки третьего ребенка Елены, родившегося в мае 1635 года. Остается неизвестным — почему Рубенс не закончил эту картину.



«Поджанры» основных жанров могут возникать при дроблении самих предметов изображения (морской вид, марина — особый вид пейзажа, «завтраки» и «десерты» — разновидности натюрморта). Основные жанры, как и само понятие жанр, имеют свои исторические границы. Искусство древности, средневековья, Возрождения не знало четких границ между жанрами, и только в XVII—XVIII вв. эстетика классицизма создала строгую иерархическую жанровую систему с разделением жанров на «высокие» и «низкие». Однако уже в XIX в. эта иерархия разрушается, а границы между жанрами постепенно стираются, начинается процесс их переплетения и сложного взаимодействия.

Портрет (франц. *portrait*, от устаревшего *portraire* — изображать) — изображение какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в реальной действительности. Зарождение портрета относится к глубокой древности, когда его назначение было во многом обусловлено культовыми, религиозно-магическими задачами. Необходимость «дублирования» модели (портрет как её двойник в загробной жизни) приводила к проецированию на имперсональный канонический тип изображения (воплощающий нечто неизменное) индивидуально-неповторимых черт определённого человека. Широкий расцвет светского портрета происходит в эпоху Возрождения.

Пейзаж (франц. *paysage*, от *pays* — страна, местность) — произведение, в котором основным предметом изображения является естественная или в той или иной степени преобразованная человеком природа. Отражая различные ступени и стороны духовного (а отчасти и практического) освоения человеком окружающего мира, искусство пейзаж несёт в себе большой мировоззренческий смысл. Изображения природы встречаются ещё в период неолита, когда в искусстве начинают воплощаться представления о закономерностях её жизни, возникают космологические композиции, включающие условные обозначения небесного свода, светил, стран света. В культурах Древнего Востока (Двуречье, Египет) с развитием тенденций к развёрнутому повествованию (особенно в сценах войн, охоты и рыбной ловли) складывается представление о природе как среде действия, нередко сохраняющей мифологический смысл, но в целом приобретающей более конкретный характер. Большей самостоятельностью обладает эллинистический и древнеримский пейзаж (включающий элементы перспективы).



Вид озера Неми в окрестностях Рима. Сильвестр Щедрин

Мягкий рассеянный свет заливает картину, сквозь ветви деревьев на песчаную дорожку падают солнечные блики, вода блестит серебром на солнце, и прозрачная воздушная пелена окутывает ближние и дальние предметы.



◀ *Зеленый виноград,
розовые персики, грецкий орех
и слива в утренней росе.
Ян ван Хем*

Главной задачей голландских художников являлось: привлечь зрителя необыкновенной красотой натюрморта с фруктами, развить в человеке чувство восприятия прекрасного. Натюрморт — это яркое выражение отношения человека к окружающему нас миру прекрасных вещей и даров матушки-природы. Специфика жанра определяет повышенное внимание художника (и зрителя) к структуре и деталям объёмов, фактуре поверхности.

Характерный для этой эпохи образ природы, воспринимаемой как мир идиллического существования, был унаследован и раннесредневековым искусством. В искусстве европейского средневековья элементы пейзажа (особенно виды городов и отдельных зданий) нередко служат средством выявления пространственных построений (например, «горки» или «палаты» в русских иконах), но обычно играют роль лаконичных указаний на место действия.

Натюрморт (франц. *nature morte*, итал. *natura morta*, букв. — мёртвая природа; голл. *stillevan*, нем. *Stilleben*, англ. *still life*, букв. — тихая или неподвижная жизнь) — жанр изобразительного искусства (главным образом станковой живописи), который посвящен изображению вещей, размещенных в единой среде и организованных в группу. Специальная организация мотива (так называемая постановка) — один из основных компонентов образной системы жанра натюрморта. Кроме неодушевлённых предметов (например, предметов домашнего обихода), в натюрморте изображают объекты живой природы, изолированные от своих естественных связей и тем самым обращенные в вещь, — рыбу на столе, цветы в букете и т. п. Изображение живых, движущихся существ — насекомых, птиц, зверей, даже людей — может иногда входить в натюрморт, но лишь дополняя его основной мотив. Цели натюрморта как жанра не сводятся к выражению символики, к решению декоративных задач или к точной фиксации предметного мира, хотя эти задачи во многом способствовали формированию натюрморта, а его образы нередко отличаются богатством ассоциаций, яркой декоративностью и иллюзорной точностью передачи натуры. Изображение вещей в натюрморте имеет самостоятельное художественное значение; художник может создать в натюрморте ёмкий, многослойный образ, обладающий сложным смысловым подтекстом.

Исторический жанр — один из основных жанров изобразительного искусства, посвященный историческим событиям и деятелям, социально значимым явлениям в истории общества.

Библейский жанр — жанр, изображающий библейские притчи, эпизоды из жизни христианских святых и подвижников.

Мифологический жанр — изобразительные сюжеты строятся на основании мифологических повествований.

Былинный жанр — построен по мотивам былин, сказаний и легенд.

Бытовой жанр — связан с изображением повседневной частной и общественной жизни человека.



*Княгиня Евпраксия.
Константин Васильев*

В 1237 г., говорится в «Повести о покорении Рязани Батыем», «безбожный царь Батый» со множеством воинов приходит на Русь. Он просит у рязанского князя Юрия Ингваревича «десятины во всем: во князех и во всех людех». Юрий Ингваревич обращается за помощью к великому князю владимирскому Юрию Всеволодовичу, но тот отказывает ему, «хотя особе сам сотворити брань с Батыем». Юрий Ингваревич совещается со своей «братией» и решает «утолить» врагов дарами. С дарами отправляется в стан Батия Федор Юрьевич. Но Батый требует у рязанских князей дочерей и сестер «себе на ложе». Кто-то из рязанских вельмож донес Батыю, что Федор Юрьевич женат на красавице из царского рода. Батый потребовал привести ее к себе, на что Федор Юрьевич с усмешкой отвечал: «Аще нас приодолееши, то и женами нашими владети начнеши». Князь был убит, а тело его брошено «зверем и птицам на растерзание». «Благоверная же княгиня Евпраксия стояла в то время в превысоком тереме своем и держала любимое чадо свое, князя Ивана Федоровича, и как услышала она смертоносные слова, исполненные горести, бросилась она из превысокого терема своего с сыном своим князем Иваном прямо на землю и разбилась до смерти...».

На высоком троне из слоновой кости сидит печальная Царевна. Ничто не радует ее, ни женихи, ни скоморохи, ни гости заморские. «Всего много, есть все, чего душа хочет; а никогда она не улыбалась, никогда не смеялась, словно сердце ее ничему не радовалось...». Так начинается русская сказка, по которой Виктор Михайлович Васнецов создает картину былинного жанра.



***Царевна-Несмеяна.
Виктор Васнецов***



***Кентавр Хирон и Ахилл.
Джироламо Баттони***

Кентавры изображались полулюдьми-полуконями. «Двуформными» названы они в «Метаморфозах» Овидия. Хирон, в греческой мифологии кентавр, сын Кроноса и Филиры, мудрейший и самый справедливый из кентавров. Обученный Аполлоном и Артемидой охоте, врачеванию, музыке и прорицательству он составлял в этих искусствах многих греческих героев, включая Асклепия, Ясона и Ахилла (героя Трои). Впоследствии Хирона нечаянно ранил одной из отравленных стрел его друг Геракл, после чего Хирон, обладавший бессмертием, наделил им Прометея, а сам был помещен Зевсом на небо, где стал созвездием Стрельца. Итальянский живописец Джироламо Баттони (стиль рококо) изображает обучение Ахилла игре на кифаре.

Христос, несущий крест. ►

Эль Греко

«Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им [Пилат]: се, Человек!.. Тогда наконец он предал Его им на распятие. И взяли Иисуса, и повели. И, неся крест Свой, Он вышел на место, называемое Лобное, по-еврейски Голгофа» (Евангелие от Иоанна). Сюжет «несение креста» приобретает новую трактовку в творчестве Эль Греко. В иллюзорно-беспредельном пространстве стираются грани между землёй и небом, образ Христа получает утонченно-духовную интерпретацию. Одну из главных ролей в произведениях Эль Греко играет колорит, основанный на обилии холодных рефлексов, беспокойной игре контрастных цветов, ярко вспыхивающих или приглушенных.



◄ Мадонна с книгой.

Сандро Боттичелли

Картины Боттичелли полны символических образов. «Мадонну с книгой» также называют «Мадонна, обучающая чтению младенца Христа». Умение читать во времена всеобщей безграмотности вызывало почтение. Книги были большой редкостью, по большей части научные или богословские. Установлено, что книга, лежащая перед Марией — «Часослов Марии», она символизирует авторитет церковного учения. Вишни, лежащие рядом с книгой, призваны символизировать обещанный рай, дверь в который открылась для верующих во Христа. Гвозди и терновый венец в руках Младенца символизируют предстоящие страдания Спасителя.



Неравный брак. Василий Пукирев

Эта картина — живописный рассказ, насыщенный психологическими подробностями. Жених превращается в собирательный образ чиновника по призванию, далеко не глупого, но черствого эгоиста и холодного насмешника. В невесте же (которая на грани обморока) бросается в глаза безвольная покорность своей безрадостной участи. В бессильно опущенной руке со свечой, в обреченном жесте руки, протянутой священнику, даже в роскошном платье, флердоранже в волосах и в бриллиантах — во всем одно беспредельное несчастье. Фигуры картины написаны в натуральную величину, хотя по сложившимся канонам академической живописи такое допускалось лишь в историческом, но отнюдь не в бытовом жанре. Пукирев как бы заявлял от имени нового поколения, что драмы, происходящие на наших глазах, а порой и с нашим участием, задевают и ранят более, чем предания седой старины.



Рекомендуемая литература

1. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. — СПб.: Кольна, 1995. — 371 с.
2. Лосев А.Ф. Динамика мифа. — М.: Искусство, 1930. — 278 с.
3. Нестеренко О.И. Краткая энциклопедия дизайна. — М.: Мол. гвардия, 1994. — 315 с.
4. Сокольникова Н.М. Краткий словарь художественных терминов. — М.: Титул, 1996. — 80 с.



ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО



2. ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

Проблема генезиса искусства. О существовании первобытного искусства узнали совсем недавно, в первой половине прошлого века. Ошеломляющее открытие было сделано в 1879 году: на севере Испании в пещере Альтамира обнаружили множество великолепных, крупных, цветных изображений животных. Росписи Альтамиры настолько поразили ученых, что вначале они были объявлены подделкой: никто не мог поверить, что такие изображения создавал человек на заре своего бытия.

Таким образом, если в материальной культуре, с точки зрения современности, человек находился на примитивной стадии развития, то в своей духовной культуре, и прежде всего в художественном творчестве, произведения верхнего палеолита стоят в одном ряду с великими творениям всех времен и народов. «Искусство — один из самых древних атрибутов человеческого существования, оно старше государства и собственности, старше всех тех сложных взаимоотношений и чувств, в том числе и чувства личности, которые складывались позже, в развитом и расчлененном человеческом коллективе; оно старше земледелия, скотоводства и обработки металлов». В отличие от всех других наук, искусствоведение, в особенности историческое, видит в человеке не только (и не столько) *Homo sapiens* — человека разумного, но и его другую, не менее значимую ипостась — *Homo pictors* — человека «изображающего», человека-художника. В древних наскальных рисунках запечатлелась первая летопись духовных исканий человечества. Отражая образы Мира, творчески воссоздавая грандиозные сцены на сводах Альтамиры, Человек делал первые шаги на пути самопознания.

Приблизительные даты возникновения первых изобразительных памятников первобытного искусства — 35—20 тыс. до н. э.

Миф — ядро древней духовной культуры. Художественная культура первобытного человека тесно переплетается с проблемой мифа, поскольку мифологические представления образуют ядро древней духовной культуры и, согласно взглядам Шеллинга, определяют ее специфику и характер развития.

Пониманий и определений мифа столько же, «сколько у него интерпретаторов». Нередко попытка дать определение, опереться на одну характеристику мифа вызывает ответную теорию, утверждающую прямо противоположное.



Бык. Пещера Альтамира

Первый исследователь Альтамиры — граф Марселино Санс де Саутуола, владелец угодий, на которых находится пещера (испанская провинция Кантабрия). Однажды он взял с собой девятилетнюю дочь Марию. Рост ребенка позволял свободно рассматривать своды пещеры там, где отец мог пройти лишь согнувшись. Поэтому неудивительно, что именно Мария неожиданно обнаружила на низком потолке бокового грота рисунки, покрывавшие темные своды пещеры. Это были необыкновенно реалистичные изображения быков высотой в полтора-два метра, нарисованные яркими красными и оранжевыми красками.

Роспись плафона Альтамиры ►

В слое культурных отложений на полу пещеры были найдены куски охры того же цвета, каким выполнялись росписи. Общая площадь плафона — около 100 кв. м. Художник умело сочетал красочную роспись с рельефом потолка. Из более чем 20 фигур нарисованных здесь животных (в основном бизонов, хотя есть и лошадь, и кабан, и олень), большинство нанесено на естественные выпуклости потолка. Получается впечатляющая картина полуобъемных, рельефных фигур.



Миф — фантазиен и алогичен, продукт невежества и суеверия (софисты, стоики, Б. Фонтенель, Ф.-М. Вольтер, Д. Дидро, Ш. Монтескье); миф — структурен и логически продуман (К. Леви-Строс, В.Я. Пропп, В.В. Иванов, В.Н. Топоров).

Миф — фундирует социальные отношения, регулирует общественные связи и трудовую деятельность (Э. Тайлор, Э. Лэнг, Г. Спенсер, Дж.Дж. Фрейзер), миф — отражает реалии иных миров и непроявленные смыслы, трансцендентен и внеэмпиричен (Ф.В. Шеллинг).

Миф коррелирует с языком, формируя и определяя базовые лингвистические структуры (Я. Гримм, М. Мюллер, А. Кун, В. Шварц, Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев); миф — бессловесен, и наиболее полно его семантическое ядро выражено в пластической структуре обряда (И.М. Тронский, О.М. Фрейденберг).

Психологические теории мифа обращают внимание на сложные ассоциативные мосты между сознательным и бессознательным, зафиксированные в символическом коде, архетипах мифа (В. Вундт, К.Г. Юнг, З. Фрейд).

Теории мифа, сгруппированные по взаимодополняющим друг друга определениям, оформляют пространство определений мифа, представляющего своеобразный «культурный банк информации», поле возможностей, вероятностную сетку, которую сознание набрасывает на хаос мира (А.М. Лобок).

Между архаическим (хтоническим) мифом и мифом Древней Греции уже стоят логика, философия, искусство. По определению А.Ф. Лосева повествование, а тем более записанный миф — это уже «умственное построение» вместо «первобытной слитности» мифа, т. е. мифология¹ — миф превращенный, осмысленный внутри культуры, потерявший свою изначальную целостность мировосприятия. Рождение мифологий, субъективная интерпретация мифов², возникновение мифологических представлений связано с развитием и становлением народов, культур, традиций, которые не являются основой для аллегорического мифотворчества, но сами определяемы мифом. «Останется ли эллин эллином, египтянин египтянином, если отнять у него мифологию?... Если мифология народа складывается в ходе истории, а история начинается для народа только когда он начинает существовать, если она возникает у него благодаря историческим обстоятельствам и контактам с другими народами, то у него, значит, есть история до всякой мифологии, однако народ обретает мифологию не в истории,

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики: итоги тысячелетнего развития. М., 1994. С. 279.

² Здесь под субъектом понимается не личность, а коллектив, этническая группа.

наоборот, мифология определяет его историю, или, лучше сказать... она — его судьба... с самого начала выпавший ему жребий»³. Мифология, следовательно, возникает как индивидуальное сознание народа, когда это сознание отделяется от всеобщего сознания человечества, когда из племен возникают народы — в результате процесса оформления мифологий, связанного со «смешением языков», что является духовным процессом, который нельзя мыслить помимо «внутреннего процесса», помимо «потрясения самого сознания»⁴.

Следовательно, мифом являются и действия, и вещи, и «быт» первобытного человека, т. е. все то, на что направлено его сознание в эпоху рождения мифов. Миф — не только словесно выраженный рассказ. Использование звуковой оболочки совершенно необязательно для проявления мифического слова, пластическим модусом которого являются ритуально-магические практики во всем многообразии жестов, мимики, обрядовой символики.

Мифологические системы народов мира, как отмечают исследователи, не сумма наивных знаний, а сложное целостное мировоззрение, затрагивающее практически все волнующие человека и по сей день коренные вопросы мироздания. Сущность этого своеобразного мировоззрения обычно обозначают понятием **первобытный синкретизм**, обозначающим слитность, нерасчлененность знаний, эмоций, действий.

Причины подобного синкретизма лежат в изначальных особенностях человеческого мышления, каковыми являются **антропоморфизм** и **символизм**. Под антропоморфизмом понимают очеловечивание природы, перенесение на нее человеческих качеств. Космос, согласно древним мифам, создан из частей тела Бога или Первопредка (славянский Род, индийский Пуруша и др.)

Представление Вселенной, состоящей из частей тела Первочеловека — один из основных мифологических мотивов, который содержит в зачаточном виде все основные универсальные методы познания: анализ (расчленение тела Первочеловека на части) и синтез (конструирование из них космоса), индукция (перенесение свойств человека на космос) и дедукция (выведение из космического устройства структуры родовых, социальных и сакральных отношений), абстрагирование (отделение от предметов отдельных элементов и свойств) и обобщение (персонификация отвлеченных свойств), сравнение (сопоставление разных свойств) и классификация (объединение в классы). Эти принципы и эти

³ Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2-х томах. М.: Мысль, 1989. Т. 2. С. 213.

⁴ Там же. С. 245–247.

методы не осознавались древними людьми в качестве таковых и применялись ими спонтанно⁵. Таким образом отражается двойное подобие: Человек подобен Миру и Мир подобен Человеку. В Мире нет ничего того, что не имелось бы у Человека, а Человек вмещает в себе все бесконечное разнообразие Мира. Человек воспринимается как часть Космоса, который мыслится по аналогии с организмом Человека. В силу этого онтологического взаимопроникновения познание Мира осуществляется не путем насильственного отчужденного разделения на субъект и объект, а путем поиска тех «одушевляющих связей», способствующих глубинному взаимопроникновению в сокровенные смыслы Бытия.

Антропоморфизм существовал в древности в трех основных формах.

Анимизм (от лат. *anima* — душа) — вера в существование души и духов. С представлением о душе связывались так называемые австралийские чуринги — священные каменные или деревянные пластинки, которые нельзя было потерять или испортить, т. к. они считалисьместилищем души. У разных народов душа представлялась в виде птицы, тени, дыхания. Душами наделялись деревья (греч. дриады), реки (греч. наяды), животные и даже неодушевленные предметы.

Тотемизм (на языке североамериканских индейцев «ототем» означает его род) — представления о родственных отношениях между людьми и каким-либо видом животных либо растений. У индейцев племени сенеков-ирокезов, которое распалось на две фратрии, имелись роды медведя, волка, бобра. Вспомним также имена героев романов Ф. Купера — Чингачгук Великий Змей, Ункас Быстроногий Олень. Наиболее распространенным тотемным животным древних славян был медведь, тотемное имя которого считалось священным и вслух не произносилось.

Магия — средство описания, объяснения и воздействия на окружающий мир путем определенных действий, внушающих человеку господство над природой в то время как вся реальная жизнь неопровержимо доказывает обратное. Магия поддерживает в человеке уверенность в успехе своих действий, в ней человек черпает духовные и практические ресурсы, магия выступает как действенный фактор организации труда и придания ему системного характера. Практически ни одно дело в первобытном обществе не обходится без влияния магическо-ритуальных практик. Так были обнаружены следующие разновидности магии: садо-

⁵ Косарев А.Ф. Философия мифа: мифология и ее эвристическая значимость. М., 2000. 330 с. С. 96–97.

вая, рыболовная, охотничья, строительная, торговая, военная, медицинская, любовная и т. д.

Символизм является оборотной стороной антропоморфизма. Символ — не просто знак, указывающий на некий предмет или явление, но знак осмысленный, за которым скрывается сложный мотив, образ, идея. Такой оплодотворенный мыслью знак всегда предметен, чувственен. Символы представляют собой единство бессознательного и сознательного, чувственно-воспринимаемого и умопостигаемого, иррационального и рационального, логического и алогического, непонятного и уже понятого.

Обобщая, можно сделать вывод: мифы являлись способом осмысления природы и социальной действительности на ранних стадиях общественного развития. Сущность мифологического мировосприятия проявлялась в очеловечивании окружающей среды, в одушевлении космоса, в стремлении гармонизировать человека с миром и мир с собой, «сделать» его подобным себе, а значит, понятным и ясным. Таким образом, первобытный культурный комплекс, представляющий собой нерасторжимое единство обрядов, магии, хозяйственно-производственной деятельности, органичным образом включающий в себя художественное творчество, являлся специфической формой познания окружающего мира и самопознанием человека.

На основании вышесказанного становится понятным, почему пещеры первобытных рисунков находились в труднодоступных местах, почему рядом с изображениями часто обнаруживались человеческие следы, расположенные по кругу, почему изображения крупных животных оказывались пронзенными копьями или поражались стрелами, почему, наконец, объектом внимания первобытного художника становились большие животные — мамонты, бизоны.

Главной заботой родовой общины была добыча зверя. Чтобы повлиять на успех охоты, человек прибегал к магии. Первобытный охотник верил, что изображая животных, он как бы подчиняет их себе: поражая изображение копьем или рисуя вонзившееся копье, он убивает зверя. Перед изображениями совершались сложные ритуальные действия, в которых соединялись элементы танца, пения, инструментальной музыки, пантомимы; тела определенным образом раскрашивались, одевались маски, шкуры. Все эти действия выполняли, помимо магических, и многие другие функции: в них развивалось мышление человека, сплачивался коллектив, закреплялись и передавались новым поколениям умения, навыки и знания, происходила эмоциональная разрядка и тренировка, удовлетворялись эстетические потребности.



Peinture d'un cheval dans la grotte de Lascaux, en France.
Лошадь. Пещера Ласко (Франция)

Les plus anciennes peintures connues à ce jour se trouvent dans la Grotte Chauvet en France et elles ont, d'après la plupart des historiens, environ 32 000 ans. Gravées et peintes avec de l'ocre rouge et un colorant noir, elles représentent surtout des scènes de chasse avec des chevaux, des rhinocéros, des lions, des buffles et des hommes. On trouve d'autres exemples de peinture rupestre partout dans le monde, en France, en Espagne, au Portugal, en Chine, en Australie, etc. De multiples hypothèses ont été avancées quant à la signification de ces peintures.

***La Vénus de Laussel, l'une des plus célèbres
Vénus paléolithiques.***
Венера с рогом изобилия ►

Si les premières manifestations discrètes de l'art préhistorique datent de la fin du Paléolithique moyen, celui-ci ne prend une réelle ampleur qu'au début du Paléolithique supérieur (–30 000 à –12 000 ans avant J.-C.). Il est alors très diversifié dans ses thématiques, ses techniques et ses supports. Il inclut des représentations figuratives animales, des représentations anthropomorphes souvent schématiques, ainsi que de nombreux signes. Au Mésolithique (–12 000 à –8000 avant J.-C.), les manifestations artistiques figuratives sont rares⁶. De cette époque sont connus des galets peints ou gravés de figures géométriques. Au Néolithique (–8000 à –3000 avant J.-C.), l'art rupestre se développe, incluant des éléments figuratifs et notamment des animaux domestiques.



⁶ Dictionnaire de la Préhistoire, sous la direction d'A. Leroi-Gourhan, PUF, Paris, 1988 (rééd. 1994).

Периоды первобытного искусства

Искусство **палеолита** («древний каменный век», 35–8 тыс. до н. э.⁷) условно делится на два периода — **ориньяк** и **мадлен** и предполагает сосуществование двух тенденций — реалистических изображений и символов.

Самые древние рисунки (период **ориньяк**) представляли собой разнообразные переплетения линий, проведенных пальцами по сырой глине («макароны» и «меандры»), отпечатки ладоней.

Для искусства периода **мадлен** характерно обилие многоцветных росписей. В это время создаются громадные анималистические ансамбли (пещера Альтамира, Ляско, Фон де Гом, Нио, Комбарелль). Рисунки поражают мастерством и свободой исполнения, великолепным знанием зверя, его особенностей. Изображения раненых и умирающих зверей соседствуют с беременными животными, а также с рисунками самцов, преследующих самок. Это указывает на то, что магические обряды первобытного человека были направлены не только на победу над зверем, но и на обеспечение размножения звериного поголовья, чтобы не иссякал источник его существования.

подавляющее большинство изображений — это рисунки отдельных животных, никак не связанных друг с другом.

Особую группу составляют изображения странных существ, у которых человеческие черты сочетаются со звериными, — олени, бизона, мамонта, разных птиц. Ученые усматривают в этих чудовищах следы тотемистических верований.

Сам человек представлен в палеолитическом искусстве небольшим, по сравнению с животными, количеством изображений. В основном это скульптурки малого размера (от 2 до 20 см), преимущественно женские, получившие название «палеолитических Венер». Большинство статуэток обладает общими чертами: они решены обобщенно, руки едва намечены, черт лица нет совсем, зато подчеркнута преувеличены те части тела, которые связаны с вынашиванием, рождением и кормлением ребенка. Такая трактовка женских фигурок объясняется их магическим значением: они были связаны с культом плодородия, воплощали заботу о продолжении рода, о росте и процветании первобытной общины.

Символические узоры орнамента, украшавшего изделия палеолита, были условным выражением представлений человека о природе, о мире.

⁷ Французские исследователи предлагают другие хронологические рамки, однако проблема хронологии не является предметом искусствоведческого анализа (см. работу *Dictionnaire de la Préhistoire*, sous la direction d'A. Leroi-Gourhan, отрывок из которой приведен на предыдущей странице).

Принципиально изменилось изобразительное искусство в период **мезолита** («средний каменный век» — 8—4 тыс. до н. э.). Мезолитические росписи и петроглифы чаще всего исполнялись на открытых местах, на скалах; таких мест найдено около пятидесяти — в Восточной Испании, на Кавказе, в Средней Азии, Африке. В отличие от палеолита, огромное место в изображениях теперь занимает человек и его действия. Росписи теперь представляют собой не хаотические нагромождения животных, а многофигурные композиции: сцены охоты и вооруженных столкновений, загона скота, вызывания дождя, сбора меда, ритуальных действий и т. д.

Изображения, особенно человека, стилизуются, схематизируются, иногда сводятся почти к знаку. Это дает возможность усиливать динамику, ритм.

Легкие, удлиненные лучники стреляют в бегущих оленей; в сложном повороте изображена сборщица меда, отбивающаяся от пчел; стремительно несутся навстречу друг другу сражающиеся воины.

В таком изменении характера изображения, в утрате того первозданного реализма, который присущ росписям Альтамиры и Ляско, проявился всеобщий закон развития: что-то важное приобретается, зато что-то и утрачивается. Человек приобрел способность мыслить более общими, более отвлеченными категориями, отображать более сложные и более широкие явления, на первый план выдвигалась необходимость обозначения, сообщения, рассказа о событии. В мезолите берет истоки пиктография — рисуночное письмо.

Последний период каменного века — **неолит** («новый каменный век» — 6—2 тыс. до н. э.) — характеризуется постепенным переходом от охоты и собирательства к скотоводству и земледелию. Разведение скота и выращивание злаков создавали условия для обеспечения людей пищей, служили основой их благосостояния.

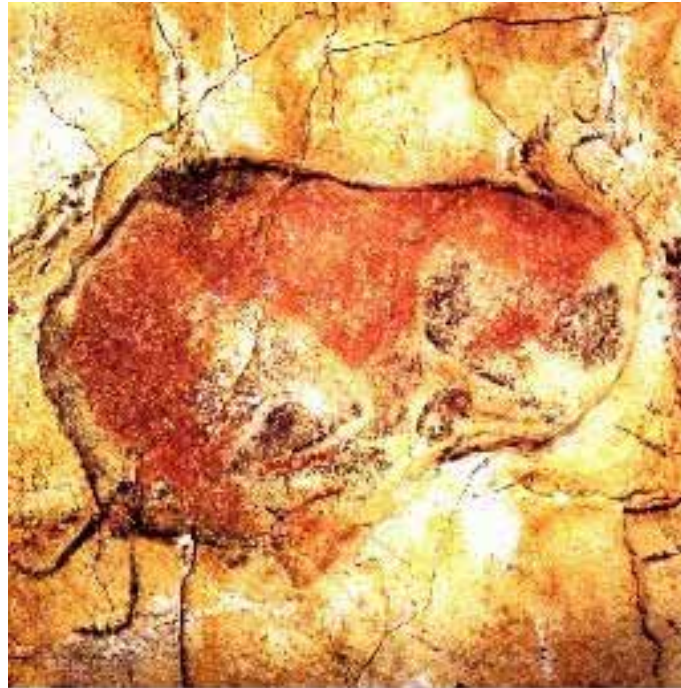
В неолите рождается керамика. Научившись обжигать глину, человек впервые создает материал, которого не было в природе. Совершенствуется ткачество и обработка кожи.

Меняется родовая структура: матриархат уступает место патриархату. В связи с развитием земледелия усиливается роль магии, развиваются и совершенствуются мифологические системы, возникают более сложные формы осмысления жизни.



**Львы. Пещера Шове
(Франция)**

Уже в самом начале палеолита, в ориньякский период, во всем ареале Пиренеев появляются отпечатки рук на стенах пещер.



Раненый бизон. Альтамирская пещера

Рисунок относится к мадленскому периоду. «Экономными, смелыми, уверенными штрихами, в сочетании с большими пятнами краски, передана монолитная, мощная фигура зверя, с удивительно точным ощущением его анатомии и пропорций. Изображение не только контурное, но и объемное. Так осязателен крутой хребет бизона и все выпуклости его массивного тела! Рисунок полон жизни, в нем чувствуется трепет напрягающихся мускулов, упругость коротких крепких ног, ощущается готовность зверя ринуться вперед, наклонив голову, выставив рога и исподлобья глядя налитыми кровью глазами»⁸.

⁸ Дмитриева Н.А., Виноградова Н.Н. Искусство Древнего мира. М., 1986. С. 10.

Памятники наскального искусства неолита встречаются повсюду: в Испании и Португалии, Франции и Италии, Англии и Германии, Африке и Австралии. Изображения исполнялись не только на скалах и больших камнях, но и на плитах гробниц. Среди рисунков, помимо фигур людей и животных, лодок и колесниц, запряженных лошадьми или быками, много различных знаков в виде кругов, крестов, спиралей, свастик и других лунарных, солярных и иных символов. Это свидетельствует о существовании сложной мифологии и разнообразных культов, как заупокойных, так и космических.

Керамическая утварь украшалась орнаментом, составленным из геометрических элементов, из линий, полос, спиралей, свастик, крестов, из стилизованных фигурок человека и животных. Эти орнаментальные узоры служили не только украшением посуды, но воплощали представление человека об устройстве мира и имели магическое значение. В самом создании орнамента проявилось стремление древних людей к порядку, равновесию, ясности и одновременно вырабатывалось чувство ритма, симметрии, гармонии, эстетическое чувство.

Эпоха бронзы (3—2 тыс. до н. э.). Использование металла определили собой следующий этап в развитии человечества. Добыча и обработка металла требовали профессиональных знаний, поэтому произошло второе, после выделения пастушеских племен, разделение труда — ремесло отделилось от земледелия. Самостоятельными отраслями производства становятся литейное и кузнечное дело, как несколько ранее — гончарное, а позже — ткацкое. Усилилась роль военных столкновений за овладение скотом, пашнями, металлом. Зародилась частная собственность, увеличилось имущественное неравенство. Завершился переход к патриархату.

Вождь стал пользоваться большой властью и особым почетом: на него смотрели как на носителя божественной силы. Курганы, воздвигнутые над гробницей вождя, стали впоследствии главным источником культурных и художественных памятников.

Из бронзы (сплав меди и олова) изготовлялось боевое оружие, ритуальные сосуды, всевозможные украшения. Развивались техники обработки металлов:ковка, литье, чеканка и гравировка, с помощью которых изделия из бронзы покрывались различными узорами и изображениями.

Главным изобразительным мотивом при изготовлении и украшении всевозможных изделий остаются звери, каждый из которых имеет свой магический, символический смысл.



◀ *Наскальная роспись Кова дель Кавальс из Вальторты (Испания)*

Левантийское искусство демонстрирует схематизацию, плоскостную и монохромную манеру. Динамичность в изображении сцен охоты и занятий людей позволяет определить это направление как стилизованный динамизм. Живопись осуществлялась по плоской тонированной поверхности, не придававшей рельефности изображению. Простейшие фигуры представляют собой комбинацию вертикалей в изображении торса и косых линий рук и ног. Порой туловище изображается в виде треугольника или закругленной линии, без конечностей.



Лучники. Стоянка в Тин-Тазарифте ▶

Лук и копье, резко увеличившие эффективность охоты и в какой-то момент нарушившие экологический баланс, косвенно способствовали переходу к производящим формам хозяйства: земледелию, скотоводству и оседлому образу жизни. В искусстве мезолита завершается отход от натуры: изображения утрачивают индивидуальный характер, становятся все более условными. К «мезолитическим» признакам можно отнести: сценичность, динамизм, изображение человека как воплощение функции, действия.

В стилизованных фигурках не всегда можно распознать породу зверя, а сюжетные сценки на булавках воспринимаются как орнаментальная вязь.

Важнейшим явлением этого периода становится **мегалитическая архитектура** (мегалит — большой камень), тесно связанная с религиозно-культовыми идеями. Выделяют три вида мегалитов.

Менгиры — вертикально поставленные камни различной высоты (от 1 до 20 м). Они могут быть и едва отесанными, и покрытыми рельефной резьбой; могут быть увенчаны головой человека или животного либо целиком выполнены как монументальная скульптура. Менгиры являлись объектом поклонения как символы плодородия, стражи пастбищ или источников, обозначали место церемоний. В Северном Причерноморье их помещали над курганами.

Дольмены — сложные сооружения из крупных каменных плит, стоящих вертикально и перекрытых сверху еще одной плитой. По форме они могли быть многогранными или круглыми; внутри плиты покрыты символическими знаками. Порой к дольмену вел коридор из наклонных плит или небольших менгиров. Дольмены были местом захоронения членов рода (чаще из жреческого сословья).

Кромлехи — самые значительные сооружения древности, представляют собой расположенные по кругу каменные плиты или столбы. Кругов (концентрических) могло быть несколько; иногда столбы перекрывались плитами. Кромлехи располагались вокруг кургана или жертвенного камня. Это первые культовые сооружения, являвшиеся одновременно древнейшими обсерваториями.

Таков самый знаменитый и сложный кромлех, находящийся в Англии близ Стоунхенджа. Пять концентрических колец этого кромлеха образованы 125 каменными глыбами, вес некоторых из них достигал 50 тонн. Внешний круг диаметром 90 м составляли почти пятиметровые блоки, перекрытые сверху плотно подогнанными друг к другу плитами. В 70 м от внешнего кольца точно на оси алтаря, находящегося в центре сооружения, стоял огромный камень, над которым в день летнего солнцестояния поднималось Солнце. С точностью до одной минуты отмечены крайние положения Луны. Учтено даже отклонение Луны из-за гравитационного притяжения Солнца. Все эти наблюдения позволяли жрецам древности определять продолжительность основополагающей календарной единицы — года, следить за сменой сезонных циклов, предсказывать солнечные и лунные затмения.



◀ **Венера палеолитическая**
(Венера из Виллендорфа)

«История Великой Первозданной Богини раскрывается в гротах юго-запада Франции средствами искусства и ритуалов, имевших здесь место. 20 000 лет до н. э. пещеры палеолита, похоже, были самым священным местом, святилищем богини и источником исцеляющей мощи»⁹. А. Леруа-Гуран¹⁰ заметил, что женские фигурки богини и женские символы занимали центральное место в сотне пещер, которые он обследовал. Богиня почиталась на обширных территориях планеты, там, где селились люди. Ее фигурки были обнаружены от Пиренеев до озера Байкал в Сибири. Широкие бедра и конечности, полнота торса — повторяющаяся черта в изображении богини — символизируют материнство и способность матери питать.

Росписной керамический сосуд Яншао ▶

Сосуды Яншао относятся к лучшим образцам неолитического искусства. Сосуд расписывался до обжига и потому узоры закреплялись очень прочно и не могли стереться. Сложные геометрические узоры орнамента отражают в символах и ритмах представления о силах природы, земли, неба, о свете и тьме, покое и движении.



⁹ Кешфорд Дж. и Берринг А. Миф о богине. Эволюция Образа. С. 15.

¹⁰ Леруа-Гуран А. — директор исследовательского центра доисторических и прото-исторических исследований Сорбонны.

Эпоха железа (1 тыс. до н. э.). В этот период, для которого характерны жесткие грабительские войны, еще более усилилась роль военных предводителей и племенной аристократии. Дальнейшее имущественное расслоение привело к появлению патриархального рабства. В эту эпоху сложились две крупные культуры — культура кельтов и культура скифов.

В **культуре кельтов** (Западная Европа) различают два периода — гальштатский и латенский (названы по местам первых находок в Австрии и Швейцарии). Кельты были оседлыми земледельческими племенами, селившимися по берегам рек. Гальштатская керамика, созданная на гончарном круге, отличалась четкостью и правильностью очертаний. Помимо орнамента, сосуды украшались изображениями людей и зверей. Большая, а иногда и главенствующая роль человека в искусстве отражает новые черты в мировоззрении эпохи железа. Художники стремились широко представить жизнь человека: на стенках ситул (металлических ведер) гравировались сцены пиров, празднеств с игрой на музыкальных инструментах, сцены кулачных боев, религиозных процессий, жертвоприношений.

Кельты были искусными литейщиками и ювелирами. Они создавали великолепное воинское снаряжение и орудия труда, богато декорированную утварь и разнообразные украшения.

Покойников кельты сжигали. Среди предметов, которые клали в могилу около урны с прахом, были миниатюрные культовые повозки. Часто повозка запрягалась птицами, которым отводилось большое место в кельтской мифологии, так как они соприкасались с потусторонним миром.

Упоминание о **культуре скифов** впервые встречается у греческого историка Геродота. Скифы — кочевые и полукочевые племена, жившие в Северном Причерноморье, на Кубани, в Северной Азии, на Алтае, в Южной Сибири. Курганы (на территории России — Чертомлыкский, Александропольский, Солоха) являются основными источниками знаний о жизни и культуре скифов.

Скифы были воинами, земледельцами, скотоводами, ремесленниками. В произведении К. Бальмонта «Скифы» отражены характерные черты этого кочевого народа — свобода и бесстрашие.

*Мы блаженные сонмы свободно кочующих Скифов,
Только воля одна нам превыше всего дорога.
Бросив замок Ольвийский с его изваяньями грифов,
От врага укрываясь, мы всюду настигнем врага.*

В конце VI века до н. э. в Скифию вторглись полчища персидского царя Дария, царя самой могущественной державы того времени, простиравшейся от Египта до Индии. Война со скифами для персов оказалась «странной войной». Скифы, избегая решительного сражения, заманивали персов в глубь своей территории, постоянно тревожа их нападениями. В конце концов, как гласит предание, изложенное Геродотом, Дарий, не проиграв ни одного крупного сражения, ибо таковых просто не было, но, успев потерять в мелких стычках значительное число воинов, послал предводителю скифов письмо: «Чудак, зачем ты все убегаешь?... Если ты считаешь себя в силах противостоять моему могуществу, то остановись, прекрати свои блуждания и сразись со мной; если же признаешь себя слабее, то также остановись в своем бегстве и приди для переговоров к своему владыке с землею и водою».

Царь скифов Иданфирс ответил, что если персы хотят сразиться со скифами, то они должны найти и разрушить гробницы их предков, так как скифы не имеют ни городов, ни посевов — ничего, что персы могут захватить. До этого скифы будут продолжать вести свою войну так, как вели ее раньше. «А за то, что ты назвал себя моим владыкой, — заканчивал письмо Иданфирс, — ты мне заплатишься».

Согласно легенде война завершилась так. Однажды скифы послали Дарию послов с весьма странными дарами — птицей, мышью, лягушкой и пятью стрелами. Персидский жрец Горбий истолковал это послание так: «Если вы, персы, — пересказывает это толкование Геродот, — не улетите, как птицы, в небеса или, подобно мышам, не скроетесь в землю, или, подобно лягушкам, не ускачете в озера, то не вернетесь назад и падете под ударами этих стрел». И персы поспешно покинули Скифию без трофеев и победы. Образное мышление скифов проявилось не только в оформлении послания Дарию, но и в декоративно-прикладном искусстве. Образ жизни кочевников определял характер и назначение создаваемых произведений: украшения человека, оружия, конской упряжи. Причем все эти произведения выполняли магическую роль, выражали религиозно-мифологические представления скифов.

Наиболее яркой особенностью самобытного скифского искусства является так называемый **звериный стиль**. В отличие от предшествующего времени, предпочтение здесь отдается изображению не промысловых животных, а хищных — львов, пантер, тигров, барсов, орлов.



***Золотая нащитная бляха в виде пантеры.
Келермесский курган***

Пластина выполнена в высоком рельефе чеканом с оборотной стороны. Хищник представлен как бы идущим с вытянутой шеей и опущенной, приносящейся мордой. Миндалевидное ухо разделено треугольными вставками, глаз инкрустирован белой и серой эмалью, а зрачок — коричневым, ноздри заполнены белой пастой. На концах лап и по хвосту идут дополнительные изображения свернувшегося хищника кошачьей породы.



***Золотая нащитная бляха в виде оленя.
Костромской курган***

Фигура бегущего оленя решена сочетанием объемных частей, обобщенно дающих абрис тела животного. Стилизованные рога выражают идею скорости, быстрого бега, а клювы хищных птиц, которыми заканчиваются ноги оленя, подчеркивают стремительность бега — «летит как птица». В этом образе отразились основные черты звериного стиля — декоративность, выразительность, композиционное мастерство.

Большое место занимали фантастические животные — грифоны. Звери обычно представлены в закрепленных канонических позах; часто эти позы выражают напряженное состояние или животные показаны в борьбе.

Кроме целых фигурок мастера нередко давали отдельные части тех или иных зверей и птиц: головы, клювы, копыта, лапы. Все эти особенности звериного стиля выражали стремление приобщить обладателю вещей качества, присущие изображенным животным, а также защитить его от напасти.

В произведениях декоративного стиля реалистичность соединяется с **декоративностью, стилизацией**. Такова, например, отлитая из золота фигурка пантеры из Келермесского кургана на Кубани. Фигурка зверя, служившая украшением щита, дана в очень выразительной, напряженной, воинственной позе. Верность облика не снижается из-за того, что на хвосте и лапках помещены свернувшиеся хищники, усиливавшие магические свойства изображения.

Со временем в скифском искусстве нарастает декоративность, узорность, схематизм. Фигурки зверей как бы растворяются в сложном орнаментальном мотиве. Но при этом всегда сохраняется высокое композиционное мастерство, выразительность.

Нагрудное украшение — золотая пектораль из Толстой могилы — воспроизводит различные сферы бытия. В нижнем ярусе представлены сцены борьбы животных: в центре — три сцены терзания коней грифонами, по бокам — лев и леопард, нападающие на оленя и на дикого кабана, погоня собак за зайцами и, наконец, по два сидящих друг против друга кузнечика. В верхнем ярусе помещены изумительные по тонкости исполнения сцены мирной жизни скифов. В центре — два обнаженных по пояс скифа, снявшие свои гориты с луками, шьют меховую рубаху. Не символизируют ли совместное шитье одной рубахи, безоружность и весь окружающий фон союз двух прежде враждовавших племен? По обе стороны этой сцены — мирно стоящие животные с детенышами, жеребенок, сосущий кобылу, теленок — корову, юный скиф, доящий овцу, и другой, сидящий. Картина завершается летящими в разные стороны птицами. Композиция, заполняющая верхний ярус, безусловно имеет сложное символическое значение, пока неразгаданное. Средний ярус представлен изящным растительным орнаментом. Каждая из миниатюрных скульптур пекторали является подлинным шедевром, а вся она в целом — непревзойденным творением выдающегося мастера.



Золотая пектораль. Нагрудное украшение. Курган Толстая могила

«Развернутой симфонией о жизни в представлениях скифского общества» назвал пектораль ее первооткрыватель Б.Н. Мозолевский. Вес пекторали составляет 1150 г, диаметр — 30,6 см. Она состоит из четырех жгутообразных трубок, которые делят пектораль на три полукруглых яруса. «Лепка образов достигает высшей степени пластичности. Совершенство пропорций,



исключительная красота и естественность движений поднимают каждую фигуру до уровня шедевра скульптуры. Удивительна пластически-эмоциональная уравновешенность композиции и всего произведения в целом, безусловно имеющего сложное символическое значение» (Б.Н. Мозолевский).

Особенность алтайского звериного стиля (курганы в долине Пазырык) состоит в необычности многих изображений и повышенной декоративности: художники стремились представить не обыкновенных зверей, а существ, наделенных сверхъестественной силой. Здесь можно увидеть грифона, держащего в клюве голову оленя, рогатого волка, фантастического петуха, горного козла с клювом. Мотивы борьбы зверей были отражением военных столкновений племен.

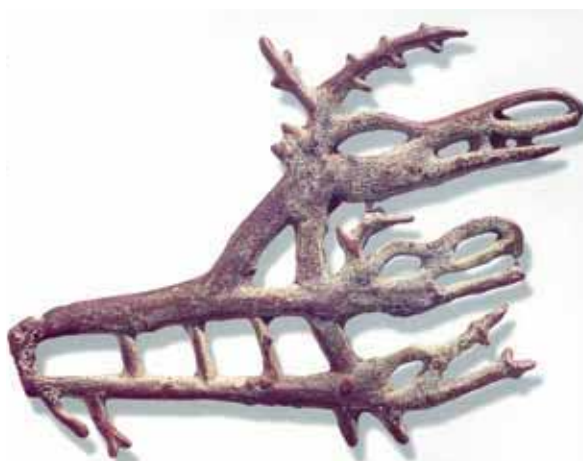
В Западной Сибири к периоду раннего железа относят **кулайскую культуру**, носители которой, выйдя с территории современной Томской области, покорили всё Приобье от берегов Северного Ледовитого океана на севере до лесостепного Алтая на юге. Археологи и историки, собирающие «урожай прошлого» Сибири, отмечают высокую информационную ёмкость образов бронзовой металлопластики Кулая, их необыкновенную магическую притягательность¹¹, а также то, что сюжеты художественных форм близки мифологии аборигенных народов этого региона.

Образы кулайского искусства «включают» современного человека в ритмы мифа, в творческий процесс чтения символов.

Кулайская металлопластика представлена стилизованными образами птиц, животных, среди которых доминирующее место занимает лось, связанный в мифологической картине мира с образами Солнца, Неба, а в повседневной жизни сибиряков являющийся основным промысловым животным, обеспечивающим выживание племени. Лось — самое крупное животное таёжной фауны (3 м в длину, высота в холке — до 2,3 м, вес — 1,5 тонны). Само выживание человеческого коллектива зависело от успеха охоты на лося. Шкура лося, мясо, рога — все использовалось человеком. Считалось, что лось создан богами для того, чтобы питать людей. В мифологической картине мира лось связан с образом солнца, его еще называли «господином синего неба». Вначале, как говорят мифы, лось был шестиногим, и люди не могли на него охотиться. Тогда Мошь Хум догнал небесного лося, отрубил две ноги, и его смогли догнать земные охотники. После этой охоты на небе осталась дорога — Млечный Путь, а само убегающее животное запечатлено в созвездии Лося, известное нам под именем Большой Медведицы.

Многомерную смысловую перспективу имеет **«скелетный стиль»**, получивший распространение в различных культурных ареалах — от Австралии до Скандинавии и Аляски. Хронологические границы этого стиля также широки — от каменного века до наших дней.

¹¹ Источники по этнографии Западной Сибири. Томск: Изд-во ТГУ, 1987. 280 с.



Трехголовый лось. Кулайская бронзовая металлопластика



Голова лоса. Саровское культовое место

Наши предки считали, что лось способен понимать человеческую речь, его называли также «священный зверь», «крупный зверь», «зверь, попавший в звезды на небе». Потому лось становится не только хозяином тайги, но и хозяином Мира. Как и большинство народов традиционной культуры, древние сибиряки мыслили Вселенную в виде вертикальной конструкции: на верхнем ярусе располагались Солнце и Луна, боги и добрые духи, Небесный Лось-Олень; на среднем — реальный мир людей и животных; на нижнем — подземное и подводное обиталище злых сил и враждебных человеку духов. Эти космологические представления нашли в металлопластике потрясающее композиционное воплощение, когда единство Мироздания отображалось одним туловищем животного, а ярусность — вертикально расположенным многоголовьем — три профильные головы, вырастающие из единого туловища.



Скелетный стиль. Кулайская бронзовая металлопластика

Бронзовые фигурки, выполненные в скелетном стиле, находили на охотничьих стоянках часто в окружении звериных костей. Душа, согласно верованиям древних охотников, пребывает в костях. Создание образов в скелетном стиле выражало веру охотников в то, что убитое на охоте животное можно воскресить, если правильно собрать его кости.

Формальной чертой его является схематическое изображение внутреннего строения животного — позвоночника, ребер, деталей скелета. Нередко скелетная основа дополняется изображением внутренних органов — аорты, сердца, органов размножения.

Зарубежные археологи и этнологи называют этот стиль «рентгеновским»¹², что на наш взгляд менее удачно, т. к. в этом случае название не отражает связь с символами «скелета» и «кости», а лишь указывает на факт «просвечивания» внутренностей по аналогии с рентгеновским снимком.

В исследованиях, посвященных кулайскому «скелетному» стилю, отмечается, что это не просто копирование живого существа, не изготовление его «неодушевленного» портрета, но акт творения, демиургическая креация, со всем набором жизненно необходимых элементов живого организма. В работах Н.В. Полосьмак и Е.В. Шумаковой¹³ высказана гипотеза о связи изображаемых внутренних органов с душой животного.

Заключение

Первобытное искусство прорастает на мифологической базе и одновременно служит утилитарным потребностям человека, обеспечивая успех на охоте и урожай (через включение в обрядовые практики).

Таким образом, искусство — независимо от его светского или религиозного назначения — не отражает непосредственно окружающий мир, но дает картину мира, концепцию бытия.

При этом разграничение светского и религиозного, рационального и мифологического тем проблематичнее, чем дальше мы углубляемся в историю.

Мы не можем установить прямую связь между рациональным мировосприятием и реалистической формой, с одной стороны, и религиозно-мифологическим сознанием и условной формой — с другой, такое обобщение приходится признать несостоятельным. Уже на этапе первобытного искусства мы видим, как мифологические представления облекаются в реалистическую форму, а рациональные идеи могут быть воплощены в символах.

¹² Мириманов В.Б. Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. М.: Искусство, 1973. С. 236–237.

¹³ Полосьмак Н.В., Шумакова Е.В. Очерки семантики кулайского искусства. Новосибирск, 1991.

Можно выделить следующие особенности:

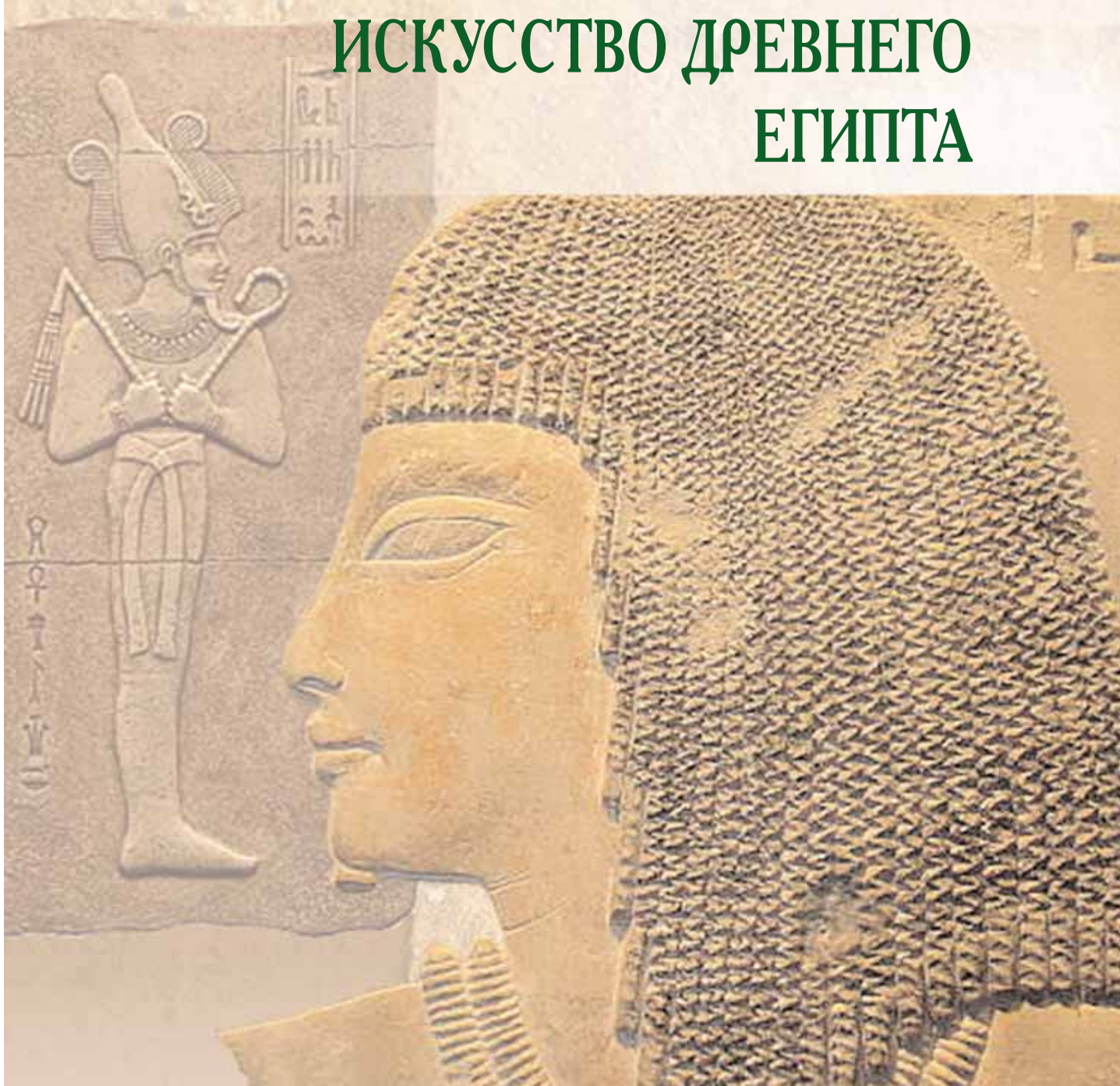
- интерес к зверю, отразивший зависимость человека от окружающего мира, от сил природы;
- образ человека обрел ведущее положение только в поздние периоды первобытного искусства, в целом изображению человека принадлежит не только не слишком большое, но и принципиально иное место по сравнению с искусством последующих эпох, начиная с Шумера и Древнего Египта;
- первобытное искусство никак не являлось примитивным, упрощенным, невысоким по уровню, напротив, произведения, созданные в первобытии человечества вызывают изумление и восхищение;
- в этот период начали свое развитие все основные виды искусства: живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство, архитектура;
- четко проявились два основных подхода к изображению: реализм — следование натуре и условность — та или иная трансформация натуры ради достижения определенных целей.

Рекомендуемая литература

1. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1: От древнейших времен по XVI век. — М., 1985. — 320 с.
2. Дмитриева Н.А., Виноградова Н.Н. Искусство Древнего мира. — М., 1986. — 207 с.
3. Древнее искусство. Памятники палеолита и неолита. — Л., 1974. — 195 с.
4. История искусства зарубежных стран. Первобытное общество. Древний Восток. Античность. — М.: Изобр. искусство, 1979. — С. 9–31.
5. Любимов Л.Д. Искусство Древнего мира. — М.: Просвещение, 1971. — 320 с.
6. Мириманов В.Б. Малая история искусств: Первобытное и традиционное искусство. — М.: Искусство, 1973. — 320 с.
7. Тайлор Э. Первобытная культура. — М.: Политиздат, 1989. — 573 с.
8. Фрезер Дж. Золотая ветвь. — 2-е изд. — М.: Политиздат, 1984. — 387 с.



ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА



3. ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Изучение и анализ искусства Древнего Мира необходимо для понимания тенденций развития искусства Нового времени и современного искусства. Древний Мир дал все то многообразие как мифологических, так и универсальных религиозных тем, сюжетов, идей, которые будут жить в культуре средних веков и Нового времени и сохранять свою актуальность в современном искусстве, являясь мощным импульсом для творчества.

Для искусства Древнего Мира характерны следующие черты:

- синкретизм духовной культуры, который проявляется в нерасторжимой связи искусства с магическими, религиозными, философскими, научными представлениями;
- каноничность — выражение в произведениях искусства не индивидуальной, а коллективной, выработанной опытом многих поколений точки зрения на мир и человека;
- грандиозность масштабов — преобладание монументальных геометрических форм в искусстве.

Истоки египетской культуры. Возникновение первых государств произошло около 5 тыс. лет тому назад, когда в истории Египта начинается отсчет основных этапов его развития: додинастический период (4 тыс. до н. э.); Древнее царство (XXXII—XXIV вв. до н. э.); Среднее царство (XXI в. — начало XIX в. до н. э.); Новое царство (XVI—XII вв. до н. э.); Позднее время (XI в. — 332 г. до н. э.).

Древнее царство возникло в результате длительных войн между Верхним и Нижним Египтом, в которые объединялись разные области (номы). Победу одержал правитель верхнего Египта Мин (Хор Аха), основавший первую династию (всего их будет тридцать). Своеобразное отражение получило это событие в палетке Нармера, являющейся итогом художественного развития предыдущего архаического периода и ярким образцом «египетского стиля».

На границе двух царств фараон Мин основал новую столицу объединенного Египта Хет-Ка-Птах (по-гречески это звучало «Айгюптос», что дало название всей стране). Сами египтяне называли свою страну Та-Кемет, что значит «Черная Земля», то есть плодородная живая земля, в противоположность «Красной земле» — пустыне.

Удачное географическое положение, относительная замкнутость территории дали возможность культуре Египта развиваться во всем своем своеобразии, сохраняя устойчивость художественных традиций на протяжении почти трех тысяч лет: черноземы долины Нила, вдоль которого почти на тысячу километров от первых порогов Ассуана до Средиземного моря протянулся Египет, — неиссякаемый источник плодородия, основа его богатства. Недаром Геродот считал Египет «даром Нила».

Древние египтяне селились на восточном берегу Нила; западный же берег был отдан «вечности» — потустороннему бытию: там строили пирамиды, мастабы, гробницы. Этот обычай символичен: как солнце рождается на восточном берегу небесной реки и умирает на западном, так люди, «скот Ра», проводят свою земную жизнь на востоке, а после смерти переселяются на запад, в «Поля Камыша» — загробный рай, место успокоения, блаженства и вечной жизни. Потустороннее бытие представлялось египтянину во много аналогичным земному, только оно было счастливее и лучше.

Религиозно-мифологические представления в искусстве Египта. Решающую роль в формировании египетской культуры и искусства играли религиозно-мифологические представления.

Как отмечалось в предыдущей главе, основной чертой мифологического сознания, наряду с антропоморфизмом, является символизм. В египетской мифологии доминирует символизм и поэтичность. Так, например, Небо в мифах древнего Египта может быть одновременно и рекой, и крыльями птицы, и женщиной, и коровой — все это символы неба. «Нет сомнений в том, что в самом начале их истории, около 3000 г. до н. э., египтяне понимали, что идею неба нельзя постичь непосредственно разумом и чувственным опытом. Они сознательно пользовались символами для того, чтобы объяснить ее в категориях, понятных людям их времени» (Р. Антес).

Солнце представлялось в виде золотого тельца, которого рождает по утрам, принимая облик коровы, богиня неба Нут. За день теленок вырастет, становится быком; бык — воплощение Ра. Вечером бык совокупляется с коровой Нут; после этого Нут проглатывает солнечного быка, а утром рождает опять. «Ра воскресает в своем сыне».

В то же время Солнце — это золотой диск, который Хепри (божество утреннего солнца) в облике жука-скарабея катит по небу до зенита и передает Ра. Бог солнца Ра перевозит этот диск в Ладье Вечности (дословно: «Ладья Миллионов Лет») на запад и там отдает его богу Атуму (хранителю ночного солнца), который, в свою очередь, опускает диск за горизонт. Ночью солнце по водам

подземной реки, протекающей через Царство Мертвых, перевозят обратно на восток.

С позиций современного рационального мышления образ мышления египтян кажется чрезвычайно странным. Однако восприятие солнца как быка, разгуливающего по небу, оказывалось настолько тесно вплетенным в структуру его личных переживаний, настолько сущностно встроенным в структуру повседневной жизни, что степень истинности была абсолютно несущественна.

Истинным являлось все то, что соответствовало структуре переживаний, а значит, переживание солнца как быка для жителей Древнего Египта было неизмеримо более значимым, нежели знание того, что на самом деле солнце является небесным телом.

Солнце, как бык в мифологическом сознании, оказывалось тесно включенным в структуру жизненных ценностей как осмысленное знание, целостное мировосприятие. А вот с солнцем как небесным телом древнему египтянину просто нечего было делать, это знание было лишено всякого жизненного смысла (почти как по А. Блоку, «бессмысленно кривился диск»).

Из этого качества мифосознания и вытекает символизм мифологических образов, которые есть тайнопись смыслов, скрытых за поверхностью вещей и явлений, не содержащихся в непосредственных данных опыта. Их можно разгадать, вывести из ИНОЙ реальности, но никак не из той реальности, которая представлена опыту. В силу этой символичности боги Египта, имевшие зооморфное обличие (звероликие), зачастую не имели строго определенных функций. Были Ра — бог Солнца, Хатхор — богиня любви и материнства, Тот — бог мудрости и письма (ибис, павиан), Таурт — богиня плодородия (гиппопотам), Маат — богиня порядка, Геб — бог земли, Нут — богиня неба (корова), Анубис — покровитель умерших (шакал). Наряду с этим существовали боги, символизирующие чисто абстрактные понятия. Например Ху, Сиа, Сехем, Хех — «воля», «разум», «энергия», «вечность» или богиня Сохмет — воплощение сил, заключенных в солнечном Оке. Были боги — воплощения созидательной воли других богов или боги — воплощение какого-либо закона.

О символах древнеегипетской мифологии можно судить не только по религиозным текстам, символики полны и рисунки в папирусах, и рельефы, и настенные росписи.

Древнеегипетские художники не иллюстрируют мифы, буквально описывая события сказаний, а, сочетая символы мифов в разнообразных комбинациях, получают изображения, больше напоминающие иероглифы идеографической письменности:

любое новое сочетание символов-изображений дает новый смысл, новую аллегория:

Павиан и Лотос — животный и растительный мир.

Павиан и Маат — мудрость установленного богами закона.

Лотос и Маат — красота мира.

Маат и Ра — справедливость бога-владыки.

Лотос, павиан и Ра — жизнь, источником которой становится солнечное тепло.

Так в изобразительном искусстве Египта мифолого-религиозные представления выступают не в качестве иллюстрации к конкретному эпизоду мифа или фрагменту текста, а как бы в роли метафоры.

Особое место в мифологии Древнего Египта занимает **культ Осириса**, Исиды и их сына Гора. Мифический царь Египта Осирис научил людей скотоводству, земледелию, виноделию, металлургии, врачебному искусству, строительству городов. Его брат Сет (бог пустыни и чужеземных стран), желая править Египтом, хитростью убивает Осириса, которого спасает Исида, его сестра и жена, олицетворение супружеской верности, любви и материнства. Их сын Гор побеждает Сета и возвращает отцу власть. Но Осирис уходит в царство мертвых вместе с Исидой, оставляя на земле Гора, который с тех пор и правит Египтом в облике очередного фараона.

Миф об Осирисе есть не что иное, как трансформация древнейшего сказания земледельцев о вечном самообновлении природы, об умирающем и оживающем зерне (из этого зерна вырос потом целый сонм умирающих и воскресающих богов в разных религиях). А Гор, возвращающий Осириса к жизни, — это животворный солнечный луч. Фабула этого древнего мифа соединилась с культом фараона и представлениями о загробной жизни.

Мифолого-религиозные представления часто отражаются в искусстве Египта не буквально, а условно-образно. Символический характер египетского рисунка можно рассмотреть на примере **сцены Загробного Суда** над умершими.

Все изображение как бы разворачивается во времени и пространстве: сцена слева описывает первый этап — шакалоголовый Ану비스 привел покойного египтянина в Великий Чертог Двух Истин — зал, где вершится Суд. Следующая сцена — Ану비스 взвешивает сердце покойного на Весах Истины, которые изображены в виде богини мирового порядка и справедливости Маат (символ): на правой чаше весов — перо богини, символическая «правда». Бог Тот (с головой ибиса) записывает результат взвешивания и приговор. Рядом с весами застыла в нетерпении

богиня-чудовище Амнат — она ждет оглашения приговора, и если он не будет оправдательным, Амнат сожрет сердце покойного. Третья сцена: умерший оправдан и в сопровождении сокологолового бога Хора, сына Исиды и Осириса, он предстает перед ликом владыки мертвых — самого Осириса. Позади Осириса — богини Исида и Нефтида, у подножия трона — сыновья Хора в цветке лотоса, слева наверху — крылатое Солнечное Око с пером Маат. Здесь мы имеем зримый символ — Око солнечного бога парит над миром, защищая справедливость и миропорядок.

Религиозно-мифологические воззрения скрепляли все проявления культуры, искусства, науки в единый устойчивый монолитный комплекс.

Искусство Древнего Египта. Развитие **скульптурного реалистического портрета** в Египте определяется требованиями заупокойного культа. Культ богов связан с культом мертвых: фараон и после смерти покровительствует своей стране, от него зависит ее благополучие. Неограниченный владыка при жизни, после смерти он принимает образ Осириса. Отсюда возникает забота о сохранении тела фараона и представление о двойнике «Ка», который является отражением, тенью человека и после смерти принимает его душу «Ба», изображаемую в виде птицы. Поэтому тело умершего фараона мумифицировалось и хранилось в богатом саркофаге, декоративное убранство которого несло знаки царской власти. Так как мумификация не всегда достигала цели, уже в Древнем царстве стали заменять «Ка» статуей из вечного камня.

Однако, заупокойный культ, предопределив появление портретной скульптуры, во многом и ограничил ее развитие:

- создавался не просто портрет, а «двойник», «тень» умершего и воскресшего человека, изображенного всегда в расцвете своих физических сил и здоровья;
- однообразие поз спокойно и неподвижно сидящих фигур, бесстрастное выражение их лиц, одинаковые атрибуты, условная окраска соответствовали требованиям культа, предназначавшего эти статуи для вечной жизни души;
- фигуры фронтальны, рассчитаны на одну точку зрения, изображение симметрично, уравновешенно, ясно ощущается блок камня, из которого высечены фигуры. Геометризм — характерная черта египетского искусства;
- инкрустация глаз халцедоном и агатом придает скульптурам поразительную жизненность, хотя перехватить взгляд, устремленный в вечность, невозможно. Неслучайно египтяне называли скульптора «санх» — «творящий жизнь».



◀ **Статуя Менкаура и его жены
Кха-мерер-небти II**

Портретные изображения фараонов являются воплощением торжественности, монументальности и величия. Фараон мог быть изображен сидящим или стоящим. В стоящей модели туловище полностью выпрямлено, его объем равномерно распределяется по обе стороны вертикальной оси симметрии. Руки фараона вытянуты вдоль тела, кулаки сжаты, обе ступни твердо опираются на землю, левая нога выдвинута вперед. Стан напряженно прям, как будто оцепенел, но в его кажущейся статичности заложена динамическая энергия; он весь устремлен вперед, всей силой, всей волей духовного напряжения. Египетскому скульптору удалось в статичной, условной позе статуй воплотить идею движения.



Охота фараона Хнумхотеп

Художник с точностью передает образы диких животных и птиц, отражая не только типические черты, но и живую грацию охотящейся дикой пятнистой кошки, птиц, сидящих на ветках, порхающих бабочек и величавых, неспешно плывущих рыб.

В лучших памятниках (зодчий Хесира, статуя царевича Рахотепа и его жены Нофрет, статуя Менкаура и его жены Кха-мерернебти II и др.) неизвестные нам скульпторы достигают предельной индивидуализации и яркости портретных характеристик. «Египетские портреты своеобразны, они с удивительной силой передают индивидуальные черты, но выражение лица остается отвлеченным, психологически нерасшифрованным. Преходящие переживания не интересовали, ведь изображался человек, освобожденный от времени, идущий в вечность» (Н. Дмитриева).

Рельеф и настенные росписи. Концентрация неограниченной власти в руках обожествленного фараона, замкнутость государственной системы — все это зримо воплотилось в рельефах гробниц. Фараон, сын Солнца и сам бог, всегда намного выше ростом всех остальных. Композиция рельефов упорядочена, построена, рисунок подчинен письму.

Своеобразна передача объема на плоскости: художник передает лица и фигуры в профиль, чтобы изображение не выпадало из повествовательно развертывающейся ленты композиции. Однако он стремится не нарушать представления о человеческой фигуре и лице, поэтому глаза и плечи изображает в фас, а нижнюю часть туловища — в легком повороте в три четверти, что позволяет плавно перейти к полному профилю ног.

Фигура оказывается как бы «распластанной» на плоскости. Художественный смысл такого приема состоит в том, что египетские рисовальщики оценили значение плечевого пояса как конструктивной основы туловища и раз и навсегда выделили эту выразительную горизонталь, пренебрегая тем, что она скрадывается при профильном изображении фигуры.

Они отобрали из фасного и профильного положения самые четкие, ясно читаемые аспекты, органично объединили их вместе, при этом достигнув гармонии с двумерной плоскостью, на которой помещено изображение. Художник вместо единой точки зрения создает их множественность. Главная задача — изобразить человека в его субстанциальном состоянии, а не в один эмпирический момент.

Если человек в египетском искусстве изображается канонически, то животный мир представлен во всем многообразии пластических форм и выражений.

Существенной чертой египетского искусства является его связь с письменностью не только декоративная, а более глубокая, обусловленная мировоззрением египтян в их понимании искусства. В Египте изображения и надписи образуют прочный

художественный синтез. Письменность, как и искусство, была частью религии и делом жрецов. Писцы считались слугами бога Тота.

Изображение для египтян — это, прежде всего, символ, священный знак-образ, обладающий животворной силой. Создать изобразительный символ предмета — значило сберечь и увековечить его жизненную силу. Но иероглиф — тоже символ.

Изображение и письмо родственны в своем генезисе, что обусловлено единством цели — закрепить и сохранить в знаке-символе жизнь.

Архитектура. Выражая незыблемость власти обожествленного правителя, архитектура являлась ведущим для Египта видом искусства, которому были подчинены и скульптура, и живопись. Нечеловеческие громады пирамид соразмерны только с мощью фараона, символизируя ее устойчивость, незыблемость, вечность. Арабы говорили: «Все на свете боится времени, лишь время боится пирамид».

Первым значительным сооружением, в котором эта тенденция нашла свое воплощение, была ступенчатая пирамида фараона Джосера, состоящая из семи уменьшающихся мастаб (араб. «скамейка»), которые служили усыпальницами в предшествующий период. В интерьере воспроизведены элементы кирпичного и деревянного строительства: система крепления балок, пилястры, облицовка стен зелеными фаянсовыми изразцами, воспроизводящая тростниковое плетение. Впервые в камне здесь создана колонна с лотособразной капителью.

Усыпальница фараонов IV династии в Гизе представляла собой комплекс пирамид — Хуфу, Хафра, Менкаура (Хеопса, Хефрена, Микерина в греч. транскрипции). Самая высокая из них — пирамида Хеопса, которую причисляют к 7 чудесам света, высотой 146,6 м и длиной основания 233 м. Состоит пирамида из 2 300 000 блоков камня, «насухо», плотно подогнанных друг к другу. Известны имена египетских архитекторов — Имхотеп и Хемиуи, обожествленных как прародителей зодчих.

К каждой пирамиде вел крытый коридор, начинавшийся от заупокойного храма на берегу Нила и освещавшийся через световые колодцы.

В Среднем царстве окончательно сложился вид египетского храма. Карнакский и Луксорский храмы посвящены богам. «Ни один народ, ни древний, ни современный, не возвысил искусство архитектуры до таких масштабов, до такой возвышенности и грандиозности, как древние египтяне».



Пирамиды в Гизе

В Гизе, неподалеку от нынешнего Каира, на скалистом плоскогорье пустыни, отбрасывая на песок четкие тени, стоят три громадных геометрических тела — безупречно правильные четырехгранные пирамиды, гробницы фараонов IV династии — Хеопса, Хефрена и Микерина. Они стоят уже больше сорока веков... (Н. Дмитриева).



◀ *Фрагмент росписи из гробницы Небамона в Фивах*

Основной чертой стиля египетского искусства можно назвать благородную сдержанность. Преобладали сочетания желтых и коричневых красок с голубыми и зелеными — цветов земли и неба Египта. В женских образах подчеркнуты хрупкость, нежность, рафинированное изящество, украшения составляют органичный ансамбль с одеянием. Знатная дама Чепу из гробницы Небамона — произведение Нового царства, для этого периода египетского искусства характерно преобладание светских сюжетов. Канон, сохраняя черты стиля, наполняется выраженными портретными характеристиками.

«Воображение, которое в Европе взлетает выше наших портиков, в Египте обессиленное падает у подножия колоннады Карнака... В одном из его залов мог бы уместиться весь собор Парижской Богоматери и он бы не доставал до потолка, а считался бы малым украшением».

Храм состоял из трех частей, расположенных на одной оси: огромного двора, обнесенного колоннами, полного таинственного полумрака гипостильного зала с целым лесом колонн и моделини со статуями богов в глубине здания. Все, казалось, создано не руками человека, а силами божества или Природы. Поэтому колонны напоминают растительные формы — стебли или цветки лотоса, метелки папируса.

Египетская архитектура с ее органичностью либо геометризмом форм, строгой симметрией, ритмическим повторением идентичных образов оказывает гипнотическое влияние на зрителя, психологически подавляя его и одновременно вызывая благоговение. Стилль здесь выступает как средство увековечивания всей системы духовных ценностей.

Амарнский период. Выделение в искусстве Нового царства Амарнского периода (от современного поселения Тель-Амарна, на месте которого была когда-то столица Аменхотепа — Ахетатон) связано с реформаторской деятельностью фараона Аменхотепа. Удивительна сама личность этого фараона — «первого индивидуалиста в истории» (по выражению Б.А.Тураева). На двенадцатом году своего царства он, стремясь ослабить возрастающую роль наследственной знати и жрецов, возглавляет движение мелких рабовладельцев и новой служилой знати и проводит реформу религии и государственного устройства.

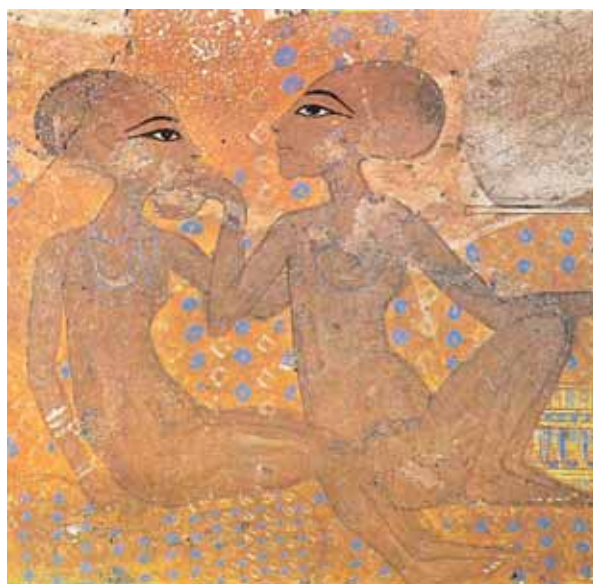
Объявив ложным традиционное многобожие, Аменхотеп указом устанавливает единый культ Атона (изображаемого в виде солнечного диска со множеством рук) и меняет свое имя («Бог Амон доволен») на Эхнатон («Угодный Атону»). Он переносит столицу в новый город Ахетатон («Небосклон Атона») и уничтожает в храмах имена богов, даже само слово «бог» заменяя словом «властитель», а знак бога — знаком фараона.

В Амарнский период создано совершенно новое, как по форме, так и по содержанию, искусство. Язык изобразительного иероглифа, певучих линий, графического знака живых форм на первых порах вступает в противоречие с новыми идеями, отсюда странные, почти гротескные образы, объясняемые «поисковой» заостренностью стиля.



◀ *Голова царицы Нефертити. Тутмес*

«Несмотря на незавершенность, портрет царицы производит глубокое, незабываемое впечатление. Он весь полон дыханием жизни, и эта жизненность так сильна, что даже забывается отсутствие глаз. Поразительно было мастерство поистине гениального скульптора, создавшего эти веки, эту легчайшую моделировку щек, висков, чуть улыбающийся нежный рот с чудесными углублениями около губ. Чтобы оценить работу мастера, головку надо постепенно поворачивать, и только тогда удивительная тонкость уверенной моделировки становится ощутимой и выступают все новые и новые совершенства этого прелестного лица» (М.Э. Матье).



Дочери Эхнатона и Нефертити. Фрагмент росписи из Амарны

Для более позднего периода амарнского искусства, как отмечает Н. Дмитриева, характерен синтез исконно благородного изящества рисунка и новой лирически-интимной выразительности. Игра двух девочек-царевен полна живости, непосредственности и изящества: «Ласковым и шаловливым движением царевна дотрагивается до подбородка сестры, а та обнимает ее за плечо. Сильно вытянутая затылочная кость у обеих сестер — очевидно, фамильная особенность, художник ее утрировал, но не в ущерб красоте, она даже придает изящество силуэту».

Сюжеты передают повседневную жизнь царской семьи, индивидуальные портретные черты (например, портреты девочек-царевен).

Возникла некультовая пластика: в мастерской Тутмеса были найдены портреты членов царской семьи (этюды в скульптуре). К шедеврам Амарнского периода относятся знаменитые портреты Нефертити скульптора Тутмеса. Археолог Боркхардт, нашедший цветной бюст Нефертити, записал в дневнике раскопок: «Описывать бесцельно — смотреть!».

Внимание к человеку и его внутреннему миру нашло свое отражение не только в изобразительном искусстве, но и литературе амарнского периода. В период правления Эхнатона достигает своего расцвета любовная лирика, поражающая своей красотой и глубиной чувств:

Мое сердце бьется в гармонии с твоим сердцем,
и не могу я оторваться от твоей красоты...
только твой вздох дает жизнь моему сердцу...

Я ловлю сладкое дыхание твоего рта,
Я каждый день восторгаюсь твоей красотой.
Мое желание — слышать твой прекрасный голос,
Звучащий, словно шелест северного ветра.
Молодость возвращается ко мне от любви к тебе.
Дай мне твои руки, что держат твой дух,
Чтобы я смог принять его и жить им.
Называй меня моим именем вечно — а мне
Без тебя всегда чего-то будет не хватать.

Религиозно-политические реформы Эхнатона были слишком смелыми, чтобы быть долговечными. При его преемнике Тутанхамоне жрецы и знать восстановили старые порядки, имя фараона Эхнатона «подвергли забвению».

Однако краткий период амарнского искусства сильно повлиял на все развитие египетской культуры, в котором светские сюжеты займут теперь прочное место.

Последующие периоды его истории связаны с персидскими завоеваниями, влиянием династии Птолемеев (привнесение в искусство эллинистических черт), Римским господством и последующим угасанием Древней культуры Египта.

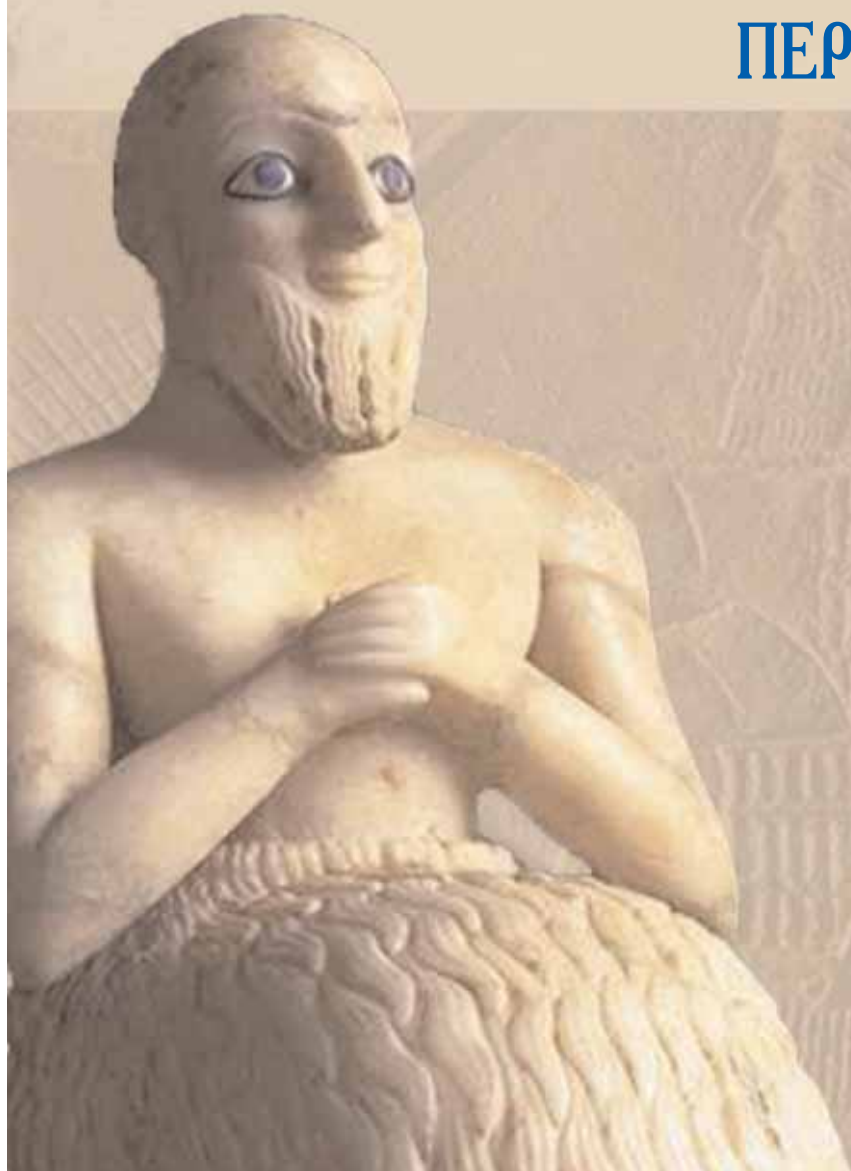
Однако, несмотря на закат этой могучей и величественной культуры, ее знания, художественный и мистический опыт остались жить в искусстве, языке и неуловимо влились в раннехристианскую и исламскую традиции.

Рекомендуемая литература

1. Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Малая история искусств. Искусство Древнего Востока. — М.: Искусство, 1976. — С. 199–343.
2. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1: От древнейших времен до XIV века. Очерки. — М.: Искусство, 1969. — 347 с.
3. Домашнев А., Дроздова Т. Из глубины веков. — М.: Молодая гвардия, 1985. — С. 13–33.
4. Керам К. Боги, гробницы, ученые. — М.: Республика, 1994. — 351 с.
5. Коростовцев М.А. Религия Древнего Египта. — М.: Наука, 1976. — 336 с.
6. Матье М.Э. Искусство Древнего Египта. — М.: Искусство, 1970. — 198 с.
7. Рак И.В. Мифы Древнего Египта. — СПб: Петро-РИФ, 1993. — 270 с.
8. Померанцева Н.А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. — М.: Искусство, 1985. — 255 с.
9. Ташкинов И.В. Древний Египет и Древняя Русь: некоторые вопросы истории, мифологии, языкознания. — Томск, 1998. — 88 с.
10. Тураев Б.А. История Древнего Востока. Т. 2. — Л.: ОГИЗ, 1936. — 320 с.



ИСКУССТВО ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ



4. ИСКУССТВО ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ

Вторым после Египта очагом дальневосточной культуры, создавшим огромные художественные ценности, были страны Передней Азии с разноплеменным населением (современная территория Ирака со столицей Багдадом). Это Шумер, Вавилон и Ассирия, расположенные в плодородной долине Тигра и Евфрата (Двуречье).

Многие города, цари, исторические и религиозные деятели этих древних стран упоминаются в Библии (Вавилонская башня и дворец Навуходоносора, где проходил пир Валтасара; гора Арарат, к которой причалил ковчег Ноя, построенный в Шуруппаке; Ур Халдейский, из которого Авраам вышел в Харран, а затем в Ханаан, в «землю обетованную», и др.)

В отличие от замкнутого пространства Египта, территория Передней Азии открыта для перемещения племен, вторжений и завоеваний. Долгое время здесь не было политического единства, а существовало много городов-государств (Ур, Лагаш, Урук, Эшнунна и др.) со своими правителями, законами и божествами. Поэтому художественная культура этой обширной области Древнего Востока отличается многообразием своих проявлений.

Шумерское искусство. Самым ранним центром Двуречья является Шумер, где на юге, на берегу Персидского залива, не позднее 4 тыс. до н. э. возникают первые города. Ученые полагают, что шумеры не коренные жители этих мест, т. к. многие топонимы низовья Двуречья по происхождению не являются шумерийскими. Сами шумеры считали, что их предки прибыли с островов Персидского залива, ряд текстов указывает на Кавказ, существует даже гипотеза о внеземном происхождении шумеров. Их язык не имеет родства ни с одним языком народов мира. Этническая принадлежность шумеров до сих пор является предметом научных споров.

Шумерская мифология стала основой вавилонской, однако в реконструкциях мифологий этих народов до сих пор остается много темных мест. Записанные на глиняных обожженных табличках мифы донесли до нас имена божеств-покровителей разных племен, связанных с культом плодоносящих сил природы и стихий.

Первопричинами жизни, воплощением первозданной стихии были подземный океан Апсу (у шумеров Абзу) и его жена Ти-

амат. Смешав свои воды, они создали первых богов «старшего поколения» — Лахму и Лахаму. Боги «молодого поколения» (не ясно откуда они появились) раздражали Апсу, и он строил планы их умерщвления, но Эйя (Энки) усыпил Апсу, а затем убил его и стал хозяином подводного океана, пресных вод и поверхности, богом мудрости. У него рождается сын Мардук. Эйя защищает людей перед богами, помогает людям в их трудных делах. Вместе с Эйя главными богами становятся Ан (Ану), создавший небо (по одной из версий, его супруга — земля Ураш), и его сын Эллиль (Энлиль) — создатель земли, бог плодородия и воздуха. Другие боги — дети сына Эллиля бога луны Сина (Нанна): Иштар (Инанна) — главное женское божество, богиня плодородия, любви, «звезда утреннего восхода» — планета Венера, ее супруг — пастуший бог Таммуз (Думузи); Эрешкигаль — владычица подземного царства, ее супруг — Нергал; Шамаш (Уту) — солнечный бог.

Каждый город почитал своих богов. Ур чтил бога луны Нанну, Урук — богиню плодородия Инанну. Божеству посвящался храм, который становился центром города-государства. В Шумере окончательно утвердились основные черты храмового зодчества.

Самые древние из известных нам храмов шумеров были посвящены Инанне и богу Ану. Это «Белый» и «Красный» храм в Уруке, названные по окраске стен. Выстроенные из кирпича-сырца, они стояли на искусственных террасах для защиты от почвенных вод. Раскопки позволяют реконструировать и другой тип храмовой архитектуры — **зиккурат**, который, как и пирамида в Египте, будет играть важнейшую роль в архитектуре всей Передней Азии. Это ступенчатая башня, прямоугольная в плане, сложенная из кирпича-сырца, на верхней площадке которой располагался небольшой храм — жилище богов. Храм служил также жрецам как обсерватория для астрономических наблюдений.

О жизни древних государств Шумера и Аккада, об их верованиях, войнах, мифологических представлениях еще более наглядно, чем зодчество, повествует и скульптура 4—3 тыс. до н. э., составляющая неотъемлемую принадлежность храмов.

Статуи и рельефы Древней Месопотамии, по сравнению с произведениями Древнего Египта, на первый взгляд покажутся грубоватыми, тяжеловесными, а порой и примитивными, но они поражают и притягивают своей огромной жизненной силой, энергией, непосредственностью выражения чувств и повествовательной убедительностью. Наивность приемов соседствует в них с уверенным мастерством, грубость — с утонченностью.

В глубокой древности сложился месопотамский канон в изображении человека, голова и ноги которого давались в профиль, а туловище и глаза — в фас.

Шумерский рельефы ясно читаются, поскольку в изображении и размещении фигур на плоскости художник отбирал самые выразительные и отчетливые аспекты, составляя на плоскости многофигурные повествовательные композиции.

Темы повествовательных рельефов в искусстве Двуречья воскрешают перед нами сцены поклонения богине Инанне, показ тучных стад домашних животных, процессии жертвователей, построенные на медленных ритмических чередованиях идущих фигур. Фигуры расположены несколькими поясами (один над другим) — такое фризообразное распределение, подобно строчкам текста, стало принципом построения рельефных композиций Месопотамии.

В храмах находились и небольшие культовые статуэтки (30—40 см в высоту) молящихся «заступников» (адорантов), большеголовых, приземистых, с возведенными к небу глазами, сложенными у груди руками. Сами позы адорантов выражают состояние внутренней просветленности (статуя сановника Эбих-Иля из города Мари и бога Аб-У из Эшнуна). Наивные и несложные образы молящихся отмечены единой печатью духовного подъема, незамутненной веры, светлого и чистого порыва. Утрированно огромные глаза — символ всевидения, проницательности и мудрости — придавали шумерским статуям черты живой эмоциональности, выражали одновременно и мольбу, и восторг, и благодарность.

Еще преисполнены одухотворенностью храмовые статуи высших божеств. Скульптурная голова богини Инанны из Урука производит сильное впечатление благодаря четкой и уверенной пластической трактовке, монументальности образа, его выразительности.

Искусство Ассирии. Вторым крупным государством была Ассирия, достигшая высшего расцвета в I тыс. до н. э., ставшая рабовладельческим государством и подчинившая себе в результате захватнических войн всю Переднюю Азию. Поскольку задачей искусства в Ассирии было прославление деяний царей и военной мощи империи, оно носило более светский характер, чем искусство Египта или Шумера, хотя влияние последнего на Ассирийскую культуру прослеживается отчетливо.

В Ассирии строили преимущественно дворцы. Раскопки дворцовых комплексов Ашшурнасирпала II, Саргона II, Ашшур-

банипала дают представление о стилистических особенностях искусства Ассирии.

Классическим примером является дворец Саргона II в Дур-Шаррукине — «Версаль» ассирийского царя. Выстроенный на искусственной террасе, он был окружен стенами с арками-входами, которые охраняли монументальные фигуры фантастических животных «шеду», или «ламассу», с туловищем быка, крыльями орла и головой бородатого мужчины в высоком головном уборе, с широко открытыми глазами и грозным взором. Эти недремлющие стражи словно шли и стояли одновременно, благодаря включению в их профильное изображение еще одной пятой, выдвинутой вперед ноги. Они воплотили в себе могущество сил природы, оберегающих царский дом от всякого зла. Магический взгляд стража ворот, казалось, неотступно преследовал вступающего под арку, лишая его злых намерений.

В пластике Ассирии преобладал плоскостной декоративный рельеф — бесконечные летописи военных побед и царской охоты. Повествовательность здесь сочеталась с документальностью. Мастера с большой наблюдательностью и точностью подмечают этнический тип представителей покоренных стран, характерные признаки их причесок, одежд, манер. Ассирийские рельефы графически жесткие и четкие по ритму.

Изображения людей, при общей правильной трактовке анатомии, детализации мускулатуры рук и ног, грубоваты, суровы по стилю, отличаются скованностью.

Намного более пластичны и эмоциональны рельефные силуэты животных — «Умирающая львица» и «Раненый лев» (фрагменты рельефа «Большая львиная охота из дворца Ашшурбанипала в Ниневии).

Искусство Вавилона. В 612 г. до н. э. столица Ассирии Ниневия была захвачена царем Вавилона Набопаласаром и разрушена. Границы Нововавилонского царства значительно раздвинул Навуходоносор II (604—562 гг. до н. э.). В своих владениях он осуществил грандиозной храмовое, дворцовое и ирригационное строительство.

Открывали въезд в Вавилон двойные ворота богини Иштар, облицованные изразцами (обожженный кирпич с добавлением разноцветных орнаментов и цветных окантовок) с изображениями неприступных, грозных, фантастических животных — символических защитников города.

Два ассирийских сановника ► Фрагмент росписи

Царские покои и парадные залы дворца наместника Шамшилу в Телль-Борсиппе были пышно украшены орнаментом, фризами из глазурованного кирпича, настенными росписями. В отличие от реалистической трактовки образов животных фигура человека изображалась обобщенно, канонично, с тщательной проработкой деталей одежды, прически, бороды и украшений.



Раненый лев. Фрагмент рельефа «Большая львиная охота»

Совершенные и выразительные рельефы дворцовых покоев из дворца Ашшурбанипала в Ниневии изображают сцены царской охоты. Художник с высочайшим уровнем мастерства передает сцены гибели и страданий безжалостно уничтожаемых людьми животных. Предсмертные мучения львов исполнены подлинного драматизма. «Гладкий фон рельефа необыкновенно многоречив. Он как бы передает суровый дух пустынного ландшафта... где сильный и гордый лев изрыгает из пасти кровь. Смелость и простота приемов, укрупненность силуэтов и форм позволяет мастерам особенно полно раскрыть напряженность чувств» (Н. Дмитриева).



Лев. Декор, ведущий к воротам богини Иштар

Ворота Иштар построены из кирпича, покрытого ярко-голубой, желтой, белой и черной глазурью. Стены ворот и дорожки покрыты барельефами, изображающими животных: шествующих львов, мощных быков свирепого вида, драконов.



Дракон. Фрагмент декора ворот богини Иштар в Вавилоне

Мушхуш (огненно-красный дракон) — в аккадской мифологии символ бога Мардука — сочетал в себе черты льва, орла, змеи, скорпиона. Барельефы дракона имеют очень четкий контур и изображают узкое туловище, покрытое чешуей, длинный и тонкий чешуйчатый хвост и такую же длинную и тонкую чешуйчатую шею со змеиной головой. Пасть закрыта, но из нее высовывается длинный раздвоенный язык. На затылке видны кожистые уши, украшенные прямым рогом, служащим также и оружием. Но самая примечательная деталь — лапы. Передние похожи на лапы животного из семейства кошачьих, а задние — на птичьи. Они очень большие, четырехпалые, покрыты крепкой чешуей.

Главный храм Вавилона — Эсагил («Дом, в котором поднимают голову») — посвящен богу Мардуку. На территории храма возвышалась знаменитая башня-зиккурат Этеменанки («Дом краеугольного камня неба и земли»). При площади основания 91,5 x 91,5 м² её высота достигала 90 м. Она состояла из семи уступов, выкрашенных в цвета семи планет: черный, белый, пурпурный, синий, ярко-красный, серебряный и золотой. Подъем шел спирально снаружи вокруг башни к стоящему наверху бело-бирюзовому золотокупольному храму Мардука и его жены — богини утренней зари Царпанит.

При раскопках был обнаружен дворец Навуходоносора и его жены Семирамиды, в котором находились знаменитые «висячие сады» — одно из чудес света — зеленые насаждения на искусственных террасах, поддерживаемые сводчатыми арками, орошаемые через систему каналов, колодцев и водоподъемных устройств из Евфрата.

В 330 г. до н. э. Иран был завоеван войсками Александра Македонского, а дворцы его подверглись разрушению.

Рекомендуемая литература

1. Керам К. Боги, гробницы, ученые. — М.: Республика, 1994. — 351 с.
2. Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Искусство Древнего Мира. — М.: Детская литература, 1989. — 207 с.
3. Оппенгейм Л.А. Древняя Месопотамия. — М.: Наука, 1990. — 317 с.



ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ



5. ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Основные этапы греческого искусства. Эллада — это государства (полисы), располагающиеся на юге Балканского полуострова, островах Эгейского моря, побережье Фракии и западной береговой полосе Малой Азии. Ее называли древней («античной») в эпоху Возрождения, которое не знало восточных цивилизаций, значительно превосходящих по возрасту греческую.

История искусства Греции делится на пять основных этапов: крито-микенская культура (3—2 тыс. до н. э.), гомеровский период (XI—VIII вв. до н. э.), архаика (VII—VI вв. до н. э.), классика (V в. до н. э. — три четверти IV в. до н. э.), эллинизм (конец IV в. до н. э. — II в. до н. э.)

Истоки греческой культуры лежат во 2 тыс. до н. э., когда центром античного мира был остров Крит и та часть материка, на которой располагался город Микены. Эта считавшаяся легендарной культура была открыта благодаря археологическим раскопкам Генриха Шлимана. Пользуясь поэмами Гомера как путеводителем и сверяя местность по данным в них описаниям, он открыл ряд старинных поселений. Крупнейшей находкой Шлимана были древние Микены с их знаменитыми «Львиными воротами» — входом в микенскую крепость.

Несколько лет спустя англичанин Артур Эванс во время раскопок на острове Крит открывает остатки огромного дворца в Кноссе. Кносский дворец был богато украшен росписями, изображавшими сцены мирной жизни, праздничные процессии, религиозные обряды, акробатические игры и др.

Многими чертами искусство Крита напоминает египетское, но в отличие от симметрии, строгости канонических египетских изображений, здесь царствует непринужденная плавная линия, красивый силуэт. Игры с быком или укрощение диких быков — любимая тема фресок Кносского дворца. Композиции динамичны и выразительны. Фигурки людей миниатюрны и подчеркнута хрупки рядом с могучим телом быка.

Для критских живописных рельефов характерна свободная, лишенная зеркальной симметрии композиция, что сообщает изображению особую легкость и естественность. Живые существа переданы всегда в движении. Коричневого цвета шкура быка прекрасно гармонирует с зеленым фоном.



◀ **Фрагмент росписи дворца в Кноссе**

Изображения женщин на фресках критских дворцов исследователи называли «парижанками», «дамами в голубом», «придворными дамами». «Парижанки», возможно, были жрицами или заклинательницами змей или, возможно, богинями. У них осиные талии, платья с пышными кринолинами голубого и гранатового цвета, открытые корсажи, затейливые прически, перевитые жемчугом, с локонами, выпущенными на лоб, холеные обнаженные руки, тонкие носы с горбинкой и маленькие роты с застывшей полуулыбкой.

**Ваза стиля камарес
с морским коньком ▶**

В образах критской керамики представлена стихия моря во всем ее многообразии: спруты, медузы, морские звезды, водоросли покрывают все вазу. Для стиля камарес характерно отсутствие симметрии в композиции рисунка. «Смотря на них (вазы — прим. М.К.), не знаешь чем любоваться — живостью изображения или мастерством расположения рисунка на поверхности сосуда». Морской стиль в критской керамике связан с культом богини Афродиты, рожденной из пены морской и олицетворявшей любовь и красоту.



Причудливая асимметрия царит в критских дворцах-лабиринтах. Тема моря доминирует в живописных фресках, выражаясь в причудливых извивах волн, лазурном колорите, закрученных спиралях раковин и изгибах водорослей.

Морские мотивы встречаются в критской орнаментике, в вазах стиля **камарес**. Знаменитая ваза с осьминогом ассиметрична и словно подчиняется волнообразным щупальцам осьминога — то сжимается, то расширяется, колыхается и пульсирует.

Мифология как первоматериал искусства. Спецификой мировосприятия древних греков можно считать умение по достоинству ценить реальные возможности человека — не сверхчеловека, а обычного свободного политически активного человека-гражданина. Именно эти способности были возведены в художественный принцип и эстетический идеал Греции.

В понимании египтян мифический герой могуч своей причастностью к миру стихий, таинственной силой, роднящей его с обитателями животного мира: его сила — сила льва, его мудрость — мудрость змеи или коршуна. Герой греческих мифов Одиссей, напротив, побеждает своим чисто человеческим хитроумием. Сама греческая мифология, в отличие от зооморфной восточной мифологии, целиком антропоморфна: олимпийские боги, победившие чудовищ и гигантов, обладают человеческой внешностью, человеческими достоинствами и даже человеческими слабостями. Каждое божество в греческом пантеоне выполняло строго определенные функции. Верховное божество — Зевс — властитель неба, грома и молнии; Посейдон — бог моря; Аид — владыка подземного царства, супруга Зевса Гера — покровительница брака; Арес — бог войны; Гефест — покровитель ремесленников, особенно кузнецов; Аполлон — бог светлого начала в природе; его сестра Артемида — богиня охоты; Афина — богиня мудрости; Афродита — богиня любви и красоты, рожденная из морской пены.

Обитатели греческого Олимпа покровительствовали искусствам, персонифицированными воплощениями которых являлись музы: Клио — муза истории, Каллиопа — муза эпической поэзии, Мельпомена — муза трагедии, Эвтерпа — муза лирической песни, Эрато — муза лирической поэзии, Терпсихора — муза танца, Талия — муза комедии, Полигимния — муза гимнической поэзии, Урания — муза астрономии. От богов ведут свое происхождение первые герои: Геракл, Персей, Тесей, Ахилл.

Боги обитают на Олимпе, Зевс посылает людям счастье и горе. Но над всеми, и людьми и богами, властвует неумолимый рок. Только Мойры знают его веления.

Искусство Древней Греции создавалось свободными людьми, одаренными поэтически-мифологическим восприятием мира. Во всем, что постигал грек, он открывал гармонию, будь то мироздание или человеческая личность. Гармоничность и одухотворенность — черты, определяющие органичность и целостность греческой культуры.

Архаический период. В эту эпоху жизнь греческих городов еще не отлилась в завершенные формы: все было в становлении. Возникли и утвердились основные типы и формы греческого искусства: в архитектуре — система ордеров и тип храма-периптора, окруженного колоннадой; в скульптуре — статуи стройных обнаженных юношей и прекрасных девушек (куроры и коры), рельефы со сценами битв, игр, состязаний; чернофигурная вазапись с разнообразными, изящно и свободно скомпонованными жизненными сюжетами.

В это время наметились основные черты греческого искусства — чувство меры, естественность, органичность человеку и его бытию, стремление к наглядности, образности, пластической выразительности и удивительное умение сопрягать идеальное содержание с его воплощением в конкретном образе.

Архитектура. Сформировался архитектурный ордер — система несущих и несомых частей (колонн и антаблементов) в балочно-стоечной конструкции. В греческой архитектуре сложились три ордера — дорийский, ионический, коринфский. В древнейшем из них, дорийском, колонны более приземистые, сужаются кверху, покрыты продольными желобками (каннелюрами), капитель простая и строгая. Горизонтальная часть (антаблемент) делится на три слоя: архитрав, фриз, карниз, причем фриз расчленен на отдельные ячейки (метопы).

В ионическом ордере колонны прямые, пропорции облегчены, капитель имеет характерную форму, похожую на рога барана (так называемые волюты). Фриз, в отличие от дорийского, тянется сплошной лентой. Витрувий считал, что дорический ордер выражает идею мужественности, а ионический — женственности. Развивая это сравнение до мельчайших подробностей, Витрувий и теоретики Александрийской школы находят в волютах сходство с завитками волос, в каннелюрах сходство с ниспадающими складками одежды и т. д. Здесь утонченность александрийцев не знает предела, однако мысль, которую они передают нам, является верной. Существуют два вида красоты, весьма отличные друг от друга, особенности которых не смогли бы сочетаться в одном произведении и которые оба принадлежат искусству, оба имеют право быть воплощенными в его творениях: с одной стороны, сила и энергия в мощных, мужественных и строгих формах; с другой — грация и изящество, в формах менее строгих, менее энергичных и более нежных.



◀ *Парфенон.
Дорический ордер*



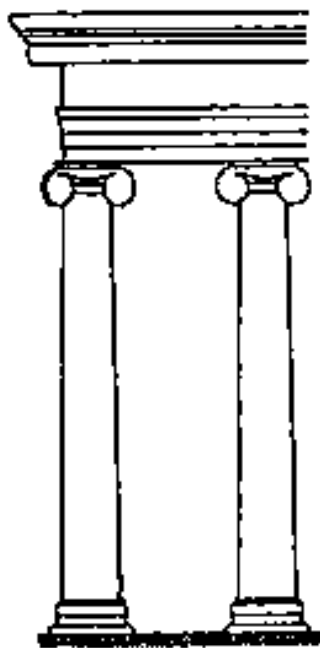
Отправной точкой при создании дорийского ордера явилась форма, структура же, подчиненная ее требованиям, лишь постепенно становится в гармоническое соотношение с ней. Честь создания этого соответствия между формой и конструкцией принадлежит эпохе Перикла.



Фидий. Фриз Парфенона. Афинские женщины

Фриз представляет собой торжественную процессию афинских граждан в честь праздника Великих Панафиней. Движения идущих женщин полны грации. Острая наблюдательность художника сказалась в удивительной жизненности изображения свободных жестов, характерных поворотов, живописно наброшенных плащей. Во всей процессии чувствуется свободная непринужденность и праздничность настроения. «Фриз Парфенона — одно из знаменитейших созданий искусства и одно из совершеннейших его созданий вообще. Здесь красота, которой будут удивляться все века и народы и которая выходит за пределы места и времени, как красота Девятой симфонии Бетховена или Реквиема Моцарта» (Б. Фармаковский).

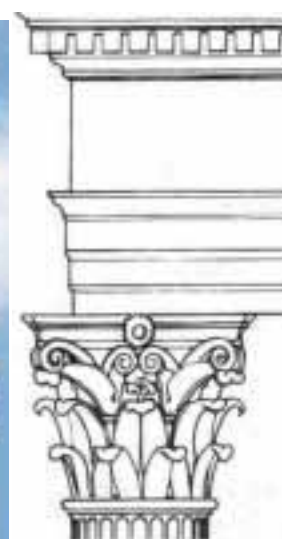
*Храм Ники Аптерос (Бескрылой) ►
Ионический ордер*



«На круглой базе возвышается тонкий ствол, слегка суживающийся к вершине и посредством капители с волютами поддерживающий низкий и узкий антаблемент, который состоит из следующих частей: расчлененного архитрава, фриза без триглифов и немного выступающего карниза без мутул, обыкновенно украшенного рядом зубчиков» (Огюст Шуази «История архитектуры»).



Храм Зевса Олимпийского в Афинах. Коринфский ордер



Капитель

Коринфский ордер отличается от ионического более сложной формой капители в виде стилизованных листьев аканфа.

Одним из высших достижений греческой скульптуры является комплекс Акрополя, созданный при Перикле — общепризнанном вожде афинской демократии, с именем которого связывают расцвет главного центра греческой культуры — Афин (V в. до н. э.) Здесь после изгнания персов начался стремительный подъем экономики, развитие ремесла, торговли, укрепляется демократия.

Как результат и символ этого взлета и создается акропольский комплекс (зодчие Иктин и Калликрат, общее художественное руководство Фидия). Акрополь — естественная скала, возвышающаяся на 150 м над уровнем моря в 5 м от него. Здесь — в главном храме, посвященном покровительнице города Афине Парфенос (Афине-Деве), богине мудрости и труда, — хранилась казна Афинского Морского союза, в крыльях пропилей находилась библиотека и картинная галерея. Вокруг храма проходили шествия во время Больших Панафиней, о чем рассказывает рельеф, покрывающий стены храма. На алтаре перед храмом приносились жертвы, на площади устраивались пиры в дни общенародных празднеств. Парфенон — мраморный дорический периптор (храм, окруженный колоннами с 4 сторон), в наосе (святилище) которого находилась статуя Афины, выполненная Фидием. Рельефы метоп фриза рассказывали о битве греков с кентаврами и гигантами, скульптурная композиция восточного фронтона — о рождении Афины из головы Зевса, западного — о споре Афины и Посейдона за господство над Аттикой, который выиграла Афина, подарив жителям оливковое дерево — залог богатства и процветания.

Скульптура. В скульптуре утверждается образ «идеального» Человека — свободного эллина, вдохновленного верой в свое могущество.

Преклонение греков перед красотой и мудрым устройством человеческого тела было так велико, что ни пейзаж, ни драматургические или иные события не вдохновляли так греческих мастеров. Даже когда на исходе классической эпохи и в эллинистический период становятся актуальными психологические переживания и трагические темы проникают в греческое искусство, они не затмевают, не побеждают то великое восхищение человеком, которое пронизывает всю греческую культуру.

Первые образцы греческой монументальной скульптуры появляются в эпоху архаики — юноши (куросы) и девушки (коры), стоящие прямо, еще не освободившиеся от власти камня и потому сдержанные в движениях, но освещенные чуть загадочной, «архаической» улыбкой, которая является их характерным признаком. Архаический Аполлон всегда молод — только в зрелой молодости жизненные силы находятся в полном расцвете и равновесии. Его улыбка свидетельствует о радости бытия, непомраченном уравновешенном сознании.

Уже в этих памятниках заключена одна из важнейших идей греческого искусства: человек — мера всех вещей. Эти слова Протагора высечены на фронте храма в Дельфах.

Золотое сечение. Основу искусства составляет теория пропорций. Из философов Греции только Пифагор старается математически разобрать существо гармонических пропорций. Он знал, что интервалы октавы могут быть выражены числами, которые отвечают соответствующим колебаниям струны, и эти числовые отношения были положены Пифагором в основу их музыкальной гармонии. Ему приписывают знание арифметической, геометрической и гармонической пропорций, а также закона золотого сечения. Последнему Пифагор придавал особое, выдающееся значение, сделав пентаграмму, или звездчатый пятиугольник, отличительным знаком своего «союза».

Платон, заимствуя пифагорейское учение о гармонии, использует пять правильных многогранников («платоновых тел») и подчеркивает их «идеальную» красоту. Значение пропорций Платон выражает в следующем высказывании: «Две части или величины не могут быть удовлетворительно связаны между собой без посредства третьей; наиболее красивым связующим звеном является то, которое совместно с двумя первоначальными величинами дает наиболее совершенное единое целое. Достигается это наилучшим образом пропорцией (анalogией), в которой из трех чисел, плоскостей или тел среднее так относится ко второму, как первое к среднему, а также второе к среднему, как среднее к первому. Из этого следует, что среднее может заменить первое и второе, первое же и второе — среднее и все вместе, таким образом, составляет неразрывное единое целое».

Не только философы Древней Греции, но и многие греческие художники и архитекторы уделяли значительное внимание

достижению пропорциональности. И это подтверждается анализом архитектурных сооружений греческих зодчих. Фригийские гробницы и античный Парфенон, «Канон» Поликлета и Афродита Книдская Праксителя, наиболее совершенный греческий театр в Эпидавре и древнейший из дошедших до нас театр Диониса в Афинах — все это яркие образцы ваяния и творчества, исполненные глубокой гармонии на основе золотого сечения.

Театр в Эпидавре построен Поликлетом Младшим к началу проведения сороковых Олимпийских игр и рассчитан на 15 тыс. человек. Театрон (место для зрителей) делится на два яруса: первый имеет 34 ряда мест, второй — 21 (числа Фибоначчи). Раствор угла, объемлющего пространство между театроном и сеной (пристройкой для переодевания актеров и хранения реквизита), делит окружность основания амфитеатра в отношении $137,5 : 222,5 = 0,618$ (золотая пропорция). Это соотношение реализовано практически во всех античных театрах. Данная пропорция у Витрувия в его схематических изображениях такого рода построек составляет $5 : 8$, то есть рассматривается как отношение чисел Фибоначчи.

При построении храмов за основу брался человек как «мера всех вещей»: в храм он должен входить «с гордо поднятой головой». Его рост делился на 6 единиц (греческих футов), которые откладывались на линейке, а на нее наносилась шкала, жестко связанная с последовательностью шести членов ряда Фибоначчи: 1, 2, 3, 5, 8, 13 (их сумма равна $32 = 2^5$). Прибавлением или вычитанием этих эталонных отрезков достигались необходимые пропорции сооружения. Шестикратное увеличение всех отложенных на линейке размеров сохраняло гармоническую пропорцию. В соответствии с этой шкалой и строили храмы, театры или стадионы.

Что касается греческой скульптуры, то и здесь искания пропорциональности человеческого тела — несомненны. Еще Диодор упоминает о двух скульпторах с острова Самос — Телекле и Теодоре, — которые якобы впервые перенесли выработанные в Египте нормы человеческого тела в греческую скульптуру. Плиний свидетельствует, что скульптор Поликлет написал статью о правильных пропорциях человеческого тела и вылепил знаменитую статую Дорифора, которая долгое время служила каноном.



◀ **Архаический курос**

«Тип архаического куроса совершенно соответствует традиционной схеме египетских стоящих фигур, но греческий художник, больше чем египетский, уделяет внимание структуре тела. Он удивительно тщательно и правдиво передает ступни ног, пальцы рук. Эти реалистические частности совершенно неожиданно звучат в общей условной схеме раннеархаической пластики» (А. Вошинина).



Битва Геракла со львом. Лисипп

На примере этих двух статуй видно, какой путь прошла в своем развитии греческая скульптура. Работа Лисиппа воплощает совершенное знание анатомии, через пластику тела раскрывая напряженные моменты схватки героя со львом.

Гармонический анализ статуи Дорифора, изложенный в книге русского проф. Г.Д. Гримма «Пропорциональность в архитектуре» (1933), указывает на связь знаменитой статуи с золотым сечением. Теория измерения гармонии по принципу деления целого в среднем и крайнем отношении (золотое сечение), разработанная античными математиками, и стала тем фундаментом, той стартовой площадкой, на которой впоследствии были воздвигнуты концепции гармонии в науке и искусстве новоевропейской науки.

В эпоху классики именно скульптура становится воплощением самых высоких представлений о человеке, созданных в греческой культуре. Высшие достижения в скульптуре связаны с именами Фидия, Мирона и Поликлета.

В Парфеноне хранится хрисоэлефантинная (из слоновой кости и золотых пластин на деревянной основе) статуя Афины, выполненная **Фидием**. Помимо Афины Парфенос он создал для Акрополя Афину Промахос («воительницу») из бронзы. Это был первый памятник, поставленный в честь победы над персами среди руин разрушенного ими старого Акрополя. К семи чудесам света причислена его статуя Зевса.

Работы **Мирона** отличались композиционной продуманностью и законченностью движения, выражающего суть замысла. Величайшими творениями Мирона стали статуи победителей-атлетов в спортивных играх. Его Юноша с диском — «Дискобол» — так описывается древнеримским писателем Лукианом (II в. до н. э.): «Не говоришь ли ты о метателе диска, который наклонился вперед, несмотря на свою руку, держащую диск, и слегка согнул одну ногу с тем, чтобы после метания тотчас выпрямиться...». Стройное тренированное тело атлета передано в наибольшем напряжении сил, когда каждый мускул подчинен одному стремлению. Правдивость в передаче анатомии совершенна, но в то же время, стремясь к правде, скульптор избирает только основное и яркое, отбрасывая все второстепенное.

Поликлет обосновал и практически воплотил закон идеальных пропорций. Он стремился к максимально ясной соразмерности частей гармонично развитого прекрасного человеческого тела. Наиболее показателен его «Дорифор» («копьеносец»), запечатлевший одну из основных «пластических» идей Поликлета — сочетание в фигуре двух противоположных начал: внешнего покоя и скрытого движения. Величавый и вместе с тем удивительно простой облик атлета воплощает идеальный образ свободного эллина.



◀ **«Дискобол». Мирон**

Силуэт «Дискобола» представляет собой замкнутый рисунок плавных линий, придающий всей композиции сдержанность и равновесие. Характерные черты стиля особенно ярко сказались в изображении головы атлета. Холодная красота линий профиля, строгий рисунок прядей волос на первый взгляд кажутся не согласованными с мотивом напряжения в фигуре. Однако иная трактовка головы нарушила бы гармонию отвлеченного образа. Ученый Древнего Рима Плиний (I век до н. э.) так охарактеризовал творения Мирона: «Хотя он интересовался движениями тела, он не выражал чувств души».

Дорифор. Поликлет ▶

Фигура Дорифора спокойно стоит, вся тяжесть тела опирается на одну ногу, другая же слегка отведена назад. Для статуй Поликлета характерна постановка фигур: легкий изгиб торса, спокойная, плавная линия ног, наклон головы, обобщенные черты идеального лица. Прекрасный и гармоничный в своем сдержанном движении образ.



Пластика здорового мускулистого тела подчинена пропорциям специально разработанного Поликлетом канона. Идеальные пропорции художник выработал, измеряя хорошую натуру и выбирая среднее арифметическое. Размер головы нормальной мужской фигуры, по канону Поликлета, должен равняться $\frac{1}{7}$ величины его роста. Профиль идеально правильной головы должен приближаться к квадрату, а линия лба и носа — составлять прямую линию. В каноне Поликлета сказалось влияние философских учений его времени.

На рубеже IV в. до н. э. греческий полис переживает кризис, и общественная мораль постепенно отступает перед индивидуализмом. В искусстве растет интерес к передаче внутреннего мира человека, его переживаний, что становится все заметней и в рельефах, и в статуарной пластике. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в работах ведущих мастеров IV в. до н. э. — Праксителя, Лисиппа и др.

В работах **Праксителя** появляются сюжеты и образы частного, интимного содержания, далекие от возвышенной героики классического периода. Его юные боги пленяют созерцательным, лирическим настроением, непринужденностью, идиллической одухотворенностью. Пракситель достигает тончайшей обработки мрамора, при которой поверхность камня как бы плавно перетекает из одной плоскости в другую. Характерным для этого мастера является своеобразная композиция стоящей фигуры: всегда мягкая плавная линия изогнутого торса, подчеркивающая ленивую грацию. Пракситель совершил переворот в восприятии греками женской красоты.

Чувственной красотой и одухотворенностью отличается одна из самых знаменитых статуй Праксителя «Афродита Книдская», сделанная из паросского мрамора и известная по многочисленным копиям. Древнегреческий писатель Лукиан так описывал ее: «Она стоит гордая, с легкой усмешкой. Вся ее красота ничем не скрыта, не окутана никакой одеждой; богиня обнажена, и только чресла слегка прикрывает она одной рукой. И так сильно искусство ее творца, что камень, неподатливый и твердый по природе, как нельзя лучше подошел для того, чтобы изваять из него каждую часть тела». Моделью для Афродиты послужила гетера **Фрина**¹⁴, известная своей красотой.

Фрина, бросившая вызов самой богине, была обвинена в святотатстве и должна была предстать перед судом. Взять на себя защиту в суде, где решалась ее судьба, она уговорила известного оратора Гиперида, пообещав ему свою благосклонность. Встав перед судьями, он начал пылко убеждать их в невиновности гетеры, но Ареопаг был непреклонен. Смертный приговор казался неминуе-

¹⁴ Рост Фрины — 164 см, окружность груди — 86 см, талии — 69 см, бедер — 93 см.

мым, пока Гиперид, в момент вдохновения, не вывел Фрину перед судьями и не сдернул с ее плеч покрывало, обнажив подсудимую до пояса. Толпа ахнула. Застыли в изумлении грозные судьи, восхищенные дивной красотой. Это была не женщина. Сама божественная Афродита стояла перед ними! По греческим представлениям, обладатель гармоничного тела обладал такой же гармоничной душой (так называемая концепция каллокагатии — единства и взаимозависимости прекрасного тела и прекрасного духа). У Фрины было прекрасное тело — значит и была прекрасная душа. Следовательно, Фрина не могла совершить преступление и была невиновна. Судьи благоговейно вынесли оправдательный приговор.

Скопас — современник Праксителя — создал свою школу, свое оригинальное направление в развитии скульптуры. В его произведениях сказалось новое в греческом искусстве — стремление к выражению сильных страстных чувств, изображению энергичного движения. Его знаменитая статуя пляшущей вакханки («Менада») — спутницы бога Диониса — была по достоинству оценена современниками: «Твердый по своей природе камень, подражая женской нежности, сам стал как будто легким и передает нам женский образ...» (А. Вошинина).

Представитель поздней классики **Леохар** создает статую Аполлона Бельведерского, считавшуюся вершиной античного искусства и эталоном прекрасного для многих поколений скульпторов. Однако при всем совершенстве скульптуры и виртуозном мастерстве автора, сумевшего обобщить традиции классики, образ красив лишь внешне, театрально эффектен и холоден.

Даже в эллинистическую эпоху, когда искусство каждой области обретает свои художественные особенности, отличительным свойством лучших произведений остается верность идеалам, сформировавшимся в период высшего расцвета греческого искусства — в V в. до н. э. Таковы Венера Таврическая, Ника Самофракийская, Лаокоон, скульптура Пергамского алтаря, в которых строгая красота классического искусства сочетается со страстной одухотворенностью эллинизма.

Вазопись. На протяжении эллинской истории замечательным художественным явлением было гончарное искусство. Назначение вазы диктовало ее форму, которая, в свою очередь, определяла метод формовки. Почти все древнегреческие вазы делались для содержания в них трех различных жидкостей: вина, воды и оливкового масла. Наиболее часто требовалась посуда для хранения вина. Для этой цели самым распространенным видом емкости была амфора — ваза с двумя крепкими ручками.



◀ **Афродита Книдская. Пракситель**

Современники утверждали, что Пракситель ваял Афродиту, неотрывно глядя на гетеру Фрину. В те времена в Элладе обнаженное тело богини было абсолютным табу. Греческие художники до Праксителя изображали в таком виде только гетер. Создав обнаженную Афродиту, Пракситель сделал очень смелый шаг, продемонстрировав современникам, что это не только величественная богиня, но и прекрасная женщина. Сотни тысяч паломников, которые молитвенно простирали руки в книдском святилище Афродиты и посылали поцелуи мраморной статуе, вслух восклицали: «Афродита, прекрасная Афродита!». Но про себя они шептали: «Как ты прекрасна, Фрина, божественна твоя красота!».

Менада. Скопас ▶

До наших дней сохранилась лишь уменьшенная римская копия с утраченного оригинала «Менада» Скопаса, без ног, лишь туловище, бюст, голова — с полным впечатлением неистового кружения в пляске. Подлинную «Менаду» (или «Вакханку») Скопаса воспел неизвестный греческий поэт:

*Камень паросский — вакханка.
Но камню дал душу ваятель.
И, как хмельная, вскочив,
 ринулась в пляску она.
Эту менаду создав, в исступленье,
 с убитой козою,
Боготворящим резцом
 чудо ты сделал, Скопас.*



Для переноски и хранения воды использовалась гидрия — большой кувшин с тремя ручками. Греки редко пили неразбавленное вино; обычно его смешивали с водой в специально предназначенной для этого вазе, называвшейся кратер.

Чаши для питья составляют обширную категорию, т. к. греки пили смешанное с водой вино из множества различного типа сосудов. Наиболее изящным и распространенным был килик. Лекиф, высокая цилиндрическая ваза с узкой шейкой, чашевидным устьем и одной ручкой, обычно употреблялся для оливкового масла. Узкая шейка позволяла лить масло тонкой струйкой; устье имело острый край на внутренней стороне, для того чтобы масло не капало при наливании.

С гончарным искусством связан особый вид живописи — вазопись. Принятый в эпоху архаики чернофигурный стиль впоследствии сменился краснофигурным, позволяющим более свободно воспроизвести пластику тел, движение в пространстве.

На чернофигурные вазы изображение наносилось черным лаком при помощи кисти и представляло собой только силуэты; детали рисунка процарапывались или прочерчивались поверх лака. Чернофигурная роспись происходит от примитивных рисунков на сосудах более древнего геометрического стиля. Классической чернофигурной керамике непосредственно предшествовал протоаттический стиль с контурными изображениями. Черные фигуры контрастно выделяются на красном фоне глины, из которой сделана ваза.

Краснофигурная техника производит впечатление, противоположное эффекту чернофигурной техники. Изображения здесь оставлены некрашеными, а фон вазы покрыт черным лаком. Затем тонкими рельефными линиями выполнялись детали изображений. Это придавало росписи более естественный вид, чем в чернофигурной технике, поскольку изображения выделялись светлым (красным) цветом на черном фоне. Рельефная линия создавалась выдавливанием глазури из маленькой трубочки.

К I в. до н. э. римляне завоевывают Грецию. Но все, что было достигнуто искусством Греции и эллинистического мира, прочно вошло неотъемлемой частью в русло римского искусства. Риму предстояло завершить развитие античной культуры.



◀ *Ахилл и Аякс за игрой в шашки.
Амфора. Эксекий*

Эксекий — известный древнегреческий гончар и вазописец из Афин, крупнейший представитель развитого чёрнофигурного стиля. Вместе с гончаром Амасисом он создал первые амфоры, с обеих сторон которых изображены повествовательные рисунки. Если старые вазописцы изображали людей как кукол, а вазописец Амасис сумел сделать их живыми людьми, то Эксекий сделал людей богами и тем самым предвосхитил появление классического искусства. Свои вазы он обычно подписывал словами «Эксекий сделал». Эксекий получил признание ещё при жизни: по заказу некоего состоятельного афинянина он создал серию из 15 погребальных пинаков.

*Ваза с ласточкой. ►
Пелика. Евфроний*

Лирика наступающей весны воплощена на краснофигурной (пелике) «Вазе с ласточкой» в изображении мальчика, юноши и взрослого человека, увидевших вестницу весны — летящую ласточку. Три фигуры, различные и по своему сложению и по своим позам, связаны одним действием и образуют целостную и живую группу. Общее чувство, объединяющее этих людей, смотрящих вверх на ласточку, выражено в надписях, сопровождающих каждую фигуру и связанных в короткий диалог. Юноша, первым увидевший ласточку, говорит: «Смотри, ласточка». Его старший собеседник подтверждает: «Правда, клянусь Гераклом». Мальчик радостно восклицает, заключая беседу: «Вот она — уже весна!»





Ника, развязывающая сандалию. Рельеф храма Ники Антерос

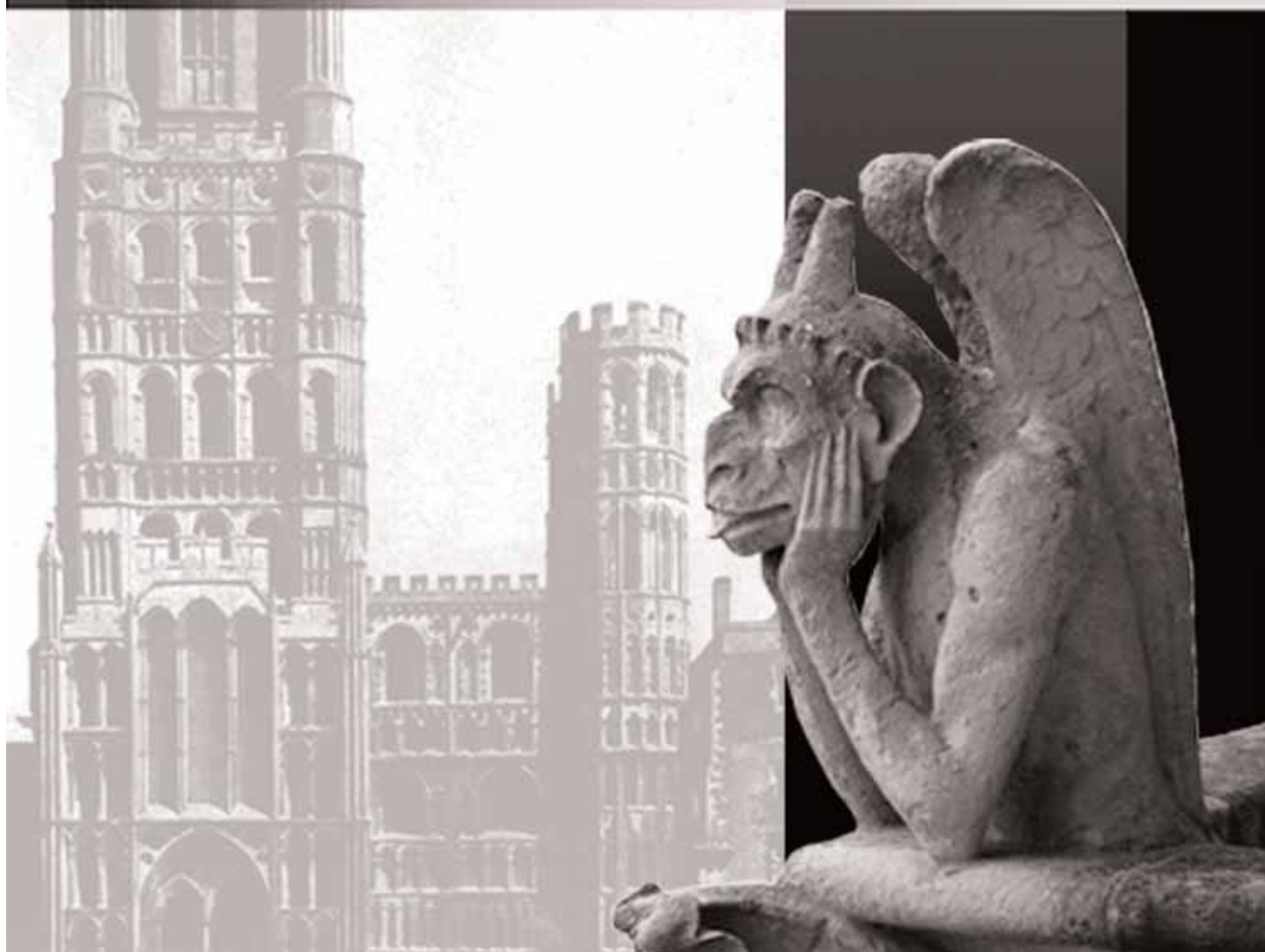
Рельеф относится к шедеврам высокой классики (конец V в. до н. э.). В этот период в искусстве проявляются черты утонченного лиризма и интимности. Ника развязывает сандалию, перед тем как войти в храм. Изящная непринужденность движения, подчеркнутая линиями складок одежды, облегающих подобно струям воды совершенное тело богини, противопоставляет величавому покою, свойственному произведениям высокой классики.

Рекомендуемая литература

1. Бонар А. Греческая цивилизация. Т. 1, 2 / пер. с фр. О.В. Волкова. — Ростов на Дону, 1994.
2. Вошинина А.И. Античное искусство. — М., 1969. — 393 с.
3. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / пер. с англ.; под ред. и с посл. А.А. Тахо-Годи. — М.: Прогресс, 1992. — 624 с.
4. Дмитриева Н.А., Акимова Л.И. Античное искусство. — М.: Знание, 1998. — 256 с.
5. Лосев А.Ф. Очерки античной мифологии и символизма. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
6. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. — Ростов на Дону: Феникс, 1996. — 480 с.
7. Замаровский В. Путешествие к 7 чудесам света. — М., 1980. — 367 с.
8. Колпинский Ю.Д. Искусство Эгейского моря и Древней Греции. — М.: Искусство, 1970. — 90 с.
9. Ривкин Б.И. Малая история искусств: античное искусство. — М.: Искусство, 1972. — 350 с.



ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ



6. ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

Эпоха средних веков — это время, когда человек впервые осознал сложность и многообразие мира, и потому искусство сумело охватить больший, чем в античности и искусстве Древнего Мира, круг идей и образов. Оно смогло раскрыть внутренний мир человека, впервые показать, что духовная красота и сила могут сочетаться с телесным несовершенством. Нравственные начала стали основой оценки личности. Изображению стали доступны милосердие и страдание, борьба добра и зла. Искусство Средних веков стремилось воплотить постигнутые в эту эпоху закономерности строения мироздания в грандиозных художественных ансамблях. Существенной особенностью искусства этого периода является его тесная связь с потребностями религиозного культа, насыщенность христианской символикой.

Исторические условия и мировоззренческие основания развития средневекового искусства. Культура Средних веков в Западной Европе имеет существенно иной характер, чем в Византии и Древней Руси, ибо совершенно иными были исторические условия и основа ее сложения и развития. После распада Римской империи на территорию западной ее части вторглись различные народы — готы, франки, бургунды, норманны. Эти народы, недавние кочевники и язычники, теперь образовали свои государства, приняли христианство. Произошло столкновение высокой, но умирающей античной культуры и варварской, столкновение христианских идей и языческих представлений.

Средневековье долгое время называли «мрачным», что, конечно, несправедливо. Ведь это была не только эпоха кровавых битв, изуверств инквизиции, невежества, но и время создания героических сказаний, народных фарсов, сказок, рыцарского эпоса и поэзии трубадуров, величественных соборов и великолепных миниатюр, время массовых зрелищ, театральных представлений и турниров.

В области науки, образования и искусства церковь занимала господствующее положение, но в противовес монастырским школам в городах возникали нецерковные учебные заведения, а затем университеты (1209 — Кембриджский, 1215 — Парижский, 1348 — Пражский и др.). Начиная с XI в. развиваются еретические движения. Складываются научные и философские взгляды, противоречащие церковной доктрине.

Сложившееся в этих условиях искусство имело в центре внимания не возвышенный и совершенный мир духовно прекрасных образов, как это было в Византии и Древней Руси, а несовершенство грешного человека, который представлялся ареной борьбы добра и зла, души и тела, а путь к достижению идеала мыслился как мучительный и драматический.

Искусство заняло исключительное положение, т. к. было обращено ко всем слоям общества: архитектура и скульптура наряду с устным словом стали «проповедью в камне». В западноевропейском искусстве средних веков сильна народная основа, ибо искусство было тесно связано с ремеслом, оно творилось коллективно, практическая и эстетическая стороны произведений не разделялись.

Раннее Средневековье (конец V — середина X в.). Искусство самих варваров было в основном прикладным — это различные орнаментальные украшения, сбруи, утварь, одежды и т. п. с использованием драгоценных камней, перегородчатой эмали, филигрны. Орнамент чаще всего состоял из плетенки, в которую включались изображения животных или отдельных частей их тел («звериный стиль»). Такой орнамент, как и первобытное искусство, имел магический смысл.

Столкнувшись с античным искусством, почувствовав его красоту и величие, пришельцы, естественно, подверглись его влиянию. Гробница остготского Теодориха, воздвигнутая в Равенне еще в первой половине VI в., имеет отчетливо выраженные черты римской архитектуры. Тем более сильной стала опора на античные традиции позднее, когда Карлу Великому, создавшему новую империю в Европе, необходимо было утвердить авторитет своей власти. Его дворцовая капелла в Аахене (ок. 800 г.) во многом подражает церкви Сан Витале в Равенне.

Храмы, которые стали строить в новых государствах Западной Европы, перенимали план римских базилик, но поначалу были небольшими, скромными. Среди немногих сохранившихся храмов этого периода — церковь Санта-Мария в Наранко. Рельефы, украшавшие церкви, в одних случаях оказывались очень близкими античным образцам, в других — изображения Христа, ангелов исполнялись в духе наивного примитива, нередко вплетались в звериный стиль.

Наиболее зрелым искусством раннего Средневековья была миниатюра, которая создавалась, главным образом, в монастырях для украшения рукописных евангелий, псалтырей.

Искусство этого периода было чрезвычайно разнородным по своему характеру, переходным, ибо собственный художественный язык средневековая Европа обретет лишь в последующую эпоху, которую принято называть романской.

Романское искусство (вторая половина X — XII в., в ряде стран позже). После распада империи Карла Великого наступил период феодальной раздробленности. Набеги и сражения составляли стихию эпохи. Поэтому главное, что было создано в романскую эпоху, — это замок-крепость и храм-крепость.

Замки чаще всего были расположены на возвышенностях, окружены рвами, наполненными водой, и мощными стенами с башнями; внутри находились жилые постройки вместе с центральной башней — донжоном.

Но наиболее полным выражением духа эпохи стал собор — главное городское и монастырское сооружение. Композиция собора восходит к раннехристианской базилике и имеет в плане форму вытянутого креста (теперь нередко добавляется второй трансепт). Такая форма воплощает идею «крестного пути», пути страданий и искупления — основную идею католичества.

Грандиозные размеры собора внушают мысль о слабости человека. Снаружи и внутри храм суров и массивен. Подобно замку-крепости, он увенчан несколькими башнями. Ведущее начало — стена, ее масса; общий лейтмотив — очертание полуциркульной арки. Центральный неф отделен от боковых рядами мощных колонн, образующих длинные аркады.

Соборы раннего периода, каким является церковь Санкт-Михаэль в Хильдесхайме, лишены какого-либо декоративного убранства. В поздних романских соборах, более устремленных в высоту, при общей суровости внешнего облика появляются различные формы архитектурного декора.

Большим своеобразием отличается архитектура Италии. Шедевром является ансамбль в Пизе, который включает в себя собор, «Падающую башню» и баптистерий. Стройные аркады, расположенные на стенах в несколько ярусов, облицовка цветным камнем придали ансамблю светлое, праздничное звучание.

В Западной Европе, в отличие от Древней Руси, в оформлении соборов большое значение имели скульптура и рельефы, теснейшим образом связанные с архитектурой. Одним из ранних памятников романской пластики являются бронзовые двери в Хильдесхайме, на которых помещены 16 сцен Ветхого и Нового Завета, исполненные непосредственности, жизненности и вместе с тем простодушия, наивности и грубоватости.

Народные языческие основы европейского средневекового искусства особенно отчетливо прорываются в изображениях различных существ на капителях и у подножия колонн соборов, на окнах, в рельефах стен: здесь и кентавры, и львы, и полуящеры-полуптицы,

и обезьяны, и всякого рода химеры. Недаром так часто деятели церкви не одобряли скульптурного убранства храмов, выполненного мастерами-ремесленниками по своему пониманию.

Особую роль играли рельефы полукруглых тимпанов над входами в соборы. Здесь как бы проходила граница двух миров — мирского, грешного, и церковного, священного. Чаще всего в тимпанах помещали изображения Страшного суда. Бог представлялся в этих изображениях как судья и защитник; он не парил высоко над миром, как в искусстве Византии, а был непосредственно окружен праведниками и грешниками.

Не все произведения отличались экспрессией и отзвуками языческих представлений. Фигуры Королевского портала собора в Шартре, изображающие библейские персонажи и святых, статичны и неестественно вытянуты в силу своего соединения с колоннами, изящно задрапированы, однако лица их вполне реалистичны, даже простонародны.

Помимо «проповеди в камне» в соборах существовала «проповедь в цвете» — главным образом росписи. Особое место в романском искусстве Европы занимает испанская монументальная живопись, причем большая часть сохранившихся росписей украшала некогда небольшие сельские церкви. Подчеркнуто линейные, напряженные по цвету, эти росписи явно несут в себе фольклорные черты. Иной стиль исполнения — более спокойный, светский — присущ росписи на потолке церкви в Хильдесхайме в Германии.

В искусстве Западного Средневековья, тесно слитого с бытом, появились и получили большое распространение настенные ковры (шпалеры), которые украшали суровые интерьеры замков и храмов и служили для утепления помещений. В шпалерах сюжетные изображения соединялись с декоративными элементами. Знаменитый французский ковер из Байе заполнен сценами завоевания Англии норманнами.

Анализ образцов архитектуры, пластики и живописи показывает, что в пределах романского стиля есть художественные школы, обладающие весьма существенными различиями в силу того, что на территории Западной Европы образовалось несколько государств, населенных различными народами со своими традициями и национальными особенностями, идущими во многом разными путями развития.

Готическое искусство (втор. пол. XII — начало XV в., в ряде стран позже). Искусство готики связано с новым и главным этапом в истории Средних веков:

- феодальная раздробленность сменяется централизованными государствами;
- борьба городов за независимость от феодального сеньора достигает своего апогея;
- происходит расцвет рыцарской культуры, заметное обмирщение литературы и изобразительного искусства.

Главный феномен готики, воплощение всего нового в художественной и общественной жизни этой эпохи — **городской кафедральный собор**. Если романские соборы воздвигались монастырями или сеньорами-феодалами, то соборы готики создавались городскими коммунами, на средства горожан, руками мирян-каменщиков, объединенных в цехи. Собор символизировал вольность, силу и богатство города, свидетельствовал о высоком мастерстве строителей.

Собор стал теперь не только местом церковной службы. В нем читались лекции на богословские темы, проходили собрания горожан, театральные представления (мистерии) и даже карнавальные маскарады, куда подчас включались и сатирические пародии на мессы. Соборы были огромные, многие вмещали все население города; их башни были дозорными. Строили соборы долго, поколения строителей сменяли друг друга. Так, собор в Реймсе был заложен в 1211 г., а закончен в конце XV в.; Кельнский собор, начатый в 1248 г., завершен по старым чертежам лишь в XIX в.

Готический собор имеет совершенно иной облик, чем романский:

- прежде всего поражает его высота, устремленность вверх, но при этом он обладает и огромной протяженностью, богатством и разнообразием аспектов при обходе;
- уменьшается и часто исчезает трансепт (поперечный неф) и массивная башня над его пересечением с продольным нефом;
- главными становятся две мощные стройные башни на западном фасаде, который теперь является доминирующим;
- три углубленных, обильно декорированных портала завершаются остроконечными арками;
- стен как бы нет: фасады заполнены всевозможными ажурными формами — колоннами, башнями, галереями, различного вида арками, шпилями, скульптурами, резным орнаментом.

В целом, собор производит фантастическое впечатление. Трудно сказать, где он более прекрасен, — снаружи или внутри. Этот кажущийся невероятным облик готического собора стал

возможен благодаря новым конструктивным принципам. Теперь здание представляет собой каркас, скелет из стрельчатого свода, аркбутанов и контрфорсов. Основу каркаса составляет звездообразно перекрещивающиеся стрельчатые арки — нервюры, которые опираются внутри помещения на мощные колонны или пучки узких колонн. Распор свода передается вынесенным наружу столбам (контрфорсам) при помощи перекидных арок (аркбутанов). Места соединения аркбутанов с контрфорсами увенчиваются декоративными остроконечными башенками — пинаклями.

Стена теперь ничего не несет, она не нужна для конструкции. Вместо нее появляются огромные проемы, заполненные витражами или ажурной резьбой, открытые галереи со статуями.

С исчезновением глухих стен исчезают и монументальные росписи. Их заменяют витражи — своеобразная живопись из кусков цветных стекол, скрепленных свинцовыми полосками. Витражи заполняют узкие высокие проемы и круглые окна — розы. Почти бесцветные снаружи, внутри витражи горят насыщенными красками, создавая в интерьере собора необычные художественные эффекты. Пронизанный солнечным светом витраж в наибольшей степени воплощал представления средневековья об одухотворенности материи.

Классической страной готики, ее родиной, является Франция. Здесь находятся лучшие соборы — в Париже, Реймсе, Амьене, Шартре, Лане, Страсбурге. Но и в других странах Европы были созданы прекрасные архитектурные памятники, обладающие своими особенностями.

Готические соборы заполнены массой скульптур. В Шартрском их около десяти тысяч, в соборах Реймса и Амьена — примерно по две тысячи. Большая часть скульптур находится на наружной поверхности соборов; главным местом их средоточия являются порталы. Как и в романскую эпоху, скульптура находится в тесном единстве с архитектурой, но в готике фигуры нередко отделяются от стены, их можно осматривать с разных сторон — вновь, после античности, рождается статуя в ее истинном значении.

Расположение скульптур и рельефов подчиняется правилам, установленным церковью, выражая в своей совокупности систему религиозного миропонимания. Однако, создавая конкретные библейские и евангельские персонажи, мастера раскрывали в них новое, более глубокое и сложное представление человека о себе и своем месте в мире, отражали интерес к явлениям реальной жизни.



◀ **Восточный фасад
Нотр-Дам де Пари**

«Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение и человека и народа, единое и сложное, подобно Илиаде и Романсеро, которым оно родственно; чудесный итог соединения всех сил целой эпохи, где из каждого камня брызжет принимающая сотни форм фантазия рабочего, направляемая гением художника; словом, это творение рук человеческих могуче и преизобильно, подобно творению Бога, у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность...» (В. Гюго).

Notre Dame, bien campée au bord de l'île de la Cité, autrefois nommée l'île sonnante, à cause des très nombreuses églises qui s'y dressaient, est une des rares cathédrales gothiques à pouvoir se mirer dans l'eau. Et quelle eau: la Seine.

Химера Нотр-Дам де Пари►

Химеры, установленные у основания башен собора Парижской Богоматери, — это фантастические, гротескные, обычно уродливые существа с телом обезьяны и крыльями летучих мышей, козлиными рогами, змеиными головами и другими звериными атрибутами. На них можно полюбоваться, если подняться на галерею химер (Galerie des chimères). Наиболее известная химера Нотр-Дама — это Стрикс (la Stryge) (от греч. *strigx*, то есть «ночная птица»), крылатый ночной демон, полуженщина-полуптица, испускавшая пронзительные крики и, по преданию, питавшаяся кровью новорожденных младенцев или похищавшая их в своих когтистых лапах.



Эти новые веяния ярко проявились в переосмыслении образа Христа. Художников привлекают сцены земной жизни Христа, его человеческие страдания. В подобных изображениях он предстает иногда как пилигрим-странник, как простой крестьянин, а чаще всего как обращенный к людям проповедник. В композиции «Страшный суд» Амьенского собора Христос лишен устрашающей суровости, присущей его облику на романских тимпанах, в нем нет и сверхчеловеческой духовной экспрессии византийского Пантократора. Он выступает здесь, скорее, как мудрый учитель, который призывает прислушаться к его словам.

Жестокости и тяготы жизни в эпоху междоусобных войн, крестовых походов, эпидемий, бесправие и унижение народа сделали образ страдающего, оскорбленного человека внутренним, затаенным нервом готического искусства. Большое распространение получили сюжеты мученичества: истязание Христа, распятие, оплакивание, страдания Иова, избиевание младенцев.

Однако готике доступно не только экспрессивное, подчеркнутое изображение страданий, но и выражение тонких душевных движений, передача самых разнообразных чувств и состояний человека, высокая одухотворенность образов. Наилучшее представление об этом дает скульптурная группа «Встреча Марии и Елизаветы» портала Реймского собора. В нежном, обаятельном образе Марии, воплощающем кроткую женственность, трепетность и целомудрие, несомненно, идеальное соединилось с жизненными наблюдениями и впечатлениями. И в то же время готический мастер легко справляется с изображениями фигуры в живой позе, непринужденном повороте, с объединением двух отдельно стоящих фигур в единую группу.

Новым словом в средневековом искусстве явились портретные скульптуры двенадцати донаторов (людей, пожертвовавших средства на строительство собора), стоящие в интерьере собора в Наумборге. Создание изображений светских людей было исключительным явлением того времени, хотя скульптуры были исполнены спустя почти 200 лет после смерти этих людей и не были в полном смысле портретами. Тем не менее, каждый образ — это не только обобщенный тип, но и оригинальная, яркая индивидуальность. Среди донаторов выделяются маркграф Эккехард и его жена Ута. Особенно привлекателен образ Уты, отличающийся глубокой психологической характеристикой и тонкой одухотворенностью.



◀ **Мудрая Дева.**
Собор Святых Маврикия и Екатерины
в Магдебурге

Храм строился на протяжении нескольких веков и завершен только в начале XIV в. Помимо прочего, собор прославился благодаря статуям мудрых и неразумных дев (1245). Согласно библейской притче, среди Дев, ожидающих Жениха, было пять мудрых и пять неразумных. «Неразумные, взяв светильники свои, не взяли с собою масла. Мудрые же вместе со светильниками своими взяли масла в сосудах своих. И как жених замедлил, то задремали все и уснули. Но в полночь раздался крик: вот, жених идёт, выходите навстречу ему. Тогда встали все девы те и поправили светильники свои. Неразумные же сказали мудрым: «Дайте нам вашего масла, потому что светильники наши гаснут». А мудрые отвечали: «Чтобы не случилось недостатка и у нас и у вас, пойдите лучше к продающим и купите себе». Когда же пошли они покупать, пришёл жених, и готовые вошли с ним на брачный пир, и двери затворились; после приходят и прочие девы, и говорят: «Господи! Господи! Отвори нам». Он же сказал им в ответ: «Истинно говорю вам: не знаю вас. Итак, бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который приидёт Сын Человеческий» (Евангелие от Матфея).

Неразумная Дева ►

Обращение к этой евангельской притче крайне редко в истории церковной скульптуры и живописи. В десяти статуях по бокам портала противопоставлены многообразие оттенков чувств радости и горя. Готические статуи сохраняли связь со стеной, с опорой. Размеры их находились в точном соотношении с архитектурными формами. Удлиненные пропорции фигур подчеркивают вертикальные членения архитектуры. Усилилась роль круглой пластики. Легкие изгибы, повороты в торсах, перенесение тяжести тела на одну ногу, характерные позы и жесты наполняют фигуры движением, которое несколько нарушает вертикальный архитектурный ритм собора. Отличительной чертой готической скульптуры является тонкое отражение человеческой индивидуальности. Фигуры полны бесконечного многообразия и полноты жизни.



Помимо религиозных сюжетов в изобразительное убранство готических соборов включались многочисленные сцены народной жизни, ремесленных и сельских работ, изображения жонглеров, музыкантов, плясунов, нередко были фривольные мотивы и даже сатиры на монахов и церковников. Не меньше, чем в романском искусстве, было изображений сказочных, языческих чудовищ, зверей, растений.

Готический собор являл собой образ мира в различных его аспектах. Собор густо населен: скульптуры занимают не только порталы, галереи и капители колонн, но взбираются на кровли, карнизы, винтовые лестницы, возникают в нишах, на всевозможных башенках, водостоках, кронштейнах.

С XIV в. в соборах, особенно северных и восточных стран Европы — Германии, Чехии, Польши, Прибалтики, — важное место стали занимать алтари, резные и живописные (алтарем, помимо самой восточной части христианского храма, называется также композиция в раме и на подставке, чаще всего сложная по конструкции, многочастная, стоящая в этой части храма). Резные алтари, поражающие виртуозностью работы по дереву, изощренной декоративностью, содержали как отдельные фигуры, так и сюжетные многофигурные сцены. Иконография религиозных сюжетов алтарных картин была достаточно вольной. Персонажи древних историй обычно одеты в современные одежды; изображения, исполненные на золотом фоне, часто содержат занимательные подробности реальной жизни. Плавный ритм линий, нарядность одежд, изысканность цветовых сочетаний, орнаментальный характер деталей и целого претворяют изображение мучений в красоту.

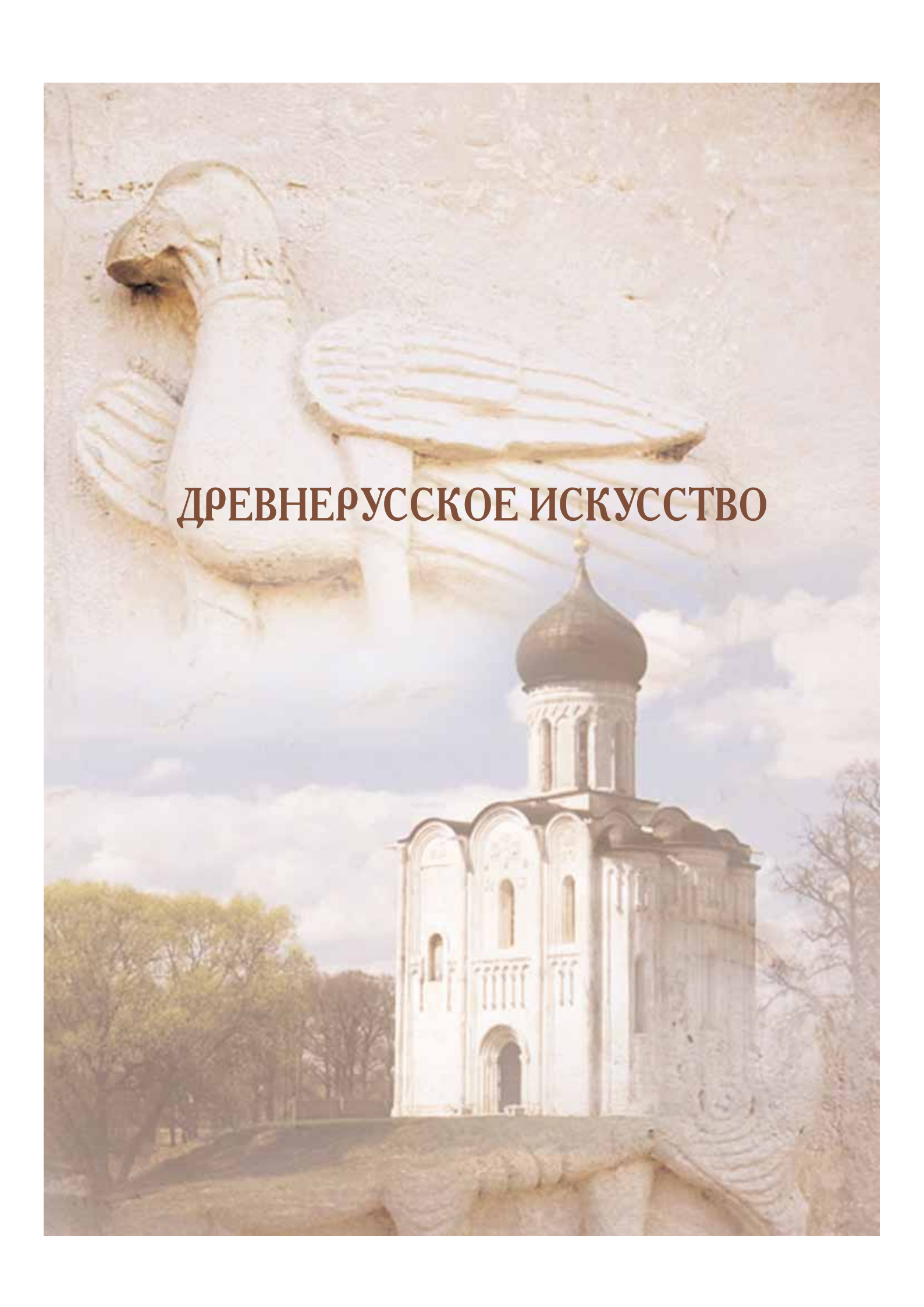
Подлинного расцвета достигает в готическую эпоху миниатюра. Она в большей степени отражает усиливающиеся светские тенденции в культуре. Иллюстрированные рукописи создаются теперь не при монастырях, а при королевских и герцогских дворах, в городских мастерских. Миниатюры позволяют полно и разнообразно представить образ жизни и внешний облик людей средневековья, увидеть эпизоды строительства собора, картины сражений и сельского труда, сцены пиров, охот, великолепные замки и крестьянские дворы. «Роскошный Часослов герцога Беррийского», исполненный братьями Лимбургам, представляет собой своеобразную энциклопедию эпохи поздней французской готики — миниатюры здесь уподобляются маленьким картинкам.

Более изысканными, утонченными по своему стилю, более богатыми по колориту и более роскошными, чем романские, становятся шпалеры. Примером может служить ковер «Дама с единорогом», где вокруг сюжетной сцены вытканы на цветочном фоне небольшие, изящные фигурки различных животных и птиц.

Дальнейшее развитие экономической и общественной жизни, дальнейшее движение человека по пути самопознания принесло принципиально новое искусство, породило новую художественную систему.

Рекомендуемая литература

1. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.
2. Гуревич А.Я., Харитонович Д.Э. История средних веков. — М.: Интерпакс, 1995. — 336 с.
3. Жак ле Гофф. Цивилизация средневекового Запада. — М.: Прогресс, 1992. — 376 с.
4. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: ВШ, 1993. — С. 44–80.
5. Любимов Л. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии. — М.: Просвещение, 1982. — 320 с.
6. Тяжелов В., Сопоцинский О. Искусство средних веков. — М.: Искусство, 1975. — 376 с.
7. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. — М.: Искусство, 1985. — С. 109–215.



ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

7. ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

Истоки древнерусского искусства. Границы расселения славян в VI—X вв. распространялись от бассейна Волги и от Прибалтийских земель до Причерноморских степей и Северного Кавказа. Культура раннего средневековья славянского региона отличалась этнографической и социальной многослойностью при ведущей роли народного творчества (зодчество, прикладное искусство, языческие обряды, скоморошьи игры). В X—XI вв. («Великокняжеское время») образовалась восточно-славянская (древнерусская) народность. Решающую роль в объединении русских земель сыграл Киев.

На базе собственных земледельческо-языческих традиций, в процессе культурного обмена со степняками кочевниками Евразии, Византией и северо-западными соседями, в условиях военно-политического противостояния складывалось уникальное и самобытное искусство Древней Руси — ярчайшая страница не только отечественной, но и мировой культуры.

Древнерусское деревянное и каменное зодчество поражает типологическим многообразием и совершенством форм. В ряде городов возникают местные художественные школы монументальной живописи и иконописи. Мастера прикладного искусства владеют как заимствованной у других народов, так и самобытной художественной технологией. Возникает и получает широкое развитие русская рукописная книга.

Вместе с принятием христианства в 987 г. (988) на Русь пришли византийские мировоззренческие представления и искусство. Однако под влиянием национальных особенностей, языческих обрядов и художественных традиций славян довольно быстро прошел процесс русификации византийского стиля, и древнерусское искусство обрело свое самобытное лицо.

Как и все средневековое искусство, древнерусское искусство было преимущественно церковным, культовым, было подчинено установленным канонам. Но при этом византийский церемониал, пышность, официозность, утонченный спиритуализм не нашли ни Руси почвы. В ее искусстве было больше демократичности, простоты, даже простонародности, больше спокойствия и ясности, несмотря на все испытания кровью, огнем, унижительной данью, выпавшие на долю русского народа. В русском искусстве нет ни острого драматизма и экспрессивной взволнованности готики, ни ее разнообразных композиций, мотивов, предметов изображения.

Формирование самобытной архитектурной традиции. В период зарождения храмового зодчества были сильны византийские традиции. Для утверждения новой религии в XI в. возродились мощные, величественные храмы св. Софии в Киеве, Новгороде, Полоцке, обладающие отличительной чертой, идущей от русских деревянных построек — многоглавостью. Софийский собор в Киеве имел 13 куполов, а не дошедшая до нас Десятинная церковь — даже 25. Храмы в Киеве и Новгороде были крестово-купольными, пятинефными, снаружи к храмам с трех сторон примыкали открытые галереи.

Собор в Киеве украшен мозаиками и фресками, выполненными приезжими греческими мастерами, но на Руси в их работах появилось больше жизненной энергии, больше прямой обращенности к людям. Богоматерь Оранта (молящаяся) в конхе апсиды как будто идет навстречу вступающим в храм. Этот образ воспринимался киевлянами как защитница города, олицетворение самой «матери городов русских». Прозванная в народной легенде «Нерушимая стена», она хранит землю русскую, ибо до тех пор, пока цела киевская Оранта, будет стоять и Киев. Христианская Богоматерь с ее оберегающим жестом поднятых рук в этом первом своем появлении приблизилась к поэтичному строю народной мифологии, напоминая древнюю Берегиню славян.

С XI в. начинают широко и богато обустраиваться русские города, центром которых является кремль (детинец, кром), обнесенный крепостной стеной и башнями. Внутри находился дворец князя, собор, дворы бояр и церковной знати. Кремли были во многих городах: Новгороде, Пскове, Москве, Туле, Ростове, Смоленске, Нижнем Новгороде. Стены и здания в кремлях возводились и перестраивались в течение веков; постепенно кремли теряли свое оборонное значение и становились общественными и художественными центрами.

Древнерусская церковь становится частью ландшафта. Зодчие безошибочно выбирали места для храмов и в широкий русский пейзаж, пересеченный невысокими, мягких очертаний холмами, русские церкви входили как завершающий штрих.

В XII веке выработался характерный русский тип крестово-купольного белокаменного храма: четырехстолпный, одноглавый, со шлемовидной или луковичной главой на высоком барабане и закругленными апсидами (чаще всего тремя) с восточной стороны. Стены расчленены лопатками (пилястрами) на три части.

Соответственно разделению внутреннего пространства каждая часть завершалась полукружием коробового свода — закомарой.



◀ **Дмитриевский собор
во Владимире**

Точное время сооружения Дмитриевского собора неизвестно. Владимирский летописец, говоря о смерти великого князя Всеволода III Большое Гнездо, упомянул только, что князь на своем дворе создал «церковь прекрасную» во имя святого мученика Дмитрия и дивно украсил ее иконами и росписью. «Дмитриевский собор — один из шедевров искусства, которые утверждают в нашем сознании веру в великие судьбы человеческого рода, ибо высшее благородство форм свидетельствует в искусстве о неиссякаемом величии человеческого духа» (Д.С. Любимов). Из-за обилия белокаменной резьбы, покрывающей его стены, собор называют «драгоценным ларцом», «каменным ковром», «каменной поэмой».



Смеющийся лев на фасаде Дмитриевского собора

Авторами белокаменной резьбы собора считаются местные владимирские резчики. Белокаменная резьба Дмитриевского собора давно стала предметом восхищения и изучения. 566 резных камней на фасадах храма развернуты в причудливую картину мира, где образы христианства уживаются с образами народной мифологии и сюжетами средневековой литературы.

Значение и смысл луковичного купола, по мысли Е. Трубецкого, воплощает в себе «идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш мир становится причастным потустороннему богатству». Храм с завершающей его главу луковичным куполом уподобляется свече, огненный язык которой устремлен к небу.

В пределах этого общего типа храмам различных княжеств было присуще большое разнообразие. Церкви Владимиро-Суздальского княжества отличаются стройностью пропорций, четкостью силуэта, устремленность ввысь. Жемчужиной русской архитектуры по праву считают храм Покрова на Нерли, построенный Андреем Боголюбским в память о любимом сыне Изяславе.

Церковь настолько слита с русской природой, что создается ощущение ее нерукотворности:

*Так в округе твой облик точен,
так здесь ты для всего нужна,
Словно создана не зодчим,
а самой землею рождена.*

Отражаясь в водах реки, храм словно плывет белым лебедем, поражая благородством своих пропорций. Стены оживлены лепными украшениями, рельефом. Такой же, но неизмеримо более богатый каменный узор украшает Дмитриевский храм во Владимире. Изобразительный эпос, сращенный с архитектурным телом, представляет собой причудливый компромисс христианства и язычества. Олицетворение природных сил, фантастические звери, встречающиеся в языческую эпоху в украшениях «звериного стиля», ангелы, грифоны, стремящиеся к центральной фигуре библейского царя Давида, как бы иллюстрируют один из библейских псалмов: «Всякое дыхание да славит господа».

Иной характер имели церкви Новгорода, в искусстве которого были сильны исконные народные начала. Заказчиками строительства церквей и монастырей здесь были в основном бояре и купцы. Поэтому строили в Новгороде добротнo, основательно, но не роскошно. Церкви приземисты, как бы немного расширяются книзу, часто видны неровности и шероховатости кладки стен, апсида во многих храмах одна, низкая, сильно выступающая. Подобными чертами обладают и церкви Пскова, но здесь получила развитие еще одна особенность — соединение церкви с небольшой открытой звонницей.

В XVI веке в русской архитектуре возникает новое явление — шатровый храм, возродивший древние традиции деревянного зодчества. Храм такого типа воздвигался обычно в честь какого-либо события или военной победы.



◀ **Храм Петра и Павла
в Кожевниках**

Одноглавая церковь купеческого типа, сложенная из крупного известняка и с кирпичным декором. Фасады имеют трехлопастное завершение, украшены бегунцом, нишами-розетками, аркатурным фризом, апсида декорирована вертикальными тягами-валиками. Особенности новгородской архитектуры — кубовидность, пятиглавие и одноглавие, луковичная и шлемовидная главы, трехлопастное завершение фасадов, украшение барабанов рядами арочек, треугольников. Храмы рассчитаны на небольшой приход.

**Храм Николы на Усохе
в Пскове ▶**

Одноглавый четырехстолпный храм с притвором рядом с северным приделом, над которым возвышается опирающаяся на центральную часть главной стены мощная звонница. На широком барабане придела крупная глава с жестяным покрытием. Верхний пояс барабана украшен традиционным псковским орнаментом. С южной стены к боковой апсиде примыкает часовня «Неугасимая свеча», названная так по постоянно горевшей перед иконой Николая Чудотворца свече в глубокой нише в северной стене.



Первый и лучший образец такого сооружения — церковь Вознесения в с. Коломенском, построенная в честь рождения сына Василия III, будущего Ивана Грозного. А сам Иван Грозный увековечил свою главную победу — взятие Казани — сооружением знаменитого храма Покрова (Василия Блаженного) на Красной площади в Москве. По окончании постройки этого сказочного храма, ставшего символом русской культуры, царь Иван приказал ослепить зодчих Постника и Барму:

*Чтоб в земле его церковь стояла одна такова,
чтобы в суздальских землях и землях рязанских и прочих,
храма не было краше, чем храм Покрова.*

Красотой и богатым убранством, ярким, праздничным декором своим этот знаменитый русский храм несет ощущение детской радости, открытости бытию:

*И уже потянулись стрельчатые башенки кверху,
Переходы, балкончики, луковки и купола,
И дивились заезжие люди — зане эта церковь
Краше вилл итальянских и пагод индийских была...*

Особую страницу русского искусства составляет деревянное зодчество. Деревянные сооружения сохраняются хуже каменных, поэтому сейчас почти неизвестны церкви, построенные раньше XVII в. Храмам из дерева обычно присущи простота, скромность и особые характерные формы, диктуемые самим строительным материалом. Но русские мастера создали рукотворное чудо, зримое воплощение мира русской сказки — архитектурный ансамбль Кижи. Лесная, озерная песня Кижей, воплощенная в деревянном зодчестве, является «эхом русского народа»:

*Здесь берега во тьме раскинув, спит озеро, глаза смежив,
Напевною загадкой линий, как чудо светлое России,
В Онеге плавают Кижи...*

Иконопись. Наиболее яркой классической формой средневекового искусства на Руси была икона. Иконы писались на досках — липовых и сосновых. Доска, смазанная осетровым клеем, покрывалась паволокой, а затем сверху наносился левкас (белый грунт), на который уже наносился рисунок. Краски, растертые на яичном желтке, отличались яркостью и прочностью.

Кроме эстетического переживания, вызванного гармоничным аккордом красок иконы, плавностью линии и композиционным совершенством, в этом явлении русского искусства сокрыт глубокий духовный смысл. Понять этот смысл — значит принять и почувствовать весь строй мировидения и мироощущения, пронизывающих древнерусскую культуру.



◀ *Владимирская Богоматерь*

По церковному преданию, её написал евангелист Лука на доске стола, за которым трапезовал Иисус с учениками. На Русь икона попала из Византии в начале XII века как подарок Юрию Долгорукому от константинопольского патриарха Луки Хризотерма. Вначале Владимирская икона находилась в женском Богородичном монастыре Вышгорода, недалеко от Киева. Андрей Боголюбский перевёз икону во Владимир. Во время нашествия Тамерлана при Василии I в 1395 икона была перенесена в Москву для защиты города от завоевателя. То, что войска Тамерлана без видимых причин повернули от Ельца обратно, не дойдя до Москвы, было расценено как заступничество Богородицы.

Ангел Златые Власы ▶

Вдохновенная торжествующая красота архангела Гавриила («Ангела Златые Власы») — своеобразный эталон эстетических представлений византийских иконописцев. Лик архангела наполнен тихой печалью, которая видна в задумчивом взгляде его по-византийски огромных глаз. Целостность иконного образа покоится на цветовой гармонии, единстве тона, соразмерности форм, ритме округлых линий. Особенным благородством отличаются линейные абрисы и покрытые золотом ассистом пряди волос архангела, благодаря которым он получил прозвание «Златые власы».



В иконе прежде всего отразилась Русь земледельческая. Христианские святые, помогавшие людям в их повседневных делах, «были живыми символами самых насущных интересов землепашца. Когда он смотрел на Власия, он вспоминал свою единственную лошаденку, когда он молился Параскеве-Пятнице, он думал о ближайшем базарном дне, когда он взирал на грозный лик Ильи, ему припоминалась жаждавшая дождя иссушенная земля, когда он стоял перед иконами Николы — он искал его помощи, чтобы уберечься от пожара» (В.Н. Лазарев).

Земледельческий аспект культа святого Георгия заслуживает специального рассмотрения. Уже само имя Георгий в переводе с греческого языка означает «возделывающий землю». С днем его поминовения — 23 апреля — издревле связывали на Руси начало весенних полевых работ. Память об этом сохранилась в пословицах: «Пришел Егорий — и весне не уйти», «Теплый Егорий весну начинает, а Илья лето кончает», «Яровое сей до Егория», «Ранний горох сей до Георгия, поздний — после Георгия». С днем Георгия связывали и многие приметы: «На Егория роса — будут добрые проса», «Ясное утро на Егория — ранний сев, ясный вечер — поздний сев» и другие. По словам В.Н. Лазарева, исследователя изображений Георгия в искусстве Византии и Древней Руси, «получилось так, что Георгий стянул к 23 апреля массу старых, подчас языческих обрядов, которые сопровождали у землепашцев празднование окончательной победы весны. С этим днем у крестьян совпадал и первый выгон скота в поле. Так родились все многочисленные обряды и заклинания, в которых Георгий занимает центральное место». В этот день служили молебны, испрашивая у Георгия благословения и богатого урожая. Верили, что святой Георгий «от глаза, от зверя, от лихова человека скот спасает».

Считалось, что в день празднования Георгия святой выезжает в поля и леса, раздавая животным наказы. «Все звери, вся живая тварь у Георгия под рукой». Скот выгоняли на летние пастбища, впервые после зимы, обращаясь при этом к Георгию: «Храбрый ты наш Егорий, ты паси нашу скотину, в поле и за полем, в лесу и за лесом, от волка хищного, от медведя лютого, от зверя лукавого». Крестьяне лепили из теста изображения коров и лошадей, посвящая их Георгию.

Народные представления о святом Георгии — могучем богатыре, устроителе земли — нашли свое яркое выражение в русских духовных стихах, передававшихся изустно и находивших широчайшую аудиторию.

*На земле зародился могуч богатырь
Да по имени Егорий Свет Храбрый.
Он списал свой лик на образе,
Дак он поставил образ за престол Божий,
Завещал попам, отцам духовным,
Дак всему миру православному.*

В народных поверьях Георгий наделен чертами былинного богатыря:

*Во лбу красное солнышко,
В затылочке светел месяц.*

В духовных стихах о святом Георгии преобладают темы, связанные с его мучениями или его победой над змием.

Другой пример двоеверия связан с культом почитания святых Бориса и Глеба, русских князей, предательски убитых своим братом Святополком. Загадочным на первый взгляд было то, что день празднования — 2 мая — никак не был связан с датами смерти юных княжичей. Этот день был выбран потому, что совпадал с появлением на киевских полях первых ростков яровых посевов пшеницы и ячменя (Б.А. Рыбаков).

На Украине записан целый ряд легенд о том, как Борис и Глеб в далекие сказочные времена запрягли злого змия в рало и пропахали на нем огромные Змиевы валы. Борисоглебский праздник в начале мая заставляет вспомнить, что праздник, совпадающий по времени, был и у языческих славян.

Другой особенной чертой является «аскетическая неотмирность иконных ликов», отсутствие телесности, отрицание биологизма и грубой утилитарности. Лики святых на иконах — скорее символы, не портреты, а «прообразы грядущего храмового человечества», для которого мир телесных форм становится необходимой, но не существенной оболочкой, а все внимание сосредотачивается на духовной жизни. Этот накал, горение духа выражает древний иконописец во взгляде святого. Неподвижные строгие лики как бы освещаются изнутри горением небесного огня; закрытые для мира физического, они открыты для другого мира, о чем свидетельствует одухотворенный взор широкооткрытых очей.

Характерная черта иконописи — пространственно-временная организация, не отражающая сиюминутную мирскую жизнь, а вскрывающая внутренние, сокрытые для равнодушного взора слои бытия. Пространство иконы организовано согласно законам обратной перспективы. Если ренессансная картина являлась «окном в мир», где с величайшим мастерством и скупуплезной дотошностью отражаются все предметы и явления видимого

мира, то для иконописца центром внимания становится духовное бытие, и потому пространственные планы в иконе оказываются развернутыми, обращенными, отсюда некоторая нереальность, «неправдоподобность», надмирность иконы.

На иконе не изображается одно конкретное событие, а дается временная развертка — разновременные сцены совмещаются в едином поле иконописного пространства, подчиняясь единой композиции, создавая временной поток, подчиненный сложным ритмическим отношениям. Как специфическую форму представления разновременных событий можно выделить «житийную» икону, где фигура представленного в центре святого окружалась небольшими изображениями (клеймами) событий его жизни.

Христианская иконография чрезвычайно разнообразна: здесь и различные, закрепленные каноном изображения Богоматери, Христа, пророков, архангелов, многочисленные евангельские сцены, изображения чудес. Из известных изображений можно отметить следующие, особо чтимые и любимые русским народом: «Ангел Золотые Власы», «Борис и Глеб», «Чудо Георгия о Змие», «Владимирская Богоматерь», «Николай Угодник» и др. Кроме канонических сюжетов, в русских иконах изображались реальные исторические события, например «Битва новгородцев с суздальцами».

Еще в Византии принято было помещать иконы на преграде, отделяющей алтарь от остальной части храма. Но только на Руси сложился тип высокого **иконоста**, сплошной стеной закрывающего алтарь. Иконы в иконостасе располагались в несколько рядов, порядок которых отражал принцип «небесной иерархии». Самый верхний ряд (он присутствует не всегда) — это «праотеческий чин»: ветхозаветные праотцы Адам, Ной, Авраам и др., в центре — Бог-Отец — Саваоф. Ниже идет «пророческий чин»: в середине Богоматерь, по сторонам от нее — пророки, держащие в руках свитки с начертанными на них пророчествами. Затем шел «праздничный чин», в который входили иконы, представляющие земную жизнь Христа и совершенные им чудеса. Следующий — «деисусный чин» — представляет попечительство перед Христом за человечество Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов и апостолов. И, наконец, по бокам царских врат, на которых изображались евангелисты и «Благовещение», в так называемом «местном чине» помещалась икона с ликом того святого или праздника, которому посвящен данный храм.



◀ *Чудо Георгия о змие.*
Новгородская икона XV в.

На иконе изображена только сцена противостояния Георгия и дракона, все дополнительные эпизоды исключены. На полыхающем красном фоне — юный всадник на белоснежном коне, под копытами которого изогнулось чудовище, покорно подставившее раскрытую пасть под копьё. Художественный язык иконы предельно лаконичен и ясен. Сияющие чистые и яркие краски воспевают торжество победы святого, торжество добра над злом. Каждый цвет здесь глубоко символичен.

Святые князья Борис и Глеб ▶
Московская икона XIV в.

Подтверждением того, что древний «день первых ростков» и день Бориса и Глеба 2 мая 1072 г. совпали не случайно, нам служит наиболее ранняя иконография этих святых. На памятниках прикладного искусства XI–XII вв. изображения Бориса и Глеба очень единообразны: рядом с поясной фигурой обязательно помещалась идеограмма молодого ростка — «крин». На цветных эмалевых колтах и киотцах нимбы их всегда заполнены зеленой эмалью. Плащи обоих юношей во всех случаях представляют собой как бы поле, покрытое условными схемами семян (круглые маленькие пятна) и молодых ростков (трехлистное растение, заключенное в сердцевидную рамку).



Икона — создание многоликого гения русского народа, плоть от плоти впитавшая в себя силы родной земли и отразившая в красках красоту и величие российских просторов — безымянна. Однако история сохранила имена некоторых художников, наиболее известными из которых по праву считаются Феофан Грек и Андрей Рублев.

Феофан Грек, выходец из Византии, обратившись к изучению русской художественной традиции, настолько проникся обаянием фресок Нередицы, Старой Ладogi, Снетогорского монастыря, что, по словам летописца, он, «приехав на Русь учить... впоследствии учился сам», обогащая и развивая русскую традицию. Росписи собора Спаса Преображения на Ильине в Новгороде отмечены страстно-обжигающим творчеством Феофана.

Для более глубокого понимания образов византийского живописца необходимо рассмотреть основы философского и мировоззренческого характера той эпохи, которую называют Палеологовским ренессансом¹⁵.

Свет — ключевой образ, данный в Евангелии для постижения Бога. «Я — свет миру» — говорит о себе Христос¹⁶. Свет — одна из основных категорий богословия иконы.

В истории Церкви были целые периоды и эпохи, когда размышления о свете стояли в центре жизни, становились основой культуры, формировали политику. Такой эпохой был XIV век — период торжества исихазма¹⁷ в Византии. Мистика исихазма, соединившая в себе глубокую молитву («умное делание», как говорили на Руси) и созерцание Фаворского света, оказала огромное влияние на иконопись в Византии и странах ее ареала, где в XIV веке происходит необычайный расцвет искусства. Этот духовный и культурный взлет был связан с той победой, которую одержал глава исихастов Григорий Палама над своими оппонентами, благодаря чему учение и практика исихазма распространились по всей восточно-христианской ойкумене, оказывая сильнейшее влияние на все стороны жизни общества.

¹⁵ По имени правящей в Константинополе династии Палеологов.

¹⁶ Евангелие от Иоанна.

¹⁷ «Исихазм» от греч. — молчание, тишина. Исихасты учили, что неизреченный Логос, Слово Божье, постигается в молчании. Созерцательная молитва, отказ от многословия, постижение Слова в его глубине — вот путь познания Бога, который исповедуют учителя исихазма. Большое значение для исихастской практики имеет созерцание Фаворского света — того света, что видели апостолы во время преобразования Господа Иисуса Христа на горе. Через этот свет, нетварный по своей сущности, как учили исихасты, подвижник входит в общение с Непостижимым Богом.

Через свет катафатика и апофатика иконологии находят адекватную форму выражения. Но учение исихастов придало переживанию света в иконе особую глубину, остроту и наполненность. И в XIV веке свет становится «главным героем» иконописи.

И потому для Феофана Грека Бог — это, прежде всего, свет — отсюда живописный язык Феофана. Он сводит всю палитру к своеобразной дихотомии: пишет двумя красками — охрой и белилами; мы видим как на охристо-глиняном фоне (цвет земли) вспыхивают молнии белильных бликов (свет, огонь). Все написано невероятно энергично, с некоторой гипертрофированностью эффектов, с усилением смысловых акцентов.

Его образы подвижников, иступленные и вдохновенные, сквозь материальную бледную оболочку являют взору трепещущую страстную душу. Художественный язык Феофана выходит из подчинения натуре — порывистые белые штрихи — «движки» — подобны молниям помогают раскрыть образы старцев в их внутреннем мире — просветленном и потрясенном.

Манера письма Феофана — обобщенная, почти эскизная, скупая в цвете. Художник предпочитает различные теплые оттенки желтых и коричневых цветов, искусно сочетая их с холодными серо-голубыми, сине-зелеными, серо-фиолетовыми.

«Троица» Феофана является типичным греческим переводом иконографической темы. Помимо трех лиц Феофан включает в свою ветхозаветную Троицу Сару и Авраама. Но, подчиняясь в этом отношении традиции, он позволил себе нарушить ее, сделав фигуру среднего ангела безмерно огромной: его крылья, как арка, охватывают всю группу, господствуя над ней. Благодаря такой трактовке сюжета «Троица» приобретает характер явления одного ангела в сопровождении двух его спутников.

Иными мотивами и установками в изображении «Троицы» руководствовался **Андрей Рублев**, о котором современники говорили: «Всех он превосходящ в мудрости». Икона написана в «похвалу Сергию Радонежскому», основавшему Троицкий монастырь в эпоху, предшествующую Куликовской битве, ознаменовавшей победу над татарами, возвышение Московского княжества и новое объединение Руси. Идея единения, осененная благословением Святого Сергия, нашла свое зримое воплощение в образах иконы.



◀ **Столпник Алимпий.**
Феофан Грек

«Феофан широко использует право художника на преувеличение. Голова старца вытягивается, брови его вздернуты, стремительно падают вниз усы и особенно белоснежная борода. Как молнии ломаются зигзаги складок его одежды. Феофан выходит своими приемами из подчинения натуре. Мазки, линии, контуры своей собственной логикой вызывают сильное впечатление. Изображение это — взрыв каких-то сил: то низвергающихся, как водопад (борода), то, как стрелы, устремленные во все стороны (складки плаща)» (М. Алпатов).

Архангел Михаил. Звенигородский чин. Андрей Рублев ▼

Упругие волны вьющихся волос, мягкие руки, небесно-лазоревого и розовые, как заря, одежды, теплое свечение золотистых крыл. Лазоревого цвета повязка, придерживающая волнистые, мягкие волосы, оканчивается развевающимися лентами позади его головы («тороки», или «слухи») обозначившими свойство ангелов — постоянное слышание высшей воли, соединенность с ней. Еще один символ усиливает это значение и помогает яснее понять смысл того тонкого, углубленного выражения, которое сообщил лику своего Михаила Рублев. Правая рука архангела молитвенно протянута вперед, а кисть ее едва заметно округлена, как будто в этой руке он держит нечто округлое и совершенно прозрачное, не являющееся преградой для взора. Это очерченное легкой линией «зерцало» — образ постоянного созерцания Христа.



Три ангела со слегка склоненными головами, легкими движениями рук предрешают будущую судьбу мира. Исчезают все второстепенные детали, внимание Рублева сосредоточено лишь на светлых ликах, поражающих мягкой гармонией линий и красок. Волнообразные, круговые ритмы доведены до совершенства. Живопись Рублева становится почти музыкой.

Философский и символический язык «Троицы». За эстетико-художественными достоинствами иконы «Троица» угадывается сложное символично-мистическое выражение древней идеи «единства в троичности», которую наиболее полно отразил Г.Р. Державин в своей философской поэме «Бог».

В «Троице» можно обнаружить множество уровней художественной реальности в построении образа, что видно на примере чаши, хотя этот принцип можно провести на любом другом образе.

Символ чаши. За буквальным и библейско-историческим уровнями следовали анаagogический и морально-космический, так как чаша — не просто чаша для совершения трапезы, но и прообраз евхаристической чаши, знак чуда — символ, она же чаша любви и смерти (этот пятый уровень можно назвать «поэтическим»), она же ведет к подвигу и совершенству (морально-космический уровень), «путь души» к Божеству, часто встречающийся и у мастеров Ренессанса. У Рублева этими шестью значениями не исчерпывается образ чаши. Ее контур введен внутрь триединства и служит внутренним абрисом ангелов (то есть пластика свидетельствует не только о непознаваемости и совершенстве сущности триединства — «круг», но и о познаваемости Троицы через жертвенную любовь и воплощение — «катафатическая тема» — седьмое значение). Далее образ чаши встречаем в опрокинутом виде в фигуре среднего ангела, складки гиматия которого текут к чаше и как бы соединяют их вместе в едином образе. Ангел как бы входит в чашу или возникает из нее. Какова семантика этого приема? Возможно, это говорит о том, что «Царь славы приходит заклатися и датися в снедь верным» (В.Н. Лазарев доказывает, что средний ангел — Христос). Или это преображенный человек-ангел, принявший таинство? Или то и другое вместе? Во всяком случае, мы имеем здесь еще несколько значений образа. Но и это далеко не все¹⁸.

«Минус-образность». В «тексте» иконы чаша повторяется четыре раза: на престоле, во внутреннем контуре ангелов, опрокинутой в среднем ангеле и в форме позема.

¹⁸ Дунаев Г. Символический язык «Троицы» Рублева // Декоративное искусство СССР. — № 3(172). — 1972. — С. 29—34.



◀ *Троица. Феофан Грек*

О Ты, пространством бесконечный,
Живой в движенье вещества,
Теченьем времени предвечный,
Без лиц — в трех лицах божества,
Дух, всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, напояет,
Кого мы называем БОГ.

Г. Державин

Троица. Андрей Рублев ▶

Три ангела, три странника у дуба
Мамврийского. Какая тишина
От них исходит! Как озарена
Сияет глубь иконы! Сердцу любви
Они давно. Печалью мягкой светят
Глаза у одного, и нежный лик
Его задумчив, он главой поник.
В другом — величье,
строг и светел третий!
Пред ними чаша. Посохи свои
Они поставили. Пред вещей тайной
Дух замирает. Тихи, не случайны
Сейчас их речи, полные любви.
Они здесь близко, в мир сошли печали,
Чтоб осенить покровом и спасти,
Три странника из озаренной дали,
Вкушающие хлеб и соль в пути.



В. Василенко

Это четырехкратное повторение включает образ чаши в систему пространственных планов, световых и цветовых отношений, то есть в общую систему пластического многообразия. Ее значимость обогащается линейной, цветовой и световой символикой, так как все контуры различных планов даны по-разному и она будет то действительной, то мнимой, то полумнимой. Под «мнимой образностью» (П. Флоренский) или «минус-системой» (Ю. Лотман) принято понимать восприятие данной конкретной образности, как бы наложенной на связанную с ней в пространстве или времени и тем самым внутренне неотделимую от нее иную образность. Они выступают контрапунктически и создают многоголосие звучания. Так, «простота» Рублева и его отказ от сложных архитектурных и пейзажных кулис, отсутствие развитого литературного повествования (например, сцены заклания и прислуживания, даже в том аспекте «обряда», который дал Феофан Грек), отказ от сильных движений, создающих напряженную эмоциональную атмосферу, и вновь открытых световых эффектов, придают его работам новую дополнительную образность — «мнимую образность», как мы назовем эту систему художественных связей¹⁹.

Идеальная гармония форм достигается посредством преодоления антиномичности мира. В искусстве это проявляется проблемой «знак—изображение». Для передачи наиболее тонких идей требуется и большая степень абстракции. Византийские теоретики разработали учение о «несходных подобиях» — диатаксисе и техне, которые хорошо отражают принципы творческого подхода к искусству. В греческом искусстве есть высокая степень обобщенности, чувство предела прекрасного, которое грек схватывал посредством созерцания в мире явлений, но в нем преобладало, скорее, энтелехийное отношение формы и материала — диатаксические принципы построения отсутствуют. Это ясно видно хотя бы на примере складок. Плавности контуров складок в греческих стелах противостоит антиномизм прямолинейных складок, граненых пробелов и острых углов в сочетании с синусоидальностью и гиперболичностью контуров в иконописи. Ниспадающие по вертикали складки одежд с острыми свисающими концами, на которые, собственно, и опирается фигура, придают ей летучесть и «неустойчивость» в здешнем мире, а легкие касания ног — невесомость, как будто они находятся в ми-

¹⁹ Дунаев Г. Там же. С. 30.

ре, где не действует закон силы тяжести. Общая удлиненность фигур ангелов в «Троице», царственность их жестов и «вечный покой», в котором они пребывают, отчужденность их поз, контуры фигур, возникающие из складок одежды, как из волн первозданного океана, с его ритмом, как у эллинов, роднит икону с искусством Египта столько же, сколько и Греции. Виртуозность исполнения складок «Троицы» поразительная, а «геометрическая правильность» не сушит, а наоборот, придает характер «высшей достоверности» этому изысканному многообразию.

В «Троице» гиперболические, параболические и спиралеобразные формы преобладают в самом строе произведения, выражая идею макрокосма, целостного в своей замкнутости и замкнутого в своем единстве. Отсюда и необычайная монументальность его произведения, а также и завершенность композиции. «Плоскостность» и линейность «Троицы» отнюдь не так просты, как это обычно представляется. Плоскость для Рублева — не самоцель, а лишь исходный момент. Он мыслит изображаемое им пространство не только трехмерным, но и «четырехмерным» — как пространственно-временное единство, где время неотделимо от пространства и определяет его структуру. И тем не менее, в своих построениях иконописец исходит из плоскости, считаясь с ее условиями. Но язык его изобразительности отнюдь не плоскостный, как, например, у египетского художника. Иконописец, мысля «четырехмерно», строит своеобразное «сферическое пространство», пользуясь особо понятой плоскостью, обладающей «высотой» или напряженностью. Вот уже несколько столетий традиция перспективного пространства разрушает плоскость и строит фиктивное, иллюзорное пространство. Иконописец, напротив, включает плоскость в общую систему образности, отражающую реально существующее время—пространство.

Отмечалось, что перспектива «втягивает» зрителя в глубину картины, тогда как «обратная перспектива» «выталкивает» зрителя, не пускает его в пределы того мира, где находится «Троица», в «миры иные», где иной «счет» ведется времени и пространству. Он должен, как Данте, миновать «грань в дороге», совершенно изменить обыденную ориентировку, чтобы проникнуть в заповедные пространства иконы. Вещный мир становится прозрачным, ибо видны все его грани одновременно, масса тел делается мнимой, и фигура, при всей ее мощи, делается «летучей», как рублевские ангелы, и «невесомой». Предметный мир также ме-

няется, земля и уступы гор изображаются обычно в виде расщепленных надвое плоскостей; все приобретает четкую «граненость» и ломкость благодаря разделке золотыми «квантами» света. Но ведь «пространство ломается при скоростях, больших скорости света», и тело у предельных границ мира «переворачивается», как это случилось с Данте и Вергилием, и приобретает мнимые характеристики: «длина всякого тела делается равной нулю, масса — бесконечной, а время его, со стороны наблюдаемое, — вечным». Практически нет скоростей, больших скорости света, но ведь мир иконы — мир мысленный, а не вещественный. Один из исследователей Данте говорил о его творении, что разрывая время, «Божественная комедия» неожиданно оказывается не позади, а впереди нам современной науки. Эти же слова можно и должно сказать и о творении Рублева²⁰.

Еще один аспект «Троицы» связан с образами русской природы: «Голубыми и золотыми тонами исключительной звучности и чистоты вошла в наше сознание «Троица». Не давая прямого подобия русской природы, Рублев извлек мед ее благоуханной светлой красоты и отразил в "Троице"» (В. Лазарев).

Звенигородский чин — один из самых прекрасных иконных ансамблей древнерусской живописи. Состоит из трех поясных икон — Спас, Архангел Михаил и Апостол Павел. Живопись Звенигородского чина отличает особая чистота цвета, благородство тональных переходов, светоносность колорита. Свет излучают золотые фоны и нежная плавь светлых ликов, чистые оттенки охры, голубые, розовые, зеленые тона одежд. Иконы происходят из подмосковного Звенигорода и когда-то входили в семифигурный Деисус. В «Звенигородском чине» А. Рублев выступает тонким психологом, исследователем тонких движений человеческой души.

В образах апостолов Петра и Павла противопоставлены два типа характеров: Павел — человек крайностей, мыслитель и философ — по складу ума, фанатик — по душевному складу, натура сильная, цельная, экспрессивная, не терпящая инакомыслия. В отличие от него Петр — кроток, простодушен, порывист, легко переходит от одного душевного состояния к другому. В рублевском образе Павла уже намечено то, что позднее будут называть психологическим портретом.

Грозный воевода небесных сил, победитель зла и самого сатаны, которого он низвергнул в бездонные пропасти ада, архангел Михаил издавна изображался в виде сурового крылатого вестника

²⁰ Тарабукин Н. Смысл иконы. М.: Изд-во Правосл. Братства Святителя Филарета Московского, 1999. С. 213–219.

в доспехах воина и с оружием в руках — копьем или мечом. Кроткий и углубленный в себя русоволосый архангел, с нежно склоненной кудрявой головой, не причастен ко злу. Борец со злом, он не «приразился» к нему, не уподобился враждебной стихии. «Архистратига небесных воинств» (так называли тогда Михаила) Рублев увидел добрым ангелом-хранителем всего сущего. В этом решении образа — вызревшая, давно ставшая близкой Рублеву мысль: борьба со злом требует величайшей высоты, абсолютной погруженности в добро. Зло страшно не только само по себе, но и тем, что, вызывая необходимость противостоять ему, порождает и в самом добре свой зародыш. И тогда в оболочке правды и под ее знаменем возрождается в ином виде то же самое зло, и «последнее бывает горше первого». Здесь, решая для себя извечный вопрос о добре и зле как о несоизмеримых, несоприкасающихся началах, Рублев как бы основывает традицию, никогда не оскудевавшую в русской культуре будущего. Художником-мыслителем, который несет добытое в своем опыте людям, предстает он и в этом произведении.

И подтверждением этому высокому предназначению иконописца являются слова русского мыслителя-философа Евгения Трубецкого: «Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это — резко выраженное отрицание того самого биологизма, который возводит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. Ведь именно этой заповедью оправдывается не только грубоутилитарное и жестокое отношение человека к низшей твари, но и право каждого данного народа на кровавую расправу с другими народами, препятствующими его насыщению. Изможденные лики святых на иконах противопоставляют этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только "истонченные чувства", но, прежде всего, новую норму жизненных отношений. Это — то царство, которого плоть и кровь не наследует».

XVII веком в России заканчивается эпоха, искусство которой определялось в основном потребностями религиозного культа. Впереди были петровские преобразования, которые вызвали к жизни и новое искусство.

Рекомендуемая литература

1. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. — М.: Искусство, 1993. — 255 с.
2. Древнерусское искусство. Монументальная живопись. XI—XVII вв. — М.: Наука, 1980. — 400 с.
3. Древнерусское искусство: художественная культура домонгольской Руси. — М.: Наука, 1972. — 364 с.
4. Древнерусское искусство: художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI вв. — М.: Наука, 1970. — 334 с.
5. Иллюстрированная энциклопедическая библиотека. Т. 2. Искусство России. — М.: Современник, 1997. — 400 с.
6. Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (кон. XIV — нач. XV в.). — М.; Л.: АН СССР, 1962. — 172 с.
7. Любимов Л. Искусство Древней Руси. — М.: Просвещение, 1974. — 336 с.
8. Рыбаков Б.А. Язычество Древних славян. — М.: Наука, 1981. — 608 с.
9. Алпатов М.В. Феофан Грек. — М.: Изобр. искусство. 1990. — 207 с.
10. Русское искусство XI—XIII вв. — М.: Изобр. искусство, 1986. — 208 с.



ПЕРИОДЫ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



8. ПЕРИОДЫ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Искусство каждой эпохи представляет образ Человека сообразно своему видению. В древности — это магические безликие фигурки плодородия (образы Венеры палеолитической), в скульптуре Древнего Египта — одухотворенные образы «устремленных в вечность», в Месопотамии — сильные воины, мускулистые и выносливые, не знающие пощады и сострадания завоеватели. Средневековье показало лики, одухотворенные причастностью божественных тайн. Личность, значимую своей самооценностью, сильную устремленностью собственной воли, личность независимую и свободную, в деяниях своих равную творящему демиургу, наиболее полно воплотили образы античной Греции и Возрождения.

Причины становления и развития ренессансного искусства. В развитии мировой художественной культуры Возрождение является совершенно исключительной эпохой. Это время — XV—XVI столетия (в Италии — с конца XIII в., в Испании и Англии — конец XV — начало XVII в.) — с точки зрения исторической науки принадлежит еще Средним векам, но в искусстве, литературе, философии, науке, образовании в этот период ярко и динамично происходят коренные изменения, не вписывающиеся в каноны Средневековья.

Основой изменений в сфере искусств явилось новое мировоззрение, а также существенные перемены в жизни многих стран Европы. Раньше всего в Италии, а затем в Нидерландах, Франции, Германии, Англии бурное развитие получает торговля, все большее значение приобретают города, появляются первые капиталистические предприятия — мануфактуры, широко развивается деятельность банков. Наряду с классом феодалов активную роль начинает играть нарождающаяся буржуазия. На первый план выдвигается человеческая личность, обязанная своим положением и успехами не знатности предков, а собственным усилиям, предприимчивости, уму, знаниям, удаче.

Формируется новый взгляд на человека и окружающий мир. Средние века были временем господства религии, утверждавшей ничтожество человека перед лицом всемогущего Бога, зависимость людей от его воли. Религиозный аскетизм, который был официальным учением, провозглашал земной мир и самого человека в его телесной природе воплощением греха и зла, призы-

вал к непрерывной борьбе со страстями, к покаянию, умерщвлению плоти, постоянному терпению и смирению в ожидании перехода в лучший, потусторонний мир.

Главным в новом — гуманистическом (*humanus* (лат.) — человеческий) мировоззрении стало необыкновенно высокое представление о человеке. Человек был объявлен центром мироздания и мерой всех вещей, творцом самого себя. Утверждалось его высокое предназначение, достоинства и ценность, его безграничные возможности. В «Речи о достоинстве человека» Пико делла Мирандола (1487), ставшей своеобразным манифестом эпохи Возрождения, Бог говорит Адаму: «Я сделал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного — исключительно благодаря твоей внутренней **воле...**». Идеалом стала гармоничная, сильная, свободная, духовно богатая, всесторонне развитая (*homo universale* — человек универсальный) личность. В свободе виделось самое драгоценное приобретение человека, стремление к свободе признавалось естественным свойством человеческой натуры. Земное существование было названо единственно реальным, а человек — прекрасным или стремящимся к красоте. Аскетизм был отринут и провозглашено право человека на наслаждение земными радостями.

Образцы нравственного и прекрасного, языческую любовь ко всему земному гуманисты (прежде всего Италии) находили в наследии античности — памятниках искусства, литературы, философии, заново открываемых, возрожденных в это время. Отсюда и название эпохи — Возрождение (по-итальянски — Ринашиmento, по-французски — Ренессанс), хотя изучение и увлечение античностью, несомненно, было не причиной, а следствием нового понимания жизни.

В области философии новое наполнение и развитие получили такие античные учения, как стоицизм (Ф. Петрарка), эпикуреизм (Л. Валла), неоплатонизм (М. Фичино, Пико делла Мирандола), пантеизм (Н. Кузанский, Т. Парацельс, Т. Кампанелла, Дж. Бруно). Согласно пантеистическим воззрениям, законы, управляемые миром, суть внутренние закономерности природы: Бог понимался не как внешняя, сверхъестественная сила, а максимально сближался, отождествлялся с природой. Возрождена была и древняя идея тождества микро- и макрокосма.

В эпоху Возрождения начинается новый этап развития науки: нерасчлененность, характерная для древних времен, сменяется выделением, обособлением отраслей знаний, складывается наука в современном ее понимании.

Особенно больших успехов достигают: астрономия (Николай Коперник, Джордано Бруно, Иоганн Кеплер, Галилео Галилей); география (Христофор Колумб, Васко да Гама, Америго Веспуччи, Магеллан); анатомия (Андреас Вазалий, Мигель Сервет, Парацельс); математика (Альберти, Дюрер, Виет).

Наука в эпоху Возрождения начала превращаться в самостоятельный фактор духовной жизни, в реальную основу мировоззрения. В 1603 году в Риме организуется Академия наук, а в 1605 году английский философ Френсис Бэкон изложил идею классификации наук.

Эпоха Возрождения, провозгласившая высокие гуманистические идеалы, давшая великие научные достижения и великое искусство, в действительности была эпохой резких контрастов и противоречий. Бурный, переломный характер этого времени рождал напряженные классовые битвы: буржуазии против феодальной аристократии, ремесленников против буржуазии, многочисленные крестьянские восстания и войны; государства воевали между собой, а внутри раздирались междоусобными войнами; короли, города вели войну против власти папы. В середине XIV века Европу поразила «черная смерть» — чума, от которой погибла чуть ли не половина населения Южной и Западной Европы, а в конце XV века возникла другая «чума» — инквизиция. Во Франции около сорока лет длились религиозные (гугенотские) войны (1562—1598); в Нидерландах — кровавый террор герцога Альбы (1566—1579).

В это противоречивое, во многом трагическое и беспощадное время произошел необычайный расцвет искусства, нового по форме и содержанию.

Специфика ренессансного искусства. Искусство Возрождения воплотило представления об идеале, мечту о прекрасном, сильном, гармоничном человеке, веру во всемогущество разума. Однако, делая, по существу, смыслом своего творчества человека и окружающий мир, художники продолжали создавать произведения на традиционные религиозно-мифологические сюжеты. Благодаря этому современное возводилось в ранг вечного, утверждалась «богоподобность» реального человека.

Коренные изменения в искусстве прежде всего коснулись самих принципов изображения. Для средневековой живописи характерна условность, которая выражалась в плоскостности изображения, отсутствии объемов, использовании обратной перспективы, акцентирующей внимание не на реальном мире, а на мире «горнем», высшем, овеществляющем ирреальность. Для художников Возрождения, влюбленных в земную жизнь и реального человека, главным изобразительным принципом стало подражание природе, жизнелюбие, картина строилась как «окно в мир», а искусство опиралось на достижения наук — естествознания, математики, оптики, физики, химии.

Произведения создавались не только для храмов, но для заказчиков самых разных рангов — от купцов до цеховых объединений ремесленников. Творчество стало персональным, художники пользовались известностью, о них писали книги: «Жизнеописания наиболее известных живописцев, ваятелей, зодчих» Джорджо Вазари (1550), «Книга о художниках» Кареля ван Мандера (1604) — первые искусствоведческие труды. Сами художники стремились осмыслить свою деятельность: Альберти пишет «Десять книг о живописи», Леонардо да Винчи «Трактат о живописи» и др.

Изменилась и сама структура мира искусства. Наряду с произведениями монументальной живописи и скульптуры, которые были непосредственно связаны с архитектурными сооружениями, все большее развитие получили произведения станкового искусства, имевшие самостоятельную ценность. Ведущую роль стала играть не архитектура, как в Средние века, а живопись. Складывается система жанров, появляется и получает широкое распространение новый вид искусства — гравюра, важную роль обретает рисунок.

Меняется взгляд на искусство, его назначение и восприятие. Искусство перестало быть только выражением религиозных представлений, проникновением в мир божественных существ. Художник теперь сам в своей творческой деятельности уподобляется Богу и творит мир, где царят человек и красота. В отличие от средневековых произведений, которые воспринимались в неразрывной связи с церковным культом и должны были создавать у зрителя мистическое ощущение его контакта с божественным миром, произведения эпохи Возрождения приобретали самостоятельный характер, ценились сами по себе как художественные явления; одним из главных ощущений при их восприятии стало наслаждение.



*Оплакивание Христа. Фреска капеллы дель Арена в Падуе.
Джотто ди Бондоне*

«Ученики Христа и женщины глубоким неотрывным взглядом, с какой-то улыбкой боли в последний раз всматриваются в лицо умершего; горестная торжественность минуты оттеняется изваяниями скорби — задрапированными фигурами первого плана, повернутыми к зрителю спиной. В левом углу композиции на коленях матери покоится тело Христа, а вокруг стоит толпа святых. В небесах, занимающих две трети картины, слетаются, низвергаются вниз рыдающие ангелы. Их полет, переходящий в падение, подчеркивает вселенское значение происходящей трагедии. Умер Христос! Великая боль, причиненная этой смертью и несправедливостью, нарушила гармонию вселенной. Если природа и бесплотные духи акцентируют этот момент, то движения группы людей, оплакивающих Христа, просты, наивны и мало выразительны. Лишь материнское горе Марии, которая как к ребенку обращается с ласковыми словами к своему мертвому сыну, равно по своей выразительности исступленности ангелов» (Н. Дмитриева).



Возрождение в Италии. Различают следующие периоды итальянского Возрождения: Проторенессанс (дученто) — XIII в.; продолжение Проторенессанса (треченто) — XIV в.; ранний Ренессанс (кватроченто) — XV в.; Высокое Возрождение (чинквеченто) — XVI в.

Тому, что Италия по праву считается классической страной Возрождения, способствовали следующие обстоятельства:

- на Аппенинском полуострове раньше, чем в других странах Европы начали складываться новые экономические отношения;
- благодаря своему географическому положению многие города Италии становятся центрами международной торговли, а это способствовало развитию производства и банковского дела;
- политический уклад страны представляет собой пеструю картину независимых, постоянно враждующих друг с другом областей и городов;
- заново открыто и переосмыслено античное наследие.

Дученто. Первые ростки нового искусства появляются в Италии уже в XIII веке. Возрождение не ознаменовалось чистым отрицанием средневековья. Это был сложный и органический процесс перерастания одного в другое. Мировоззренческие основания нового искусства питались и наследием античности, и христианским учением, и французской готикой, и провансальской поэзией.

Одним из ярких представителей эпохи был Франциск Ассизский — основатель ордена нищенствующих монахов, вначале объявленный еретиком. Две черты характеризуют его учение: проповедь бедности и особый христианский пантеизм. Франциск учил, что благодать божья живет во всякой земной твари, разлита во всем сущем — земле, звездах, солнце, воде, растениях, животных, которых он называл братьями и сестрами. Не осуждая мир за греховность в радостной и светлой «Хвале творений», Франциск любит гармонию мироздания, целесообразностью и разумностью Вселенной. Проповеди его оказывали сильное влияние на прихожан, обращая к вере целые деревни. Колоритная фигура Франциска, его мировоззрение не могли и не привлечь деятелей ренессансной культуры.

Во всей полноте эстетическое мироощущение Ренессанса представлено в творчестве **Джотто ди Бондоне**. В его фресках в капелле дель Арена в Падуе и в церкви Санта Кроче кроме евангельских сюжетов присутствуют сцены из жизни св. Франциска. В его простых композициях, в укутанных в длинные плащи фигурах есть огромная человеческая значительность.



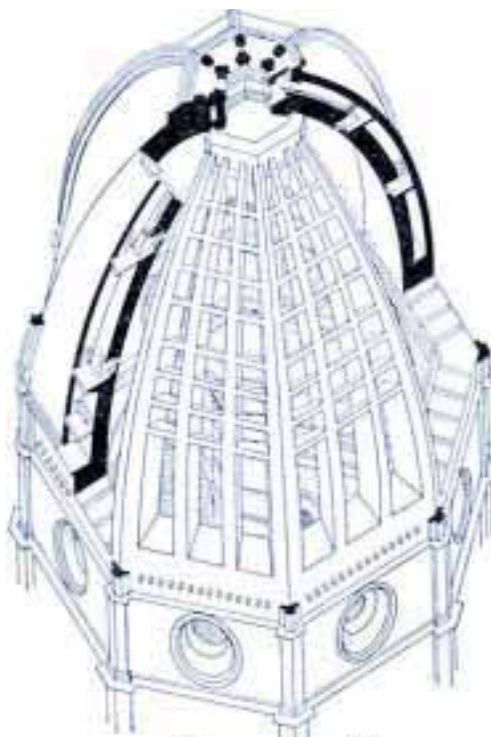
Собор Санта-Мария-дель-Фьоре

Грандиозный купол, покрытый темно-красной черепицей, связанный крепкими белыми ребрами и увенчанный изящным беломраморным световым фонарем, торжественно парит над Флоренцией как величественный образ города.

Схема купола собора

Санта-Мария-дель-Фьоре²¹ ►

В предложенной Брунеллески модели купол должен быть не сферическим, иначе верхняя часть такого купола обвалится, а вытянутым вверх и ребристым. Восемь ребер купола должны принять на себя основную нагрузку. Между ними Брунеллески расположил 16 вспомогательных ребер, сходящихся наверху. Главные ребра должны поддерживать не одну, а две оболочки купола. На уровне перегиба ребра связаны «цепями» из массивных деревянных брусьев, соединенных железными скрепами. Позднее был добавлен световой беломраморный фонарь, который и сделал этот собор самым высоким в городе. Это до сих пор самая высокая постройка во Флоренции, спроектированная таким образом, чтобы внутри могло поместиться все население города.



²¹ URL: <http://www.brunelleschi.ru/txt/7konstr.shtml>

Избегая драматических выражений, Джотто не становится бесстрастным, передавая глубину переживаний в скупых пластических формах. В его фресках воплощен не ирреальный мир божественных сущностей, а жизнь реальных людей с ее радостями и страданиями.

В интерьере Капеллы дель Арена, расписанной Джотто, уже торжествует принцип расчленения и равновесия. Фрески расположены ровными рядами и заключены в прямоугольники — почти так же, как расчленены на прямоугольники фасады проторенессансных зданий. Собственно, это картины, написанные на стенах. От картины к картине художник ведет зрителя через последовательные эпизоды истории Христа, начиная с истории его предков — Иоакима, Анны, Марии. В каждой сцене участвует несколько действующих лиц, все они закутаны в простые, падающие крупными складками хламиды, все имеют схожий тип лица — продолговатый, с тяжелым подбородком и близко поставленными глазами. П. Муратов, автор книги «Образы Италии», очень точно сказал о Джотто: «Он видел какое-то одно человеческое существо во всех бесчисленных фигурах, наполняющих его фрески».

Искусство Джотто заложило основу ренессансного изображения окружающего мира и происходящих в нем событий: фигуры на фресках объемны, материальны и исполнены внутреннего достоинства и значительности. Кроме того, что в живописи введено чувство трехмерного пространства и фигуры моделированы светотенью. Самое главное, что достигает Джотто, опережая свое время, — удивительное понимание человеческой природы, воплощение в пластических формах глубочайших движений души.

Произведения другого мастера проторенессанса Симоне Мартини проникнуты светским духом и острым ощущением земной красоты — утонченное изящество форм, певучий ритм плавных, текучих линий, ювелирная отделка деталей как бы застилают религиозное содержание. Мартини был другом и любимым художником Петрарки; поэт посвящал ему сонеты и, по преданию, заказал написать портрет Лауры.

Архитектурным символом Флоренции стал кафедральный собор Святой Марии с цветком (Santa Maria del Fiore), ведь и имя самой Флоренции означает «цветущая». Он был заложен в 1296 г. Проект оказался весьма дорогостоящим, и все же городские власти и процветающие гильдии суконщиков и ткачей решили взять на себя расходы, но строительство оказалось не только дорогим, но и очень долгим.

Строительство собора поручили Арнольфо ди Камбио, крупнейшему тосканскому архитектору рубежа XIII—XIV столетий.

Этот архитектор уже строил палаццо Веккьо, которое также было заказано синьорией, и в напутствии было сказано: «сделать нечто, соответствующее великой душе, которую образуют души всех граждан, соединенных в единой воле». В этих словах ярко выразилось новое мироощущение: собор воздвигался не во славу Бога, а во славу города и его граждан. В архитектуре этой францисканской церкви сказались новые строительные идеи, наиболее ярко проявившиеся в зодчестве Флоренции. Необычным для готики является единство залитого светом пространства основного корпуса храма, благодаря ширине пролетов и легкости опор, в противоположность традиционно готическим формам хоров.

Еще более смелые новшества ввел Арнольфо в проект собора Санта Мария дель Фьоре, используя в своем проекте элементы как норманнской, так и готической архитектуры.

Первыми были построены широкий центральный неф, боковые нефы и восьмиугольный барабан в восточной части собора. Но в 1302 году Арнольфо ди Камбио скончался. Строительство возобновилось лишь в 1334 году с назначением на должность главного архитектора собора Джотто ди Бондоне, который сосредоточил все свои силы на колокольне — кампаниле. Он скончался в 1337 году, так и не завершив строительство колокольни, вошедшей в историю под названием Кампанила Джотто. Она была окончательно завершена около 1359 года одним из крупнейших флорентийских архитекторов XIV века Франческо Таленти. Купол был построен архитектором Филиппо Брунеллески в 1446 году. Его диаметр составляет 42 метра, высота — 91 м от пола собора, световой фонарь высотой 16 м.

Купол Санта-Мария дель Фьоре стал одним из первых шагов перехода от архитектуры Средневековья к архитектуре Ренессанса. Силуэт купола изменил панораму города, придал ей новые, ренессансные очертания. И хотя купол собора не сферический и он, в строгом смысле слова, даже не является куполом, а представляет собой шатер, в документах, в разного рода письменных источниках начиная с 1417 года флорентинцы упорно именуют его куполом. Брунеллески старался придать ему возможно более выпуклые, круглые очертания. И его усилия увенчались успехом: восьмигранный шатер вошел в историю архитектуры как первый ренессансный купол, ставший символом не только ренессансной Флоренции, но и всех тосканских земель.

Зачинателем нового в изобразительном искусстве был скульптор Никколо Пизано. Вдохновившись античными образцами, мастер отказался от бесплотности и повышенной экспрес-

сивности готических фигур. Персонажи его рельефов вполне телесны, объемны, подчеркнута массивны и величавы. Одна из скульптур — аллегория Силы — выполнена обнаженной и представляет собой не «грешную плоть», которую по христианской догматике надо умерщвлять, а утверждает физическую красоту и силу человека (фигура еще не вполне пропорциональна).

Кватроченто — радостный, мощный взлет итальянского искусства, поражающий общим высоким уровнем художественных произведений, обилием талантов, разнообразием творческих индивидуальностей.

В архитектуре складываются новые принципы (на основе античной традиции):

- расчленение пространства на отчетливые завершенные зоны;
- упорядоченность построения;
- использование ордерной системы;
- соразмерность здания человеческому телу;
- способность архитектурных сооружений служить украшением окружающей среды.

Первым сооружением нового стиля стал Дом детского приюта (Оспedale дельи Инноченти), начатый в 1419 году архитектором Филиппо Брунеллески.

Совершенно иным по сравнению со Средневековьем становится внутренний вид соборов. Примером может служить построенная Брунеллески церковь Сан Лоренцо. Вместо огромного, уходящего ввысь пространства готического собора, в котором человек чувствовал себя маленьким, ничтожным перед Богом, здесь пространство четко разделено рядами коринфских колонн; вместо стрельчатого свода центральный неф перекрыт плоским потолком с позолоченными кассетами.

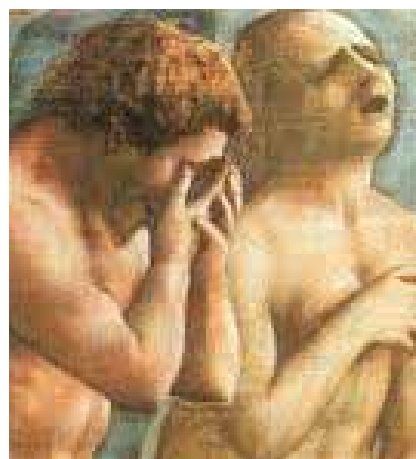
Новым явлением в архитектуре становится городской дворец — палаццо — квадратное здание с замкнутым внутренним двором.

Начало новых направлений в скульптуре связано с именем Донателло, возродившего типы произведений, не создававшихся со времен античности: отдельно стоящую круглую статую, изображение обнаженной фигуры, конный памятник, скульптурный портрет. Образы, созданные им на основе изучения натуры и использования античного наследия, стали первым воплощением гуманистического идеала человеческой личности, отмеченной яркой индивидуальностью и богатой духовной жизнью (статуя Давида, конный памятник кондотьеру Эразмо ди Нарни и др.).

Изгнание из Рая. Фреска, Капелла Бранкаччи. Мазаччо



Фигуры Адама и Евы заполняют всю поверхность столпа и так искусно обработаны светотенью, что кажется, будто им тесно в отведенном пространстве, и они готовы сойти с плоскости фрески прямо в капеллу. Один из крупнейших исследователей искусства Ренессанса, Бернард Бернсон, в своей книге «Живописцы итальянского Возрождения» признавался, что ценит эту работу Мазаччо выше, чем подобный сюжет Микеланджело на плафоне Сикстинской капеллы: «Фигуры Микеланджело более правильны, но менее осязательны и мощны. В самом деле, его Адам лишь отводит от себя удар карающего меча, а Ева жмется к нему, жалкая в своем раболепном страхе, тогда как Адам и Ева Мазаччо — это люди, которые уходят из рая с разбитым от стыда и горя сердцем, не видящие, но ощущающие над своей головой ангела, который направляет их шаги в изгнание...».



Живописец Мазаччо, подхватив угасавшие традиции Джотто, продолжил и завершил его реформы. Так, в его знаменитых фресках «Изгнание из рая», «Чудо со статиром» многое в живописи сделано впервые:

- анатомически правильно изображены обнаженные тела, моделирован светотенью их объем;
- через выразительные живые позы, жесты, движения и мимику раскрыто душевное состояние персонажей;
- использованы сложные ракурсы (фигура карающего ангела);
- доведено до конца завоевание живописью трехмерного пространства;
- лица персонажей решены портретно.

Искусство кватроченто играло в жизни общества важнейшую роль: оно выполняло функцию универсального познания, опередив в этом отношении науку и философию. Новое отношение человека к миру, стремление освоить его как реальную арену своих действий делало необходимым изучение этого мира. И первым способом изучения было ясное видение, постигающее природу вещей.

Художники-кватрочентисты (Паоло Учелло, Антонио Поллайоло, Андреа Мантеньи, Пьетро делла Франческа, Антонелло да Мессина, Франческа Косса) страстно отдавались изучению и наблюдениям. Знание перспективы, теории пропорций, строения человеческого тела и механизма его движений, умение передать объем на плоскости, а в движениях тела выразить движение души — все это становится и необходимым условием творчества, и истинной потребностью самих художников.

Мирской характер искусства с особенной силой проявился в изображениях Богоматери: многие художники писали ее со своих жен или любовниц, иногда в мадоннах узнавали городских куртизанок. Известна история с Филиппо Липпи, влюбленного в монахиню Лукрецию Бути, которая позировала ему для образа Мадонны. Липпи сбежал со своей возлюбленной из монастыря и благодаря покровительству семейства Медичи получил разрешение папы на брак с монахиней, которую он продолжал рисовать в образе Богородицы.



◀ *Святой Себастьян. Антонелло да Мессина*

Мифическая история о Себастьяне, юноше, осыпанном градом стрел и впоследствии сожжённом на костре за свою веру, была необычайно популярна в искусстве Возрождения: чуть ли не каждый художник создавал своего собственного Себастьяна. Антонелло да Мессина показал трагизм сюжета, но при этом окружил Себастьяна радостным светом, который пропитал все её объёмы. Мы видим фигуру расстреливаемого мученика и безмятежный городской вид, что принадлежит двум разным пространствам и временам. Антонелло да Мессина представил на фоне мирного современного города незримого его хранителя. Автор впервые заменил обычное ранее профильное изображение фасовым и овладел искусством передавать выразительность взгляда, а тем самым — цельность душевного мира своих героев. Новая техника работы с красками позволила покончить с жёсткостью линий, и телесные формы впервые стали подлинно живой плотью.

*Святой Себастьян. ►
Антонио Поллайоло*

Художник одержим страстью исследования человеческой фигуры в различных положениях. Палачей, стреляющих в Себастьяна, он располагает попарно, причём оба персонажа каждой пары находятся в одинаковой позе, но, видимо, с противоположных точек, то есть как бы зеркально удвоенной. Два наклонившихся человека на первом плане — это, в сущности, один и тот же человек, только в одном случае он показан со спины, в другом — спереди. Из-за различия точек зрения кажется, что и позы разнообразные. Но эти так называемые формальные задачи связаны с содержательными.





Мадонна с младенцем и двумя ангелами. Липпи фра Филиппо

«Пока Лукреция позировала, Филиппо много говорил, как никогда в жизни. Он рассказывал ей о прекрасных городах и звенящих фонтанах, о платьях флорентийских красавиц, о том, как чудесно пахнут цветы и как шумят тенистые леса. Лукреция, потрясенная, следила за его работой и вдруг промолвила, что ей тоже больше всего на свете хотелось бы увидеть этот мир.... Однако Филиппо больше всего на свете хотел официального брака с Лукрецией, и он принялся действовать. Первым делом художник написал письмо в родной монастырь, а потом отправил своему покровителю Козимо Медичи подарок — картину с изображением Мадонны. Эта Мадонна с лицом Лукреции благословляла весь мир. Растроганный Медичи обратился с ходатайством к Папе Пию II, и тот освободил Липпи от монашеского обета. Липпи бесконечно рисовал свою возлюбленную так, как он всегда мечтал, — с младенцем на руках...» (Е. Останина).



Мария Магдалина. Карло Кривелли

Первое упоминание о Кривелли не имеет отношения к искусству — в 1457 году он был осуждён на полугодовое заключение за похищение жены моряка. Выйдя из тюрьмы, он покинул Венецию и несколько лет странствовал, пока не осел в провинции Марке. Удивляет мастерство, с которым Кривелли в полноростовом изображении удерживает внимание на лице Марии Магдалины! Большая часть фигуры закрыта гладким плащом (при всей любви мастера к складкам и вышивкам), направляя наш взгляд вверх — по ступеням почти горизонтальных кистей рук к поднятой корсажем груди, к мраморной шее, к этому заговорицкому, обещающему взгляду. Ничего лишнего — даже волосы, складки покрывала и сосуд с мирро растворены в золоте фона. А вышитая цапля на рукаве привлекает внимание не сразу, потому что невозможно отвести взгляд от светлого лица Марии...



Сандро Боттичелли (настоящее имя художника — Алессандро Филиппеппи) был одной из наиболее ярких фигур эпохи, связанной с именем Лоренцо Великолепного. Как и большинство титанов эпохи Возрождения, он был незнатного происхождения, своим творческим и карьерным успехам обязан собственной энергии, воле, уму и таланту, что позволило ему, сыну кожевника, войти в самый избранный круг утонченнейшей культурно-творческой элиты Европы. Джорджо Вазари, итальянский художник XVI в. и биограф итальянских живописцев, так начинает биографию Сандро Боттичелли: «Во времена Лоренцо Медичи Старшего, Великолепного, ставшие поистине золотым веком для всякого одаренного человека, достиг расцвета и Алессандро, между нами именуемый Сандро по прозвищу Боттичелло».

С именем Лоренцо Великолепного (Лоренцо Медичи) связан период наивысшего расцвета ренессансной культуры Флоренции. Лоренцо проявил себя как щедрый меценат и превратил свой двор в центр художественной культуры Возрождения, поддерживал Фичино, главу Платоновской академии, участником которой являлся и сам, поэтов Анджело Полициано и Луиджи Пульчи. Его покровительством пользовались люди искусства Сандро Боттичелли, Филиппино Липпи, Андреа Вероккьо, Поллайоло, Гирландайо, Джулиано да Сан Галло, юный Микеланджело. По семейной традиции Лоренцо постоянно пополнял библиотеку (позже названную его именем *Laurentiana*), приобретая для нее книги по всей Европе, собирал древние и новые скульптуры, камеи, монеты, картины.

Боттичелли занимает в искусстве Флоренции особое место. Новые художественные идеи, представления о мире и человеке находят в его творчестве не только самое глубокое, совершенное, но и наиболее гармоничное выражение. Это гармония особого рода, проникнутая усложненным, полным напряжением и нервной остроты восприятием действительности. Но в основе ее лежит стремление к созданию образа мира, наделенного возвышенной, идеальной красотой, как бы очищенного от всего несовершенного. В этом можно видеть предвосхищение принципа «превзойти природу», характерного для Высокого Возрождения.

Вместе с тем Боттичелли создает особый мир, живущий по своим, несколько условным законам. Это мир, красота которого увидена с характерной для флорентийского позднего кватроченто отвлеченной интеллектуальностью. Она отнюдь не бесплотна, Боттичелли первым из художников 15 века открыл прелесть обнаженного женского тела. Но он нашел особую формулу красоты — утонченно-холодной, почти хрупкой, полной высочайшей духовности.

Грации. Фрагменты картины «Примавера». Сандро Боттичелли



В поэтике языка Боттичелли особое место принадлежит линии. Линия у Боттичелли, не только рождает узор, но и определяет всю композицию, в основе которой — движение. Боттичелли воспринимал видимый мир как своеобразную «архитектуру линейных ритмов». И со своей стороны мы склонны его считать величайшим поэтом линии в нашей части света, с которым, пожалуй, могут сравниться лишь гениальные мастера древнерусской живописи (Юкио Ясиро). В линии может быть скрыта поразительная духовная энергия и декоративная изысканность, она может быть полна завораживающей музыки, как в удивительной группе танцующих граций.

В красоте образов Боттичелли воплощена беззащитная женственность. И в то же время в них скрыта огромная внутренняя сила. Это сила духовной жизни — сконцентрированная и сложная. Боттичелли свойственно обостренное чувство красоты и эмоциональных возможностей цвета; но в его красках — прозрачных, легких или эмалево-насыщенных — есть некоторая отвлеченность, а моделировка форм прозрачными, почти неощутимыми тенями и твердость рисунка придают обнаженным телам, рукам, лицам сверхчувственную холодноватую красоту камней или изделий из полупрозрачного алебаstra.





◀ **Портрет Симонетты Веспуччи.**
Сандро Боттичелли

Моделью для всех Венер и Мадонн Боттичелли была Симонетта Веспуччи, знатная флорентийская дама, жена Марко Веспуччи и возлюбленная Джулиано Медичи. Её современник *Полициано* описывает её как «простую и невинную даму, которая никогда не давала повода к ревности или скандалу», и говорит, что «среди других исключительных даров природы она обладала такой милой и привлекательной манерой общения, что все, кто сводил с ней близкое знакомство, или же те, к кому она проявляла хоть малейшее внимание, чувствовали себя объектом её привязанности. Не было ни единой женщины, завидовавшей ей, и все настолько хвалили её, что это казалось вещью

необыкновенной: так много мужчин любили её без возбуждения и ревности и так много дам восхваляли её без злобы».

Фрагмент картины «Рождение Венеры» ▶

Ритм композиции присутствует во всей картине — и в изгибе юного тела, и прядях волос, так красиво рвущихся к ветру, и в общей согласованности ее рук, в отставленной ноге, в повороте головы и фигурах, которые ее окружают. На картине Сандро Боттичелли царствует обнаженная женщина, сотканная из ритмов мягких линий и целомудренно прикрывающая грудь и лоно... Лицо Венеры — прекрасное лицо Симонетты Веспуччи стало для многих символом «боттичеллевского настроения».



◀ **Фрагмент картины «Примавера»**

Она бела и в белое одета;
Убор на ней цветами и травой
Расписан; кудри золотого цвета
Чело венчают робкою волной.
Улыбка леса — добрая примета:
Никто, ничто ей не грозит бедой.
В ней кротость величавая царицы,
Но гром затихнет, вскинь она ресницы.

Анджело Полициано

Обращение к языческим и светским сюжетам, а также распространение жанра портрета — еще одна особенность кватроченто.

В истории искусства портрет встречается среди памятников Египта, Месопотамии, в античности, но преимущественно в скульптуре. Этот жанр в древнем искусстве тесно связан с заупокойным культом и предельно сакрализован.

В раннем Возрождении рождается живописный портрет, изображающий человека на фоне пейзажа, а точнее на фоне мира. Открывающийся за его фигурой мир бесконечен и разнообразен, но человек как бы превосходит его собой. Такая структура портрета выражает мысль о высоком месте человека во Вселенной, что характерно для ренессансного мировоззрения.

Чинквеченто. Искусство Высокого Возрождения стало выражением во всей сложности и масштабности исторического бытия эпохи. Поэтому от предшествующего периода — кватроченто — его отличает прежде всего крупный масштаб произведений, проявленный не столько внешним, сколько внутренним величием, глубиной и сложностью образов.

На смену поискам, аналитическому исследованию природы и окружающего мира, постижению законов их изображения на плоскости, свойственных художникам Раннего Возрождения, пришло синтетическое обобщение, извлекающее из явлений само их существо, а также уверенное владение приемами и тайнами изображения: «Кватроченто — это анализ, поиски, находки, это свежее, сильное, но часто еще наивное, юношеское мироощущение. Чинквеченто — синтез, итог, умудренная зрелость, сосредоточенность на общем и главном, сменившая разбрасывающую любознательность раннего Ренессанса» (Н.А. Дмитриева).

В искусстве Высокого Возрождения центральное место безоговорочно занял человек. Если художники XV века подчас уделяли окружающей обстановке, природе не меньшее место, чем человеку, то в XVI столетии человек стал универсальным выразителем отношения к миру. При этом основным объектом внимания является отдельная личность — даже в композициях с большим количеством персонажей. Образ прекрасного, гармонически развитого, сильного телом и духом человека становится главным содержанием искусства.

Такое искусство создавали художники нового типа — активные творческие личности, люди огромных знаний, владеющие всеми завоеваниями культуры своего времени. Среди художников чинквиченто Средней и Северной Италии отчетливо возвышаются три вершины — Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, которых современники называли божественными.

Леонардо да Винчи. В полном смысле это был Homo universale (человек универсальный). Трудно найти области знания и техники, в которых Леонардо не сделал бы крупные открытия, изобретения, не высказал смелые идеи. Он занимался анатомией, физиологией, зоологией, ботаникой, географией, геологией, механикой, астрономией, математикой. В сфере искусства Леонардо был живописцем, скульптором, рисовальщиком, музыкантом, создавал архитектурные проекты, сочинял басни и сонеты, оставил огромное количество записей своих размышлений и представлений об искусстве.

Новаторские позиции Леонардо в художественном творчестве четко обозначились уже в его ранних работах. Так, в «Мадонне с цветком» («Мадонна Бенуа») он уходит и от статичности, застылости кватрочентистских композиций на эту тему и от увлеченности различными деталями окружающей среды. Мать и дитя показаны им в открытом проявлении чувств, в живом общении, игре. В этой картине уже можно почувствовать основные особенности его искусства: интерес к психологическим решениям и пространственному построению, стремление к лаконичности и обобщению.

Если художники XV века овладели перспективой, то Леонардо овладел пространством. Персонажи его картин располагались уже не **на фоне** далекой перспективы, а **внутри** пространства; между передним и задним планом не было разрыва, а существовала связанность, единство; сами персонажи не были «наложены» один на другой, а находились во взаимосвязи, между ними чувствовался воздух. Ощущению единства способствует мягкая с едва уловимыми переходами светотень — знаменитое леонардовское «**сфумато**»; оно объединяет персонажей между собой и с окружающей средой, создает впечатление воздушности, придает телам естественную объемность, смягчает, как бы растворяет контуры.

Живопись, которую Леонардо называл царицей искусств, он считал не только «законной дочерью природы», но в первую очередь наукой, и свои произведения, полные трепетного очарования и глубоких эмоций, он строил с помощью математических расчетов. В картинах «Поклонение волхвов», «Мадонна в гроте» ввел пирамидальное построение, ставшее, в известной мере, классическим.

Самое знаменитое произведение Леонардо — портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо дель Джокондо. При внешней неподвижности Леонардо удалось передать в портрете молодой женщины жизнь души, само ее течение, неуловимо меняющиеся оттенки мыслей, чувств, ощущений. Леонардо отмечал: «Хороший живописец должен писать две главные вещи — человека и представление его души». «Джоконда» — принципиально новый портрет, с ним связано зарождение в европейском искусстве психологического портрета.



◀ *Мадонна Бенуа. Леонардо да Винчи*

Картина, на которой представлена Богоматерь с младенцем, отражает обыкновенные, земные чувства матери, играющей со своим ребенком. Вся сцена построена на контрасте: смеющаяся мать и ребенок, со всей серьезностью изучающий цветок. Художник, заострив внимание именно на этом противопоставлении, показывает стремление человека к знаниям, первые его шаги на пути к истине. В этом и заключена главная идея полотна. Игра света и тени задает особый тон всей композиции. Мать и младенец находятся в своем собственном мире, оторванном от земной суеты. Полотно написано неяркими, спокойными красками, выдержанными в едином цветовом строе, и это придает картине мягкий характер и вызывает ощущение неземной, космической гармонии и спокойствия.

Мадонна Лита ▶

Образ Мадонны-матери светел и одухотворен. Взгляд, обращенный на младенца, необычайно нежен, он выражает грусть, умиротворение и внутреннее спокойствие. Мать и дитя здесь как бы образуют свой собственный, неповторимый мир, составляют единое гармоничное целое. Образ Мадонны с ребенком на руках монументален. Законченность и утонченность придает ему особый, плавный переход света и тени. Нежность и хрупкость фигуры подчеркнута драпировками накинутаго на плечи женщины плаща. Изображенные на заднем плане картины окна уравновешивают и завершают композицию, подчеркивая отъединение двух близких людей от остального мира.



Рафаэль Санти. Вдохновенный и гармоничный художник еще при жизни был прозван «божественным Санцио». Гений совершенно иного склада, чем Леонардо, он не был новатором. Значение его творчества в том, что оно явило собой синтез достижений предшествующих художников и стало, таким образом, наиболее ярким выражением классической линии в искусстве Высокого Возрождения. В творениях Рафаэля человек совершенен, а мир находится в равновесии и гармонии. Чуждый психологической углубленности Леонардо, трагическому бунтарству Микеланджело, Рафаэль воплотил в своих произведениях самые светлые и возвышенные представления ренессансного гуманизма о человеке, о его исключительном месте в окружающем мире.

Образ Мадонны был особенно близок ясному и безмятежному искусству Рафаэля. В нем он мог с наибольшей полнотой раскрыть свои представления о благородстве и совершенстве человека, о его гармонии внешней и внутренней красоты. Им написано много картин на эту, столь любимую художниками Возрождения тему: «Мадонна Конестабиле», «Мадонна в зелени», «Мадонна со щегленком», «Мадонна Альба», «Мадонна в кресле». По мере того как художник становится более зрелым, меняется характер его образов: трогательность, тонкий лиризм, мягкая задушевность, нежность юных Мадонн его ранних произведений сменяются выражением большой душевной силы, глубокой самоотверженности материнской любви.

В «Сикстинской Мадонне» отразился Великий подвиг Марии. Высшее предназначение женщины — духовное материнство:

*Есть в природе знак, святой и вещей —
Ясно обозначенный в веках:
Самая прекрасная из женщин —
Женщина с ребенком на руках.*

Перед босоногой Марией в простом платье итальянской крестьянки склонилась св. Варвара, а папа Сикст снимает тиару — знак высшей власти. Одухотворенное лицо Мадонны, то, как она держит младенца, выражают и бесконечную любовь, и провидение его трагической судьбы, зрелище, возвышающее душу своей абсолютной гармонией, покоряющее и облагораживающее нас, то самое зрелище, которого жаждала и обрела, наконец, Италия Высокого Возрождения в мечте о лучшем мире.



*Сикстинская Мадонна.
Рафаэль Санти*

«Чем больше смотришь, тем более чувствуешь непостижимость сих красот: каждая черта обдумана, переполнена выражения грации, соединена со строжайшим стилем...» (К. Брюллов).

«Если бы мне показали картину Рафаэля и я не знал бы ничего о нем самом, если бы мне при этом сказали, что это создание ангела, я бы этому поверил» (К. Маратти).

«Он творил всегда то, что другие только мечтали создать» (И.В. Гете).

«Перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно... Занавесь раздвинулась, и тайна небес открылась глазам человека... В Богоматери, идущей по небесам, неприметно никакого движения; но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается» (В. Жуковский).



Она идет к людям, юная и величавая, что-то тревожное за-
таив в своей душе; ветер колышет волосы ребенка, и глаза его
глядят на нас, на мир с такой великой силой и с таким озарени-
ем, словно видит он и свою судьбу, и судьбу всего человеческого
рода. Взгляд ее, направленный сквозь зрителя, полон тревожно-
го предвидения трагической судьбы сына. Лицо Мадонны — во-
площение античного идеала красоты в соединении с духовно-
стью христианского идеала. Это не реальность, а зрелище — не-
даром сам художник раздвинул перед зрителями на картине тя-
желый занавес.

Самой крупной работой Рафаэля была роспись четырех
станц (комнат) папского дворца в Ватикане. Идейная программа
фресковых циклов, по замыслу заказчиков Юлия II и его преем-
ника Льва X, выражала идею синтеза христианской религии и
античной культуры. Главные фрески Станцы делла Сеньятура —
«Диспут» (апофеоз теологии), «Афинская школа» (апофеоз фи-
лософии), «Парнас» (апофеоз искусства), «Мудрость, Сила и
Мера» (олицетворение главных добродетелей правосудия). Ан-
самбль этих росписей воплощал единство всех областей духов-
ной жизни человека, что отражало стремление ренессансного гу-
манизма примирить языческую философию и светскую культуру
с религией.

Микеланджело. Он прожил долгую (89 лет) и трагическую
жизнь. Ему, до конца преданному гуманистическим идеалам, бо-
лее того, выразившему, как никто, уверенность в безграничных
возможностях человека, в его способности к титаническим дея-
ниям, героическим подвигам, довелось дожить до крушения этих
идеалов. Патриот и гражданин, с оружием в руках боровшийся за
независимость Флоренции, он увидел уничтожение своей Роди-
ны, уничтожение республики, разгром Рима. Человек свободо-
любивый, дерзновенный, он всю жизнь вынужден был служить
папам. На склоне лет Микеланджело говорил: «Я служил папам,
но только по принуждению». Его крупнейшие скульптурные за-
мыслы не получили воплощения: его отрывали от работы, грози-
ли, отменяли заказы.



Фреска Афинская школа. Рафаэль Санти

Для композиции сюжета и изображения мудрецов понадобились глубокие знания истории. В этом Рафаэлю оказывал помощь библиотекарь римского папы кардинал Томмасо Ингирами. В центре на переднем плане греческие философы Платон и Аристотель, символизирующие два направления классической мысли: идеализм и материализм. Платону Рафаэль придал черты своего знаменитого старшего современника **Леонардо да Винчи**. Слева вверху мы видим Сократа и Ксенофана; ниже — Эпикура, в венке, советовавшего получать удовольствие от жизни, и Зенона, философа противоположных взглядов, а рядом группа с Пифагором. Правее — Эвклид, с чертами архитектора **Браманте**, рисует на доске; рядом — Зороастр с глобусом. Справа вверху — автопортрет **Рафаэля** в чёрном берете. Киник Диоген растянулся на лестнице. А на переднем плане появляется одинокая фигура Гераклита, сидящего, опершись на левую руку, — это портрет **Микеланджело** — знак уважения Рафаэля к своему сопернику, расписывавшему одновременно с ним Сикстинскую капеллу. ►





Пьета. Микеланджело Буонарроти

«И недаром приобрел он себе славу величайшую, и хотя некоторые, как-никак, но все же невежественные, люди говорят, что Богоматерь у него чересчур молода, но разве не замечали они или не знают того, что ничем не опороченные девственники долго удерживают и сохраняют выражение лица ничем не искаженным, у отягченных же скорбью, каким был Христос, наблюдается обратное? Почему такое произведение и принесло его таланту чести и славы больше, чем все прежние, взятые вместе» (Джорджо Вазари).



Рафаэль в своей фреске «Афинская школа» изображает Микеланджело в образе древнегреческого философа Гераклита, считавшего огонь в различных его ипостасях первоэлементом мироздания. Творческое горение, сжигавшее ваятеля, отразилось в его поэтических строках:

...Я счастлив, душу породнив с огнем.

...Я жил во власти одного огня.

...Без пламени в груди я не жилец.

...Без пламени, лишенная горенья,

И сил живительных, душа умрет.

Все гибнет на углях — она живет,

И без огня ей нет успокоенья.

Микеланджело был ваятелем, живописцем, поэтом, по превыше всех искусств ставил скульптуру. Его искусство, грандиозное и масштабное по силе образов, было целиком посвящено человеку. Он все выражал через человеческое тело, чаще всего обнаженное, ибо утверждал, что только человеческая фигура достойна изображения, только она прекрасна. В одной-единственной человеческой фигуре, по выражению французского живописца Милле, Микеланджело был «способен воплотить все добро и зло человечества».

Он стремился показать в одном образе то, что природа дает лишь во многих, и тем превзойти природу; стремился показать человека, каким он должен быть. Таков его «Давид», о котором Вазари, выражая всеобщее восхищение, писал, что эта статуя «отняла славу у всех статуй, современных и античных, греческих и римских». Микеланджело запечатлел героя перед схваткой с Голиафом, в момент предельной собранности силы и воли, огромного внутреннего напряжения. «Давид», исполненный в период республиканского правления во Флоренции и установленный на ступенях здания сеньории, воспринимался как призыв к мужественной защите города и справедливому управлению им.

Сокровенность труда скульптора состояла, по мысли Микеланджело, в высвобождении образа из скрывающей его каменной оболочки. Этот тяжелый труд, — не говоря о большой физической нагрузке, — требует от скульптора безошибочности руки (отколотое уже нельзя приставить) и особой зоркости внутреннего видения. Освобожденные от «оболочки» статуи Микеланджело сохраняют свою каменную природу, они всегда отличаются монолитностью объема. Это титаны, которых твердый горный камень одарил своими свойствами. Их движения сильны, страстны и как бы скованы; излюбленный мотив Микеланджело — мотив контрапоста — верхняя часть торса резко повернута.

Группа «Оплакивание Христа» («Пьета»), предназначенная для капеллы девы Марии в соборе Св. Петра в Риме, была заказана скульптору благодаря поручительству банкира Якопо Галли.

В это творение Микеланджело вложил столько любви и трудов, что только на нем (чего он в других своих работах больше не делал) написал свое имя вдоль пояса, стягивающего грудь Богоматери. И поистине она такова, как сказал о ней один прекрасный поэт, как бы обращаясь к настоящей и живой фигуре:

*Достоинство и красота
И скорбь: над мрамором сим полно вам стенать!
Он мертв, пожив, и снятого с креста
Остерегитесь песнями поднять,
Дабы до времени из мертвых не воззвать
Того, кто скорбь приял один
За всех, кто есть наш господин,
Тебе — отец, супруг и сын теперь,
О ты, ему жена, и мать, и дочь.*

Соотношение фигур таково, что они образуют низкий треугольник, точнее, коническую структуру. Обнаженное тело Христа контрастирует с пышными, богатыми светотенью одеждами Богоматери. Микеланджело изобразил Богоматерь молодой, словно это не Мать и Сын, а сестра, оплакивающая безвременную смерть брата. Идеализацию подобного рода использовал Леонардо да Винчи и другие художники. Кроме того, Микеланджело был горячим поклонником Данте. В начале молитвы св. Бернарда в последней канцоне «Божественной комедии» говорится: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio» — «Богоматерь, дочь своего Сына». Скульптор нашел идеальный путь для выражения в камне этого глубокой богословской мысли.

Тяжесть капюшона Богородицы, заставляющий ее склонять свою голову вниз, к руке Христа, лежащей близ ее сердца, останавливала внимание зрителей на мертвом теле, распростертом на коленях матери. Она держит сына, надежно подхватив его за плечи, потом уводит взгляд к христову телу, к его лицу, глазам, мирно закрывшимся в глубоком сне, к прямому, не столь уж тонкому носу, к чистой и гладкой коже на щеках, к вьющейся бороде, к искаженному муками рту. Склонив голову, Богородица смотрит на своего сына. Все те, кто увидит изваяние, почувствует, что мертвое тело сына лежит на ее коленях невыносимой тяжестью и что гораздо большая тяжесть легла на ее сердце.



Ночь. Капелла Медичи. Микеланджело Буонарроти

Мощные фигуры в капелле Медичи выражают не скрытые силы человека, не напряженную волю, не бурный темперамент, а томление, усталость, глубокую грусть. Особенно замечательна голова Ночи с прямым носом, глубоким разрезом глаз, небольшим ртом и резко очерченным подбородком. Здесь Микеланджело создал такой своеобразный и полный значительности женский образ, какой не встречался во всем предшествующем мировом искусстве и какой не удавалось повторить никому в позднейшие времена.

Художественный смысл «Ночи» раскрыл сам Микеланджело. Когда Джованни Строщи написал стихотворение, посвященное этой статуе:

*Ночь, что так сладко пред тобою спит,
То — ангелом одушевленный камень:
Он недвижим, но в нем есть жизни пламень,
Лишь разбуди — и он заговорит.*

Микеланджело ему ответил от имени Ночи:

*Отрадно спать, отрадней камнем быть,
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.
Прошу, молчи, не смей меня будить.*



Фигуры сидящей Мадонны и распростертого у нее на коленях мертвого Христа соединяются в неразрывное целое. Движение мадонны полно естественности и строгости, ее склоненная голова, прекрасные черты скорбного лица даны в обрамлении мягких складок покрывала. Выразителен вопрошающий жест ее левой руки. В нем и отчаяние, и вопрос. Она словно отказывается верить в непоправимую утрату. Каскадом ниспадают складки ее длинной одежды. И ритм этих складок подчеркивает изгиб неподвижного тела Христа. Точно передан контраст между безжизненным телом Христа и полной жизни Мадонной.

Соединить две фигуры, взятые в натуральную величину, в одном изваянии, положить вполне взрослого мужчину на колени женщине — это было дерзостно новым, необычным шагом в скульптуре, который отринул все прежние представления об «оплакивании».

На перевязи, идущей через левое плечо Мадонны, Микеланджело в первый и последний раз вырезал подпись: *«Микеланджело Буонарроти флорентиец исполнил»*.

Гробница папы Юлия II и гробница Медичи — вершины скульптурного гения Микеланджело. Для папской гробницы, которую художник мечтал украсить десятками статуй, удалось закончить Моисея и скульптуры пленников, в героических и напрасных усилиях пытающихся разорвать путы. В капелле Медичи изображены попарно аллегорические фигуры: «Утро», «Вечер», «День» и «Ночь». Перед нишами стоят саркофаги на высоких подставках. Овальные линии их крышек, прерывающиеся посередине двумя волютами, украшены аллегорическими фигурами времен суток, по две на каждом: перед Джулиано — «Ночь» и «День», перед Лоренцо — «Утро» и «Вечер». Сохранилось свидетельство Вазари, что Микеланджело этими фигурами хотел указать на быстротечность времени. Автор сам давал им примерно то же толкование. Но этим аллегорическим смыслом не исчерпывается их художественное значение. Фигуры расположены на саркофагах так, что у зрителя создается впечатление непрочности, неустойчивости, фигуры как бы соскальзывают вниз.

Сикстинская капелла — одно из самых колоссальных творений в истории художественной культуры. Собственноручно художник создает громадную, невероятно сложную роспись, покрывая фигурами пространство в 600 квадратных метров. Сюжеты росписи содержат сцены Сотворения мира, эпизоды из Библии, из жизни пророков, сивилл.



◀ **Ливийская Сивилла. Сикстинская капелла. Микеланджело Буонарроти**

Считалось, что древнегреческие сивиллы, т. е. женщины-пророчицы, предсказывали приход Христа. Ливийская сивилла олицетворяет мудрость, красоту и динамику — вечное движение, которое рождается волею Творца на плафоне Сикстинской капеллы и которое затем гений художника подчиняет себе, замкнув в рамки совершеннейшей композиции.

«Прекраснейшая фигура сивиллы Ливийской, которая, написав большой том, составленный из многих книг, в женственной позе хочет подняться на ноги и намеревается одновременно и встать, и захлопнуть книгу: вещь труднейшая, чтобы не сказать невозможная, для любого другого, кроме ее создателя» (Дж. Вазари).

Ливийская Сивилла. Рисунок ▶

Образам Микеланджело присуща огромная сила обобщения. Для каждого персонажа он находит особую позу, поворот, движение, жест. Напряженная выразительность рисунка, четкость пластической лепки, прекрасное знание анатомии и кинетики тела. Микеланджело был убежден, что рисовать и, тем более, создавать скульптуру нельзя, глядя на человека только снаружи. Он был первым скульптором, который решил изучить внутреннее строение человеческого тела. Тайно, по ночам, проникал в покойницкую, находившуюся при монастыре Сан-Спирито, вскрывал тела умерших, изучал анатомию для того, чтобы в своих рисунках и в мраморе показать людям все совершенство человеческого тела.



На алтарной стене исполнена фреска «Страшный суд». В фигурах росписи художник разворачивает «энциклопедию пластики» — неистощимое разнообразие контрапостов и ракурсов. Его герои яростно вдохновенные, могучие телом и духом. Художник работал всего 26 месяцев (с перерывами). Он расписывал потолок, лежа на спине или сидя, запрокидывая назад голову. При этом глаза ему заливала краска, капающая с кисти, тело от неудобного положения разрывала нестерпимая боль.

Микеланджело в стихах описал последствия своего труда:

*От напряженья вылез зоб на шее,
Моей, как у ломбардских кошек от воды,
А может быть, не только у ломбардских.
Живот подполз вплотную к подбородку,
Задралась к небу борода. Затылок
Прилип к спине, а на лицо от кисти
За каплей капля краска сверху льется
И в пеструю его палитру превращают.
В живот воткнулись бедра, зад свисает
Между ногами, глаз шагов не видит.
Натянута вся спереди, а сзади
Собралась в складки кожа. От сгибания
Я в лук кривой сирийский обратился
Мутится, судит криво
Рассудок мой. Еще бы! Можно ль верно
Попасть по цели из ружья кривого?...*

Девять огромных прямоугольных полей центральной часть плафона посвящены Книге Бытия — начальной части первого раздела Библии — Пятикнижия Моисея. Микеланджело чередует здесь четыре большие, целиком заполняющие поле прямоугольника композиции с пятью сценами меньших размеров. Каждую из этих меньших композиций обрамляют четыре фигуры сидящих в сложных, полных динамики позах юношей. В боковых частях свода, расчлененных треугольными распалубками, и в двух больших распалубках, соединяющих свод с торцовыми стенами, он выделил при помощи иллюзорных мраморных пилястр двенадцать неглубоких ниш, в которых предстают семь пророков и пять сивилл, предсказавших рождение Христа. Четыре больших угловых паруса украшают композиции, посвященные эпизодам чудесного спасения народов Израиля и Иудеи — Давид и Голиаф, Наказание Амана, Юдифь и Олоферн и Медный Змий. Наконец, росписи треугольных распалубок и люнетов стен посвящены предкам Христа.

Главным акцентом этой сложной, проникнутой духом грандиозности и величия росписи являются девять композиций центральной части плафона. Микеланджело расположил их в обратном по отношению к входу порядке. Первая композиция, которая предстает перед вошедшим в капеллу зрителем, — «Опьянение Ноя», затем перед зрителем как бы разворачивается гигантский свиток — за драматическим «Всемирным потопом» следуют эпизоды, напоминающие о первородном грехе человечества, — «Грехопадение» и «Изгнание из рая», далее, в эпизодах сотворения Адама и Евы, Солнца и планет, отделения света от тьмы художник ведет нас от низшего к высшему, к познанию величия Бытия и его Творца. Микеланджело и сам прошел этот путь, начав роспись именно с «Опьянения Ноя» и «Всемирного потопа» и закончив ее первыми днями творения. Эти композиции не имеют равных себе во всей истории мировой живописи по грандиозности и величию. В «Сотворении светил» Создатель, представленный в образе могучего седовласого старца, дважды стремительно проносится над нами, зажигая своим прикосновением Солнце и Луну. В «Сотворении Адама» он медленно плывет по небесам в сопровождении укрывшихся под его широким плащом ангелов, одним мановением руки наполняя жизнью прекрасное тело Адама, распростертого на краю земной тверди. Историки искусства не устают повторять, что между протянутыми навстречу друг другу пальцами Творца и первого человека как бы проскакивает искра. В «Грехопадении» и «Изгнании из рая» оплетенное Змием Древо познания Добра и Зла разделяет два мира — Эдем, райский сад, чье цветение скупно обозначено зеленой ветвью дерева, зеленью травы, и очерченную прямой линией горизонта пустыню, куда, гонимые гневным архангелом, удаляются прародители.

В росписях Сикстинского плафона Микеланджело остается, прежде всего, скульптором в том смысле, что для него величие, титаническая мощь мироздания, жизненная энергия, страсти и эмоции концентрируются в пластике человеческого тела, экспрессии поз, жестов, сложнейших контрапостов.

Один из первых католических судей сказал по этому поводу: «Полное бесстыдство — изображать в месте, столь священном... голых людей, которые... показывают свои срамные части, такое произведение годится для бань и кабаков». Зато великий Гёте так высказался после осмотра Сикстинской капеллы: «Я уже не ощущаю вкуса к природе, так как я не могу на нее смотреть такими большими глазами, как Микеланджело».

В своих «Этюдах по истории западноевропейского искусства» М.В. Алпатов подчеркивает, что в эпоху Возрождения плафонная живопись носила преимущественно декоративный ха-

рактически, ограничиваясь несложной тематикой, и потому *«Сикстинский плафон Микеланджело, рожденный в творческих муках и ответно требующий от зрителя мучительного напряжения, — это исключение»*, знаменующее отступление от эстетики той эпохи.

Титану, имя которому Микеланджело, дали расписывать плафон, и он покрыл его титаническими образами, рожденными его воображением, мало заботясь о том, как они будут «просматриваться» снизу, будь там внизу не только мы с вами, но и сам грозный папа Юлий II. Однако и тот был потрясен величиим созданного. И все в тогдашнем Риме были потрясены, как и мы нынче. Потрясены, но не радостно очарованы.

Да, это совсем иное искусство, чем рафаэлевское, утверждавшее дивное равновесие реального мира. Микеланджело создает как бы свой, титанический мир, который наполняет душу восторгом, но в то же время смятением, ибо цель его, — решительно превзойдя природу, сотворить из человека титана. Как заметил Вельфлин, Микеланджело *«нарушил равновесие мира действительности и отнял у Возрождения безмятежное наслаждение самим собой»*.

Он отнял у искусства этой эпохи безмятежность, нарушил умиротворенное рафаэлевское равновесие, отнял у человека возможность покойного любования собой. Но зато он пожелал показать человеку, каким он должен быть, каким он может стать. Об этом говорит Бернхард Бернсон: *«Микеланджело... создал такой образ человека, который может подчинить себе землю, и, кто знает, может быть, больше, чем землю!»*

Этому творению суждено было занять центральное положение в искусстве Высокого Ренессанса по грандиозности масштабов, по всеобъемлющей содержательности идейного замысла, по мощи и совершенству художественного выражения. Нельзя не удивляться тому, что подобного результата достиг мастер, практически не имевший опыта фресковой живописи.

Итог. В эпоху Возрождения в течение почти двух столетий были созданы величайшие художественные ценности, поражающие широтой содержания, глубиной мысли, полнотой чувства, совершенством исполнения. Они пережили свое время и, пройдя через века, сохранили силу своего воздействия на зрителя. Главное значение эпохи в том, что мышление человека освободилось от оков старой условности и обогатилось новыми гуманистическими идеями. Эти идеи, общечеловеческие в своей сущности, дали в каждой стране толчок к развитию своеобразных национальных культур, а разработанный ренессансными мастерами реалистический метод определил развитие всей художественной культуры Нового времени.

Рекомендуемая литература

1. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. — М.: Искусство, 1985. — С. 215—312.
2. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: ВШ, 1993.
3. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи. — М.: Искусство, 1990. — 415 с.
4. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М., 1995. — 480 с.
5. Долгов К. Итальянские этюды. Человек и история: поиск истины и красоты. — М.: Худ. литература, 1987. — 487 с.



ВЕНЕЦИАНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ



9. ВЕНЕЦИАНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Венецианский Ренессанс во многом отличен от культуры этой эпохи в других частях Италии. В Венеции Возрождение началось позднее, продолжалось дольше, имело иные истоки и обладало большим своеобразием. Причины всех этих отличий заключаются в ее географическом и политическом положении.

Уже с XIII века Венеция была колониальной державой, которой принадлежали территории на побережьях Италии и Греции, острова в Эгейском море. Ее называли «владычицей морей», «царицей Адриатики». Она торговала с Византией, Сирией, Багдадом, Египтом, Индией; ее корабли регулярно посещали гавани Испании, Португалии, Франции, Англии, Нидерландов, Германии. К ней стекались огромные богатства. Венеция была торгово-олигархической республикой, и власть правящей касты была устойчива, ибо она защищала свою власть с помощью крайне жестоких и коварных мер.

Венеция поражала великолепием, пышностью, праздничностью, красотой. Французский дипломат писал: «Это самый блестящий город, который я когда-либо видел». По словам немецкого наблюдателя, «любовь к наслаждениям дошла у венецианцев до такой степени, что они желали бы превратить всю землю в сад радости»²².

Открытая всем влияниям Запада и Востока, Венеция издавна черпала в культурах самых разных стран то, что могло украшать и радовать: византийскую нарядность и золотой блеск, каменную узорность мавританских памятников, фантастичность готических храмов. Об этом свидетельствуют два главных архитектурных творения Венеции — собор Сан Марко и Дворец дожей.

Пристрастие к роскоши, декоративности и нелюбовь к ученым изысканиям задерживали проникновение в Венецию художественных идей и практики Возрождения. Живописцы Флоренции и Рима, которые часто были также скульпторами и зодчими, считали себя наследниками античной культуры с ее рассудочным, логическим строем. Поэтому их творчество отличается любовью к ясной, объемной форме, красивой и энергичной линии, четко построенной композиции. Основу изображения составляет рисунок; цвет по сравнению с проблемой рельефности

²² Цит. по: Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы. М., 1976. С. 280.

считался вопросом второстепенным, использовался скорее как раскраска.

Все это не отвечало вкусам, сложившимся в Венеции. Здесь ренессансное искусство, начавшее свое развитие лишь во второй половине XV века, питалось любовью не к античности, а к своему городу, определялось его особенностями. Синее небо и море, нарядные фасады дворцов, отражающиеся в водах каналов, рождали увлечение цветом, его переливами, сочетаниями. Поэтому венецианские художники, которые были только живописцами, видели в цвете основу живописи; рисунок же у них не был столь четким — как не были четкими очертания дворцов, словно размываемые дымкой, стелющейся над лагуной. Любовь к цвету вытекала и из укоренившейся в них любви к богатым украшениям, ярким краскам и обильной позолоте в памятниках искусства Востока.

Живописцы венецианского Ренессанса, воплощая евангельские события, переносили их в родной город; при этом изображению дворцов, замков, интерьеров, площадей, каналов, кораблей, исполненных очень близко к натуре, подробно и в то же время романтично, уделено большее внимание, чем самим событиям. Картины заполняют многочисленные толпы горожан; большой интерес вызывают бытовые эпизоды, второстепенные персонажи, животные. Некоторые сюжеты вообще не имеют отношения к теме, например в цикле «Жизнь св. Урсулы» Витторе Карпаччо входят картины «Прием послов», «Король мавров прощается с послами», «Отъезд посла». Это было уже прямое изображение современных событий — ведь венецианцы первыми в Европе начали рассылать постоянных послов ко дворам.

Гармоническое единство человека с природой стало ведущей темой произведений **Джорджоне да Кастельфранко** — художника, который, несмотря на очень недолгую жизнь, имел для искусства Венеции такое же значение, как Леонардо да Винчи для искусства Средней Италии. В творчестве Джорджоне основное место — впервые в истории Ренессанса — занимают картины на светские темы; он первый сделал в произведении равноправными человека и пейзаж, показал состояние природы, отличное от нейтрального, — приближение грозы. В передаче пространства он опирался не столько на линейную²³, сколько на воздушную перспективу, фиксируя тонкие переходы цвета по мере удаления в глубину.

²³ Линейная перспектива строится на уменьшении в глубину размеров объектов.



▲ **Юдифь. Джорджоне да Кастельфранко**

На фоне спокойного предзакатного ясного неба стоит, задумчиво облокотясь на балюстраду, стройная Юдифь. В руке она держит опертый острым концом в землю большой обоюдоострый меч, холодный блеск и прямизна которого контрастно подчеркивает гибкость полуобнаженной ноги, попирающей голову Олоферна. По лицу Юдифи скользит неуловимая полуулыбка.

Картина Джорджоне «Спящая Венера» — идеал единства физической и духовной красоты человека. Удивительно целомудренная, несмотря на свою наготу, спящая Венера является в полном смысле аллегорией, символическим образом Природы. Погруженная в спокойную дрему, нагая Венера изображена на фоне сельского пейзажа, спокойный пологий ритм холмов которого так гармонирует с ее образом. Облачная атмосфера смягчает все контуры и сохраняет вместе с тем пластическую выразительность форм. Венера замкнута в своей совершенной красоте и как бы отчуждена и от зрителя, и от созвучной ее красоте музыки окружающей ее природы. Не случайно она погружена в ясные грезы тихого сна. Закинутая за голову правая рука создает единую ритмическую кривую, охватывающую тело и замыкающую все формы в единый плавный контур. Безмятежно светлый лоб, спокойно изогнутые брови, мягко опущенные вежды и прекрасный строгий рот создают образ непередаваемой словами прозрачной чистоты. Все полно той кристальной прозрачности, которая достижима только тогда, когда ясный, незамутненный дух живет в совершенном теле. Отвесная скала, причудливый профиль холма вторят очертаниям фигуры богини. «Спящая Венера» осталась незаконченной. Это один из самых идеальных женских образов эпохи Возрождения.

▼ **Спящая Венера**



Картины Джорджоне удивительно поэтичны и музыкальны, от них веет задумчивой мечтательностью, безмятежной умиротворенностью и некоторой меланхолией. Трудно представить себе, как могла Юдифь Джорджоне отсечь голову Олоферну, хотя она и изображена попирающей ногой его голову, с мечом в руке²⁴. Независимо от сюжета Джорджоне создает в своих картинах идеал чистой и прекрасной женщины.

Этот идеал воплотил он и в «Спящей Венере», принадлежащей к числу наиболее знаменитых картин в мировой живописи наряду с «Рождением Венеры» Боттичелли, «Джокондой» Леонардо да Винчи, «Сикстинской Мадонной» Рафаэля. Целомудренный и прекрасный образ спящей Венеры — одно из самых поэтичных изображений обнаженного тела в мировом искусстве. Это словно мечта о золотом веке, где в гармонии с природой живут «простодушные, счастливые и невинные люди».

Воплощение в живописи представлений о гармонической красоте и совершенстве человека получило продолжение в творчестве **Тициана Вечеллио**, которое знаменует собой полный расцвет, зенит венецианского Ренессанса.

Тициан прожил очень долгую жизнь — около девяноста или около ста лет (дата его рождения точно не установлена) и оставил огромное наследие. Он создавал композиции на религиозные и мифологические темы, вдохновенно воспевал сияющую, радостную красоту женщины в своих «Венерах» и «Данаях», был одним из величайших портретистов в истории живописи. В его алтарном образе «Вознесение Марии (Ассунта)» появляются мощь, величие, динамизм и пафос, каких не знало до того искусство Венеции. Тициан внес новое и во второй тип алтарной композиции («Святое собеседование»): в «Мадонне семейства Пезаро» фигура Мадонны помещена не в центре, а сдвинута вправо; между ней и святыми происходит не внутреннее, а прямое, взволнованное общение.

В картине «Мария Магдалина» Тициан прибегает к мазку, передающему безукоризненно точно реальные цветовые и световые соотношения. Беспокойные, напряженные цветовые аккорды, драматическое мерцание света и тени, динамическая факту-

²⁴ Когда Ветилуй, родной город Юдифь, завоевали ассирийцы под предводительством Олоферна, его население попало в бедственное положение из-за нехватки воды. Юдифь, молодая, красивая и богатая вдова, почитаемая и уважаемая за богобоязненность, живущая уединенно после смерти супруга, приходит в стан врагов и, очаровав Олоферна, убивает его, после этого войско ассирийцев не решается продолжать осаду города.

ра, отсутствие изолирующих объем жестких контуров при пластической определенности формы в целом создают образ, полный внутреннего движения. Волосы Марии не лежат, а спадают, грудь дышит, рука дана в движении, складки платья взволнованно колышутся. Свет мягко мерцает в пышных волосах, отражается в подернутых влагой глазах, преломляется в стекле фиала, борется с густыми тенями, уверенно и сочно лепит форму тела, всю пространственную среду картины. В «Данае» дана яркая эмоциональная характеристика образа арагонской царевны.

Кисти Тициана принадлежит обширная галерея портретов — императоры, короли, папы, вельможи, прекрасные женщины, гуманисты, воины.

Венеция во второй половине XVI века еще остается достаточно богатой, независимой республикой, где жизнь, хотя и стала более трезвой и суровой, все-таки хороша и празднична. Венецианская школа живописи дольше других сопротивляется проникновению маньеризма и сохраняет верность традициям Возрождения. Однако образы становятся менее возвышенным и героическими, более земными, связанными с реальной жизнью.

Самым ярким певцом праздничной, нарядной и богатой Венеции был **Паоло Веронезе**. Он проявил себя блестящим мастером монументально-декоративного искусства, украсил стенными росписями и плафонами (росписями на потолке) Дворец дождей, церкви, виллу Мазер. Вся декоративная живопись последующих периодов — барокко и рококо — ведет свое начало от этих великолепных росписей.

Особенно прославился Веронезе изображениями многолюдных, пышных пиров и празднеств. В таких картинах со всей полнотой проявился жизнерадостный характер таланта художника, его способность мастерски организовать сложнейшую композицию, его великий дар колориста²⁵.

Последним великим живописцем этой эпохи был **Якопо Тинторетто**. Сформировавшись в обстановке Высокого Возрождения и унаследовав лучшие традиции венецианской школы, он прожил значительную часть своей долгой жизни в условиях трагического разлада идеалов гуманизма и действительности, в условиях кризиса и угасания ренессансного искусства с его классическими принципами.

²⁵ Колорит — цветовой строй произведения, характер сочетания цветов.



Даная. Тициан Вечеллио

Даная — дочь аргосского царя Акрисия. Узнав от оракула, что ему суждена смерть от руки внука, Акрисий заключил дочь в медный замок и стерег ее. Но бог Зевс, влюбленный в Данаю, превратился в золотой дождь и проник в ее покои, и Даная родила сына Персея. По приказу отца Даная с сыном в заколоченном ящике были брошены в море. Ящик прибило к острову Сериф. Обручившись с Диксисом, правителем острова, Даная со своим взрослым сыном отправились повидать своего отца, и Персей случайно убил Акрисия во время гимнастических состязаний.



◀ **Кающаяся Мария Магдалина**

В этой картине Тициан утверждает гуманистическую и «языческую» основу своего творчества. Великий реалист решительно переосмысливает религиозно-мистический сюжет. В «Магдалине» череп — мистический символ тленности всего земного — для Тициана лишь аксессуар, навязанный канонами сюжета, поэтому он и обращается с ним довольно бесцеремонно, превращая его в подставку для развернутой книги. Взволнованно, почти жадно передает нам художник пышущую красотой и здоровьем фигуру Магдалины, ее прекрасные густые волосы, ее бурно дышащую нежную грудь. Страстный взгляд полон земной, человеческой скорби.

Темпераментный и страстный художник Тинторетто смело обратился к новым средствам выражения своих идей и чувств. Его необычные произведения вызывали бурные споры и оказывали большое влияние на других художников.

В отличие от произведений Высокого Ренессанса, в которых представлен упорядоченный и целесообразный мир, где господствует совершенный, прекрасный, героический человек, картины Тинторетто являют мир, охваченный волнением, тревогой и движением, проникнутый драматическим напряжением и мятущимся духом. Героем произведений вместо отдельной, самостоятельной личности (ибо в ренессансных картинах даже в группе людей каждый человек — это отдельная личность) Тинторетто впервые делает народную толпу, захваченную единым или противоречивым душевным порывом, возбужденную каким-то событием, связанную активным взаимодействием своих членов.

Картина «Чудо святого Марка» построена на диагоналях и кривых взлетах композиции, смелых ракурсах и неожиданных позах; колорит — на чисто венецианских противопоставлениях густых сверкающих тонов переднего плана и нейтрального фона. Композиция, подобно ренессансным, построена по принципу четкой замкнутости: бурное движение в центре замыкается благодаря направленным к центру картины движениям фигур, расположенных в ее правой и левой части. Стремительный полет — падение святого Марка, врывающегося сверху в композицию картины, — вносит момент необычайной динамики, создает ощущение огромного пространства, находящегося за пределами рамы картины, тем самым предвосхищая восприятие события не как замкнутого в себе целого, а как одного из всплесков в вечном движении потока времени и пространства, столь характерное для искусства позднего Возрождения.

Произведения Тинторетто и построены по-новому: смысловой центр события не совпадает с центром картины, композиция отличается подчеркнутой асимметрией, диагональным пересечением; фигуры даны в стремительном движении, сложных ракурсах; состоянию повышенной экспрессии способствует также определенная деформация фигур — их удлиненность, изогнутость. Полная беспокойного трепета композиция картины «Происхождение Млечного Пути» построена на контрасте стремительно вторгающейся из глубины пространства служанки Юпитера и нежно-пышного жемчужного тела удивленно откинувшейся назад нагой богини.



Чудо святого Марка. Якопо Тинторетто

Юноша, исповедующий христианскую веру, раздет и брошен язычниками на плиты мостовой. По приказанию судьи он подвергается мучениям, но стремительно слетающий с небес святой Марк совершает чудо: молоты, палки, мечи разбиваются о приобретшее волшебную неуязвимость тело мученика, и с испуганным удивлением склоняется группа палачей и зрителей над его распростертым телом.

**Происхождение
Млечного Пути ►**

Согласно античному мифу, Юпитер, желая наградить бессмертием своего младенца, рожденного от смертной женщины, велел прижать его к груди Юноны, чтобы испив молока богини, он сам стал бы бессмертным. От брызг молока застигнутой врасплох и отшатнувшейся в испуге Юноны и возник Млечный Путь, опоясывающий небосвод.



Творческое наследие Тинторетто чрезвычайно обширно, многогранно. Помимо композиций на религиозные сюжеты здесь и произведения исторического жанра, и портреты, и так называемые «поэзии» — великолепные, чарующие картины на литературные и мифологические темы. Тинторетто был замечательным мастером монументально-декоративного искусства. Когда в 1577 г. пожар уничтожил внутреннюю отделку Дворца дожей, резиденции правительств Венецианской республики, он вместе с другими художникам украшал его залы новыми произведениями. Среди них — грандиозное полотно Тинторетто «Рай», которое венецианцы и сейчас считают самой большой картиной в мире: ее ширина двадцать два, а высота — семь метров.

Творчество Тинторетто стоит на грани двух эпох: оно завершает искусство Возрождения и предваряет новые пути, по которым пойдет европейская художественная культура в XVII веке.

Рекомендуемая литература

1. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. — М.: Искусство, 1985. — С. 215–312.
2. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: ВШ, 1993.
3. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными и интеллектуальными движениями / пер. с англ. — М.: Искусство, 1973. — 222 с.
4. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи. — М.: Искусство, 1990. — 415 с.
5. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М., 1995. — 480 с.
6. Долгов К. Итальянские этюды. Человек и история: поиск истины и красоты. — М.: Худ. литература, 1987. — 487 с.
7. История искусства зарубежных стран. Средние века. Возрождение. — М.: Изобр. искусство, 1982. — 664 с.
8. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. — М.: Современник, 1996. — С. 331–399.



ИСКУССТВО ИСПАНИИ XVI ВЕКА



10. ИСКУССТВО ИСПАНИИ XVI ВЕКА

Испанское искусство XVI века, как и итальянское Возрождение, было принципиально новым по отношению к средневековой культуре, но при этом по своей сущности оно весьма отличалось от ренессансного. Это связано с совершенно иной исторической обстановкой в Испании по сравнению с Италией.

Вся средневековая история Испании проходила под знаком реконкисты — обратного отвоевания Пиренейского полуострова у арабов, которые захватили его в VIII веке; закончилась реконкиста лишь в конце XV века. Семисотлетнее владычество арабов и борьба против него оказали огромное влияние и на развитие страны, и на характер народа, его обычаи и нравы. Борьба против мусульман, «неверных», определила и большую роль католической церкви в жизни Испании, ее культуре и искусстве.

С конца XV века наступил относительно недолгий, около столетия, период политического могущества Испании. Она становится мировой державой, во владениях испанского короля «никогда не заходит солнце». Но процветала страна не за счет собственного экономического подъема, а благодаря эксплуатации американских колоний и богатых провинций. Нарождающаяся буржуазия, которая в Италии являлась носителем нового, гуманистического мировоззрения, в абсолютистской Испании была слаба. Карл V и его сын Филипп II опирались на феодальную аристократию; основным орудием внутренней политики была инквизиция. Идеи гуманизма и научная мысль подвергались гонению.

Поэтому в Испании дольше, чем в других странах, сохранялся религиозный характер культуры, отличающийся чертами мистической экзальтации и преувеличенной экспрессии. Однако испанские художники не остались совсем в стороне от достижений ренессансной культуры. Итальянские походы Карла V способствовали знакомству испанцев с произведениями мастеров Италии. Многие живописцы едут туда учиться, стремятся овладеть перспективой, светотенью, умением изображать человеческое тело. Но само существо итальянского Возрождения оставалось им чуждым, ибо в Испании не было почвы для развития жизнеутверждающего гуманистического мировоззрения. Зато многих последователей нашел здесь маньеризм, отдельные приемы которого подходили для выражения страстности и повышенной экспрессии, присущих произведениям испанских художников.

Самый выдающийся художник Испании этого времени и самый необычный художник европейского искусства — Доменико Теотокопули, прозванный **Эль Греко**, так как по национальности был грек. Родился он на острове Крит, где начал свое обучение в традициях средневекового византийского искусства; около двенадцати лет провел в Италии, Венеции и Риме, где на него оказало влияние творчество позднего Микеланджело и особенно позднего Тинторетто, и наконец обрел свою духовную родину в Испании, как когда-то другой греческий мастер — Феофан Грек — обрел ее в России.

Друг и почитатель Эль Греко, поэт Ортенсио Парависино писал в сонете, посвященном памяти художника: «Крит дал ему жизнь, а кисть — Толедо — его лучшее отечество, в котором он вместе со смертью достиг бессмертия».

Эль Греко словно самой судьбой был предназначен для Толедо. Этот город, бывший в прежние века крупнейшим культурным центром, где сливались течения арабской, еврейской, христианской культур, во второй половине XVI века стал городом самой грозной в Испании инквизиции и бесчисленных монастырей, старой феодальной аристократии и фанатичных монахов. И в то же время он сохранил присущий ему издавна дух независимости и утонченного интеллектуализма. Здесь получили распространение не одобряемые официальной церковью различные мистические течения, идеи о непосредственном общении человеческой души с Богом.

Эль Греко был человеком широко образованным, с философским складом ума. Его внутренним устремлениям была близка склонность толедских поэтов, ученых, духовных лиц, в среде которых вращался художник, к мистическим учениям. Произведения Эль Греко стали выражением спиритуалистического восприятия мира, исходящего из убеждения, что дух является первоосновой действительности. Это привело художника к созданию своей собственной, смелой и необычной художественной системы.

Образы Эль Греко не имеют той героической подосновы, которая, несмотря на трагизм, сохранялась еще в Искусстве позднего Возрождения. Основа его образов — духовное горение, отрешенность от земного и благоговейная устремленность ввысь. Художник часто соединяет в своих произведениях мир реальный, какое-либо событие, происходящее на земле, и мир небесный, где парят ангелы или в окружении святых царят Христос и Богородица.



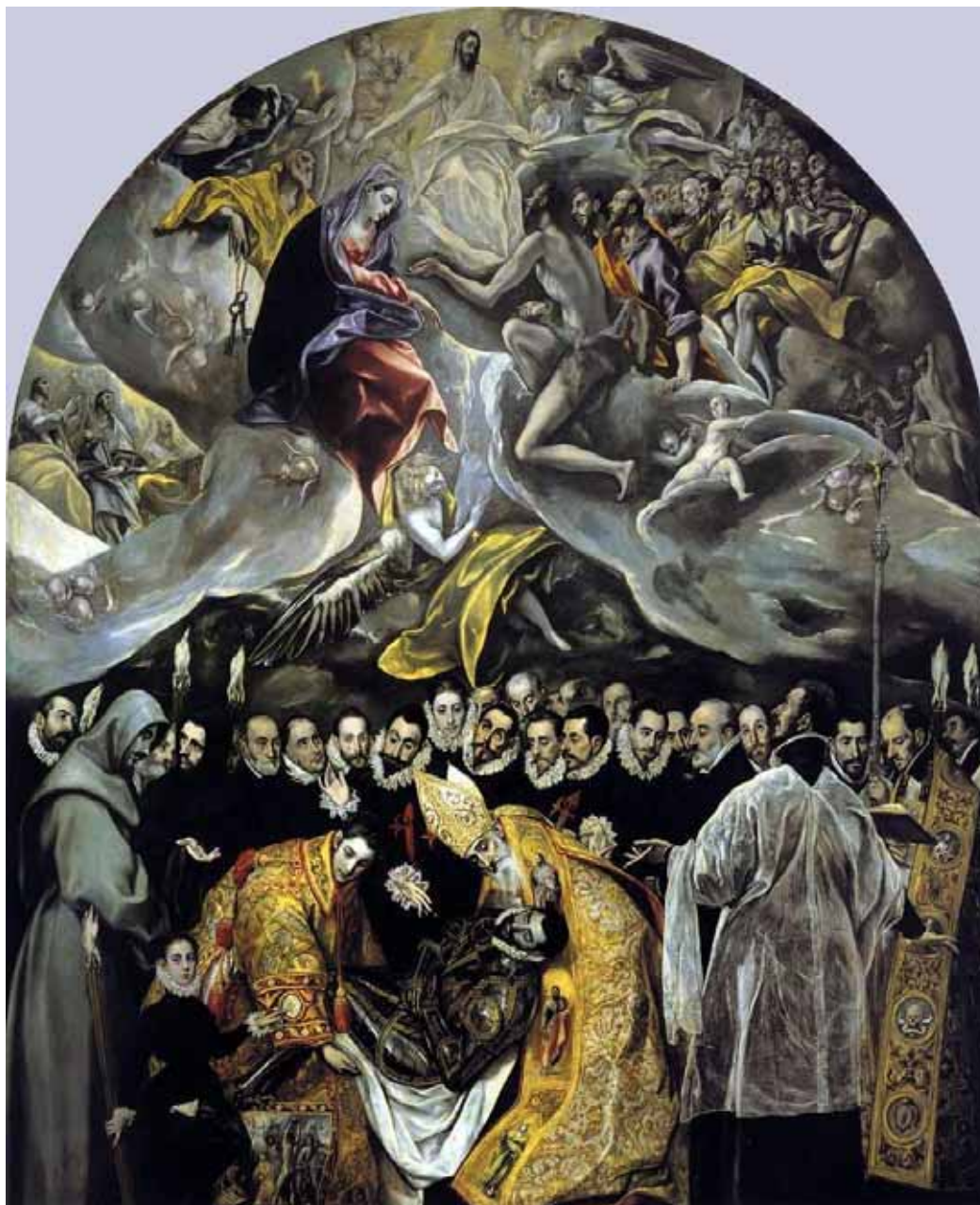
◀ *Благовещение. Эль Греко*

В картинах Эль Греко нет ясно построенного пространства; их сложные композиции всегда придают изображенному характер ирреальности. Вытянутые, причудливо деформированные фигуры, неожиданные ракурсы и повороты, взволнованные движения, выразительные жесты и мимика, ломающиеся в изгибах драпировки, одухотворенность лиц и всего изображения в целом — вот некоторые основные особенности своеобразного художественного языка Эль Греко. И, конечно, колорит, которому присуща изысканность сочетаний и особое свечение красок, как бы передающее внутреннее состояние персонажей. Все отмеченные особенности можно видеть в композиции для алтаря «Благовещение». Испанский мастер отражает не абстрактную религиозную идею, а глубокие душевные переживания человека.

Обручение Марии ▶

«Обручение Марии» — самое позднее и не законченное мастером полотно. Тона здесь не ослепительные и яркие, а мягкие, приглушенные. Картина с ее хрупкими фигурами, вся сотканная из пронизанных светом голубых, белых, зеленых, золотистых, розово-сиреневых красок, принадлежит к живописным шедеврам Эль Греко.





Похороны графа Оргаса. Эль Греко

Картина написана для церкви Санто-Томе в Толедо. По преданию, граф Оргас сделал крупные пожертвования в пользу церкви. Во время похорон графа с небес спустились святые Стефан и Августин и сами похоронили его. На первом плане графа провожают в последний путь знатные сеньоры Толедо, а в небесах разворачивается сакральная мистерия - златокудрых ангел несет душу графа, которую готовы принять Дева Мария, Иоанн Креститель и Христос. Святой Петр держит ключи от врат Царства Небесного, на облаках восседают райские музыканты. Два мира, земной и небесный, в картине Эль Греко органично связаны и сообщают таинство священного и непостижимого перехода.

Одной из вершин творчества Эль Греко является грандиозная картина «Погребение графа Оргаса». Это произведение, мистическое по своему характеру, как и вся религиозная живопись художника, раскрывает и другую грань его великого таланта. В картине представлена целая портретная галерея современников Эль Греко, людей, с которыми он был близок. Их гордые, замкнутые лица, исполненные глубокой и утонченной одухотворенности, отражают напряженное внутреннее горение. В левой части картины в человеке, стоящем между святыми, видят автопортрет художника.

Эль Греко работал с большой творческой активностью. Он создал алтарные образы, множество изображений святых, замечательные портреты. Его произведения пользовались большим спросом, из-за чего нередко повторялись по многу раз. И вместе с тем творчество Эль Греко стоит особняком в испанском искусстве — оно настолько индивидуально, что не могло иметь последователей.

Рекомендуемая литература

1. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. — М.: Искусство, 1985. — С. 215–312.
2. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: ВШ, 1993.
3. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М., 1995. — 480 с.



ФЛАМАНДСКОЕ БАРОККО



11. ФЛАМАНДСКОЕ БАРОККО

Фламандское барокко связано с именем Питера Пауля Рубенса, имя которого стало символом целой художественной эпохи. «Хотя одновременно во Фландрии были другие выдающиеся художники, они все мыслятся как «круг Рубенса», «школа Рубенса», как планеты, вращающиеся вокруг солнца Рубенса». XVII и XVIII века знали нескольких художников — баловней счастья и любимцев фортуны (об этом можно судить по известным фактам их биографий). Они неизменно пожинали восторги, их окружала прижизненная слава и почет. Таков был в Италии Бернини, а позже — Тьеполо. Из этих редких процветающих счастливых, вероятно, самым счастливым и процветающим был Рубенс (Н. Дмитриева).

Рубенс занимал высокие дипломатические посты, жил в собственном роскошном дворце, возглавлял самую большую в Европе художественную мастерскую, исполнявшую заказы европейских венценосцев и богатых католических орденов. Он не знал неудач и потрясений, был богат, счастлив в учениках и счастлив в семье.

Фландрия — южная часть Нидерландов (современная Бельгия), которая после революционных событий конца XVI века осталась под протекторатом Испании и примкнула к католическому миру, в то время как Северные Нидерланды (Голландия) отделились и получили самостоятельность как буржуазная протестантская республика. Раскол Нидерландов означал раскол их художественных традиций. Во Фландрии победила итальянизирующая струя, в Голландии — традиции, идущие от ван Эйка и Брейгеля. Однако и та и другая линии очень видоизменились по сравнению с XVI веком, причем национальные нидерландские начала по-своему не менее сильно сказались и на фламандском барокко. Рубенс, закладывая основы новой фламандской живописи, отталкивался от искусства Италии, где он прожил в молодости несколько лет, работая при дворе герцога Мантуанского. Его вдохновляли произведения венецианцев Высокого Возрождения — неизменных учителей лучших живописцев XVII столетия, а также произведения Микеланджело, отчасти и Караваджо. Собственно итальянское барокко для Рубенса не было образцом — вернувшись уже в 1608 году в Антверпен, он сам стал создавать фламандскую школу барокко параллельно итальянской, а не следом за ней. И как жаркий подмалевок на его картинах просвечивает сквозь прозрачные лессировки, так во фламандском барокко явно просвечивает исконная нидерландская подоснова.



Похищение дочерей Левкиппа. Питер Пауль Рубенс

Эта картина — само олицетворение мужественной страсти и телесной красоты. Патетика композиции усиливается низким горизонтом, благодаря которому фигуры героев возвышаются над зрителем и четко смотрятся на фоне бурного неба.

Союз Земли и воды ►

Женскую наготу Рубенс писал с особенной маэстрией. Нагота у Рубенса далека от строгой античности и чистых линий и пропорций итальянских Венер. Он писал своих отечественных красавиц — пышных, широкобедрых и дебелих. Рубенс отходил от классического типа красоты сознательно: он говорил, что не стоит раболепно подражать античным статуям, «ибо в наш век, полный заблуждений, мы слишком далеки от того, чтобы создать нечто им подобное», и добавлял, что человеческие тела теперь, увы, сильно отличаются от античных, «так как большинство людей упражняют свои тела лишь в питье и обильной еде».



«Ни блестящее образование, ни светский лоск, ни жизнь в Италии не истребили в Рубенсе «мужицкого» начала. Этот изящный светский человек, умный дипломат оздоровил придворное искусство притоком свежей крови своей родины. Он привил искусству барокко относительную вольность нрава, простодушно-грубоватую чувственность, заставил любоваться натуральным здоровьем и натуральной силой. И все это у него удачно сплавилось с требованиями пышного декора, помпы, восхваления монархов и не вызвало ни малейшего протеста со стороны церкви» (Н. Дмитриева).

Как истинный художник барокко, Рубенс изображал обнаженные и полуобнаженные тела в сильном, возбужденном движении и, где только возможно, вводил мотивы схватки, борьбы, погони. «Смешались в кучу кони, люди» — так почти во всех больших заказных картинах Рубенса. Идет ли охота на кабана или вакхический пир, сражаются ли амазонки, мужчины ли преследуют женщин — всюду азарт борьбы, напряжение сил, то кипучее брожение материи, которое в отвлеченной форме выражает барочная архитектура.

В мотивах схваток есть много, на современный взгляд, утомительного и внешнего. За ними чудится призрак пустоты. Усилия не пропорциональны цели. Похищение дочерей Левкиппа — двух нагих красавиц — не требует и не оправдывает такой яростно-динамической композиции с вздыбившимися конями, какую соорудил Рубенс на этот сюжет. Такое несоответствие между действием и целью, между предельной мобилизацией сил и незначительностью препятствий вообще составляет одну из характеристических черт стиля барокко — стиля принципиально атектоничного, пренебрегающего понятием целесообразности. Композициям и персонажам Рубенса недостает той духовной сосредоточенности, внутренней значительности, которой всегда исполнены «примитивы» — произведения старинных мастеров. Вот почему Рубенс плохо смотрится в репродукциях. Его можно смотреть только в подлиннике. Оценить Рубенса — значит оценить его действительно прекрасную, сочную, сияющую и сквозистую живопись, его теплый, как живое тело, колорит. У него нет глухих теней — все светится. Он накладывал краску в тенях жидким прозрачным слоем, так что сквозь нее просвечивал теплый красноватый подмалевок, а освещенные места писал пастозно, то есть более густо, но переходы между тенью и светом не резки: все артистически обобщено и приведено в свето-цветовую гармонию. Еще для Рубенса характерно письмо длинными, волнистыми, идущими по форме мазками: например, какую-нибудь выю-

щуюся прядь волос он пишет одним движением кисти. В живописном почерке Рубенса так много свободного артистизма, что его довольно грузные композиции и грузные тела в подлиннике такими не кажутся: они выглядят легкими, исполненными своеобразной грации (Н. Дмитриева).

Заключение

Эпоха барокко в истории мировой культуры отличается драматизмом, интенсивностью, динамикой, контрастностью и, в то же время, гармонией, цельностью, единством.

Существует несколько версий происхождения термина «барокко»:

- в португальском *barroco* — жемчужина неправильной формы, не имеющая оси вращения, такие жемчужины были популярны в XVII в.;
- в итальянском *barocco* — «порочный», «распущенный», «склонный к излишествам»;
- в разных контекстах слово барокко могло означать «вычурность», «неестественность», «неискренность», «элитность», «деформированность», «преувеличенную эмоциональность».

Родина барокко — Италия, где утверждение нового стиля означало конец Ренессанса с его гармоническим мировосприятием, верой в безграничные возможности человеческого разума и упорядоченность вселенского бытия. Во Фландрии рожденное нидерландской революцией мироощущение внесло мощные жизнеутверждающие реалистические и подчас народные начала в господствовавшее искусство барокко (живопись П.П. Рубенса, А. ван Дейка, Я. Йорданса).

Для стиля барокко в целом и для фламандского барокко в частности характерны:

- виртуозные декоративные композиции религиозного, мифологического или аллегорического характера;
- парадные портреты, подчёркивающие привилегированное общественное положение человека;
- идеализация образов, безудержные гиперболы сочетаются в них с бурной динамикой, неожиданными композициями и оптическими эффектами, реальность — с фантазией, религиозная аффектация — с подчёркнутой чувственностью;

- в живописи — эмоциональное, ритмичное и колористическое единство целого, часто — непринуждённая свобода мазка;
- в скульптуре — живописная текучесть формы, ощущение изменчивости, становления образа, богатство аспектов и впечатлений;
- в архитектуре — пространственный размах, слитность, текучесть сложных, обычно криволинейных форм. Часто встречаются развернутые масштабные колоннады, изобилие скульптуры на фасадах и в интерьерах, волюты, большое число раскреповок, лучковые фасады с раскреповкой в середине, рустованные колонны и пилястры. Купола приобретают сложные формы, часто они многоярусны, как у собора Св. Петра в Риме. Характерные детали барокко — теламон (атлант), кариатиды, маскароны.

Рекомендуемая литература

1. Дасса Ф. Барокко. — М: АСТ, 2004.
2. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. — М.: Искусство, 1985.
3. Популярная художественная энциклопедия / под ред. В.М. Полевого. — М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1986.
4. Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. — М.: Искусство, 1963.
5. Лебедевский М.С. Портреты Рубенса. — М: Изобразительное искусство, 1991.
6. Долгополов И. Рассказы о художниках. — М: Изобразительное искусство, 1976.



ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XVIII ВЕКА



12. ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XVIII ВЕКА

Стиль рококо во Франции развивался ярче и последовательнее, чем где либо, начиная с эпохи регентства герцога Орлеанского и достигнув расцвета при Людовике XV. Если Людовик XIV говорил: «L'Etat c'est moi» («Государство — это я»), то Людовику XV принадлежит не менее выразительная сентенция: «Après nous le déluge» («После нас — хоть потоп»). Сравнение этих крылатых фраз показывает, в какую сторону изменился колорит времени: аристократия, окружавшая двор Людовика XV, спешила развлекаться до наступления «потопа». Она купалась в атмосфере придворных интриг, любовных похождения, галантных празднеств; душою всего этого была мадам де Помпадур, фаворитка короля. Нравы стали откровенно нестрогими, вкусы — прихотливыми, формы — легкими и капризными.

По сравнению с барокко рококо принесло с собой далеко не только жеманность и прихотливость. Оно освободилось от риторической напыщенности и отчасти реабилитировало естественные чувства, хотя и в балетно-маскарадном костюме.

Антуана Ватто можно считать основоположником рококо в живописи. Ватто вышел из простой среды, был сыном кровельщика. Он любил бытовой жанр, копировал полотна голландцев, очень много зарисовывал с натуры. Сплав бытового, декоративного и театрального в интимных лирических фантазиях Ватто — основа его рокайльного стиля.

Тематика его картин — «галантные праздники» — «шедевры утонченной живописи, настоящий праздник для глаза, но такого, который любит нежные, неяркие оттенки и сочетания. Ватто писал мельчайшими бисерными мазочками, ткал волшебную сеть с золотистыми, серебристыми и пепельными переливами. Истинное наслаждение — погружаться в нее и рассматривать восхитительные детали композиций Ватто» (Н. Дмитриева).

Как отмечают искусствоведы, что бы ни писал Ватто, оттенок печальной иронии есть во всем. Очень милы его инфантильные влюбленные, гуляющие в поэтических парках, но кажется, что вот-вот они растают, уплывут на несуществующий остров любви...



Любовная гамма. Антуан Ватто

Центр картины смещен к фигуре и к ногам музыканта, композиция диагонально разворачивается от ног девушки через нотные листы к вершине грифа гитары. Мраморный бюст бородатого философа, расположенный выше музыканта, может означать попытку привлечения художником в качестве аллегории философского понятия «томления духа». На втором плане картины, справа, Ватто изобразил людей, занятых собственными заботами и не обращающих никакого внимания на героев.

Галантный Арлекин и Коломбина ►

Ватто изобразил в своей картине персонажей комедии дель арте. Комедия дель арте (итал. *commedia dell'arte* — комедия масок) — итальянский профессиональный театр, использовавший маски, пантомиму и буффонаду. Лица героини и героя были частично закрыты черной полумаской, говорили они на итальянском литературном языке. Остальные персонажи общались на различных итальянских диалектах, и каждый был одет в традиционный для этого образа костюм и маску. Любимый публикой волшебник сцены Арлекин — главный организатор интриги.



Почему эпоха рококо так дорожила искусством как средством воплотить мечту? И почему она так любила всяческий маскарад, переодевания, представления, постоянно изображала актеров, театр, музыкантов, кукол? Искусство рококо было «искусством об искусстве» — в искусстве чувствовали заменителя жизни, более надежного, чем сама жизнь, в нем находили выход из опустошенности. Жизнь — игра, жизнь — театр, жизнь — сон, а искусство — реальность сна.

Декоративная изысканность произведений Ватто послужила основой сложения рококо как стиливого направления (хотя в целом творчество художника далеко выходит за его рамки), а его поэтические открытия были подхвачены уже после смерти Ватто французскими живописцами середины — второй половины XVIII века. (Шарден, Ланкре, Патер, Буше, Фрагонар и др.).

Франсуа Буше — преуспевающий и модный художник, пользовавшийся особым покровительством мадам де Помпадур, создал типический вариант придворного рокайля, легковесного и манерного. Маркиза де Помпадур, Pompadour, урожденная Пуассон, Roisson, в замужестве Ленорман д'Этиоль, фаворитка французского короля Людовика XV Бурбона, оказывавшая большое влияние на государственные дела. Будущая маркиза получила домашнее образование, принятое в высших кругах третьего сословия. Жанна (в семье ее звали Ренетт — «королевна»), помимо актерских и музыкальных способностей, любви к литературе и живописи, увлекалась резьбой по драгоценным камням, отличалась знанием естественной истории, любовью к растениям и птицам. На портрете Буше маркиза изображена с книгой, в роскошном наряде стиля рококо.

Дидро всегда считал, что в Буше потерян самый многообещающий талант эпохи Просвещения. Но, несмотря на всю одаренность художника, философ Дени Дидро вскоре разочаровался в нем, усмотрев в творчестве Франсуа Буше чрезмерную самоудовлетворенность и успокоенность, нежелание добиваться чего-то более серьезного, чем изображение нимф и пастухов. В 1765 году, когда Буше был объявлен первым живописцем короля, Дидро не преминул высказаться, назвав главным недостатком художника его нравственную испорченность: «Недостаточность моральных норм повлекла за собой снижение вкуса, цветового и композиционного чутья, выразительности образов и, в конце концов, общий кризис художественных навыков». Дидро вопрошал: «Что можно ожидать от человека, имеющего дело с самыми последними шлюхами?» Ренуар, в отличие от Дидро, очень тепло относился к Буше, которого другие уличали в лени и фривольности. В годы учебы Ренуар называл своей любимой картиной «Купание Дианы» Буше; отголоски ее композиции будут постоянно появляться в ренуаровском творчестве.

**Портрет маркизы
де Помпадур. Франсуа Буше ►**

Помпадур покровительствовала всем видам изящных искусств: живописи и скульптуре, мебельному мастерству, выделке тканей и гобеленов и особенно изготовлению фарфора и фаянса. Благодаря маркизе появились и развивались фарфоровые мануфактуры в Венсенне и затем Севре. Пользуясь королевским, почти неограниченным кредитом, маркиза де Помпадур исправно и щедро расплачивалась с художниками и мастерами. Жанна Антуанетта де Помпадур утвердила в Европе стиль рококо как эталон хорошего вкуса.



Купание Дианы

Буше писал пасторальные сцены с жеманными псевдопастухами и псевдопастушками, эротические сцены, пухленьких обнаженных прелестниц под видом Диан и Венер, писал сельские пейзажи — заброшенные мельницы и поэтические хижины, не лишенные интимной привлекательности, но все же больше похожие на театральные декорации. Буше любил пикантные детали, игривые двусмысленности. Приподнятый подол атласной юбочки у пастушки, приподнятая ножка у Дианы, пальчик, прижатый к устам, красноречивый, зовущий взгляд и символически целующиеся голубки — признаки рокайльной моды, которую культивировал Буше.

«Нежные и светлые краски, характерные для живописи рококо, у Буше до того уж нежны, что в них чудится нечто кондитерское — не живопись, а воздушное пирожное. Вместе с тем они очень изысканны: розовые, бледно-зеленые, дымчато-голубоватые. Буше, в сущности, неживописен: его манера довольно суха, фактура матово-гладкая, у него нет перетекания, вибрации и глубины тонов, он подбирает краски, как цветы для букета, однако букет красив. В живописи рококо легкие оттенки тона закрепляются и изолируются как самостоятельные цвета. Им давали названия в духе «галантной» стилистики: «цвет бедра испуганной нимфы», «цвет потерянного времени» и т. д. Подобными утонченными красками расцвечивались и произведения прикладного искусства, которое занимало важное место в культуре рококо. Буше много работал в области декоративной живописи, делал эскизы для гобеленов, для росписи по фарфору. В мебели, посуде, одежде, экипажах стиля Людовика XV сказывалось опять-таки влечение к придуманному, желание воплотить мечту — мечту изрядно вычурную, которая сама была порождением лицемерной общественной атмосферы французской монархии. Хотелось освободиться от скованности, официозности (вот откуда пристрастие к сельским идилиям и пасторалям), но власть реальности такова, что она сама определяет облик тех воздушных замков, которые над нею надстраивают и в которых думают от нее спастись. Воздушные замки рококо были довольно искусственны и хрупки, хотя по-своему красивы. Аристократический «мятеж» против грубой реальности сказывался в том, что естественной тектонике, естественным свойствам материалов и пропорциям предпочитались атектоничность, иные, чем в природе, пропорции, отвергались законы силы тяжести» (Н. Дмитриева).

Лирические черты дарования Буше проявились в его декоративных пейзажах с мотивом сельской природы, с интимными уголками у полуразрушенных мельниц и хижин. Грациозные, изящные фигурки его античных героинь похожи на фарфоровые статуэтки. Буше любил светлую живопись и отдавал предпочтение нарядным голубым, розовым и зеленым тонам.

Рекомендуемая литература

1. Всеобщая история искусств. Т. 4. — М., 1963.
2. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. — М.: Искусство, 1985.
3. Кожина Е.И. Искусство Франции XVIII века. — Л., 1971.



КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО

13. КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО

Генезис китайской культуры. Китайская цивилизация, одна из древнейших в мире, насчитывает семь тысячелетий. Основные ее периоды: Яншао (неолит), эпоха Шан-Инь (XIV–XII вв. до н. э.), период Чжанго — «Борющихся царств» (V–III вв. до н. э.), династии Цинь и Хань (III в. до н. э. — III в. н. э.), в Средние века выделяются династии Северный Вэй и Ци (IV–VI вв.), Тан (VII–IX вв.), Сун и Юань (X–XIV вв.), а так же Мин и Цин (XIV–XVIII вв.).

Первые города-государства с правителями-ванами появились уже в эпоху Шан-Инь. Эпоха Чжоу породила религиозное учение о божественном происхождении императорской власти: правитель получал власть («Тян мин») от высшего божества — Неба — и являлся Сыном Неба («Тяныцзы»), земным его воплощением и владыкой Поднебесной («Тын ся»). Двуетнический культ Неба и Сына Неба был межэтническим и создал идеологическую основу для консолидации различных племен в единое мощное государство.

В период Чжанго выделяется династия Цинь, сыгравшая столь значительную роль в китайской истории, что этнонимом «циньцы» стали именоваться древние китайцы (от лат. Синэ, нем. Хина, англ. Чайна). Первая китайская империя просуществовала всего пятнадцать лет, но заложила прочную социально-экономическую основу следующей империи — Хань — одной из сильнейших в мире на протяжении последующих четырех веков. И поныне сами китайцы называют себя ханьцами.

Причины традиционности китайской культуры:

- с момента своего возникновения китайское государство было окружено народами, значительно уступавшими ему по уровню развития культуры, поэтому, вступая в контакты с соседями, Китай больше сам оказывал влияние на других, чем заимствовал;
- гипертрофированность этико-ритуальных принципов, жестко регламентирующих нормы поведения, способствовала сохранению исторически сложившихся стереотипов;
- с распространением конфуцианства (этического учения Конфуция VI в. до н. э.) в общественном развитии древнего Китая окончательно утвердилась главенствующая роль этико-ритуального компонента, благодаря чему китайская культура приобрела способность усваивать, перерабатывать и включать в себя элементы иных культур (вплоть до целых религиозных систем, например буддизма), не утрачивая при этом своей целостности и самобытности.

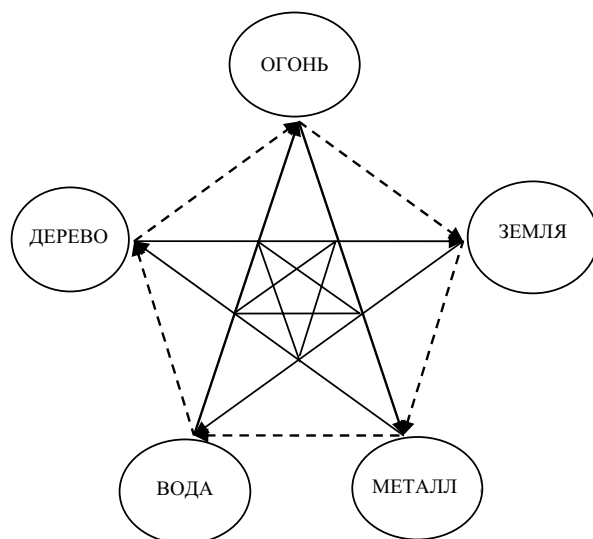
Символический характер искусства Древнего Китая. Система символов, широко используемая в китайском искусстве, сложилась в I тыс. до н. э. и уходит своими корнями к характерному для ранних земледельческих культур **дуалистическому миропониманию**, с культом женского плодородного и мужского животворящего начал, идеям бесконечного круговорота природы, смены времен года, повторяемости годового цикла и т. п. Система включала в себя символику абстрактно-условных знаков, геометрических фигур, чисел, цвета, стихий (первоэлементов, из которых состоит Вселенная), изображения мифических и реальных существ.

Гармония Вселенной определялась творческим взаимодействием двух великих сил — **Инь** (женское начало, пассивное, темное, отрицательное, Земля, четное и др.) и **Ян** (мужское начало, активное, светлое, положительное, Небо, нечетное и др.). В искусстве сочетание геометрических фигур, выражающих идею инь-ян, обнаруживается в узорах на древних бронзовых зеркалах, в планировке культовых сооружений и даже целых архитектурных ансамблей. Воплощением соединения сил Инь и Ян становится образ дракона с пылающей жемчужиной (молнией), символизирующий грозу — кульминационный момент соединения Земли и Неба посредством дождя.

Круговорот природы представляется следствием чередования пяти стихий (воды, дерева, огня, металла и земли), каждая из которых в тоже время соответствовала определенной стороне света, времени года, цвету и животному. В категориях этой универсальной иерархической системы — у-син — все основные параметры мироздания — пространственно-временные и двигательно-эволюционные — имеют пятичленную структуру²⁶. Дерево, огонь, земля, металл, вода — символы, или первые и главные члены пяти рядов-классов, на которые разделяются все предметы и явления мира, как вещественные, так и невещественные. Каждый из этих рядов даёт характеристику некоего состояния в процессуальной связи с другими рядами-состояниями не субстанциально, как «первоэлементы» древнегреческой философии, а

²⁶ Традиция приписывает создание учения о пяти стихиях совершенномуудрым правителям глубокой древности, а также связывается с именем Цзоу Яня (305—240 гг.), являвшегося видным деятелем академии Цзися в царстве Ци. Большинство синологов считают, что, имея истоками архаические представления о пятеричных мирописательных классификациях (главным образом пространственных), существовавших в Китае в конце 2 тыс. до н. э., основа философского учения о пяти стихиях была заложена в 5—4 вв. до н. э., а Цзоу Янь только придал ему завершённый вид.

функционально. Возглавляя обширный набор всевозможных пятичленных множеств, у-син образуют сложную мироописательную систему, включающую в себя значительное количество различных порядков, связанных между собой чёткими структурными соотношениями и взаимопереходами. Важнейшие из этих порядков — «взаимопорождение» и «взаимопреодоление».



◀ Цикл пяти элементов
(у-син)

Штрих-линиями показан порядок «взаимопорождения»: Огонь стимулирует Землю и она начинает дышать, Земля в своих недрах рождает Металл²⁷, Воздух вызывает к жизни энергию Воды²⁸, Вода, в свою очередь, создает Дерево (поскольку все живое зарождается в воде), а Дерево способствует возгоранию Огня, питает Огонь. Сплошные линии обозначают порядок «взаимопреодоления»: Дерево разрушает корнями Землю, Земля «впитывает» Воду, Вода «тушит» Огонь, Огонь «плавит» Металл, Металл «режет» Дерево.

Грани между «живым» и «неживым», «субъектом» и «объектом» в мировоззренческих концепциях Китая стерты. Все одухотворено и наполнено жизнью, Человек не противопоставлен Миру, он есть часть его и, в конечном итоге — сам Мир:

То, что заполняет Небо и Землю, — мое существо.

То, что властвует в Небе и на Земле, — моя природа.

Люди — мои братья. Вещи — мои сотоварищи.

Чжан Цзай

Восприятие мира как целостного организма, все части которого взаимосвязаны и находятся в динамическом равновесии, базируется на мифологических представлениях о великане Паньгу. Вначале существовал только «первозданный хаос» (хунь дунь), который по форме напоминал куриное яйцо. В этом яйце и зародился будущий гигант Паньгу. Когда он подрос, то, взяв

²⁷ Стихия Воздуха и стихия Металла в восточной эзотерике приравниваются друг к другу. Считается, что на физическом уровне существования материи Металл выполняет те же функции, что Воздух на тонком.

²⁸ Эта связь проявляется, если вспомнить химию: вода является химическим соединением двух газов — водорода и кислорода.

топор, ударил по скорлупе. С великим треском и грохотом раскололось яйцо. При этом все чистое и легкое поднялось вверх и образовало Небо, а мутное и тяжелое опустилось вниз и образовало Землю. Паньгу продолжал расти дальше, и вместе с ним увеличивались Небо и Земля. Боясь, чтобы они не сомкнулись вновь, Паньгу в течение 18 тысяч лет служил распоркой между ними. Когда же Небо и Земля укрепились настолько, что опасность больше не грозила, он умер. Дыхание его сделалось ветром, голос — громом, глаза — солнцем и луной, туловище — горами и т. д. — Паньгу полностью превратился в этот мир.

Мировоззренческие основания китайской живописи. Концепция инь-ян вошла в круг натурфилософских идей даосизма, распространение которого способствовало длительному сохранению этой символики. Дао — не философия и не религия древнего Китая. Пронизывая все мировоззрение, Дао постоянно ускользает из сетей определенности и понятия. Дао как «живая вода» питало духовную жизнь Китая, являясь краеугольным камнем древнекитайской живописи. Дао есть нечто бесформенное, но законченное, прежде Неба и Земли существовавшее, беззвучное, бескачественное, ни от кого и ни от чего независимое, неизменное, всепроникающее, неизбывное. Его можно считать матерью всего, что существует под небом.

*В Дао всякое движение — возвращение,
Всякое полезное действие — слабость.
Хотя все сущее под небом рождается в бытии,
Бытие само рождается в небытии.*

Дао с относящимися к нему понятиями есть:

- единство духа и материи;
- вечный поток всего сущего, взаимообратимость противоположностей (инь-ян).

Важность и значимость неприсутствующего — самое очевидное качество Дао и самое ускользающее. Дао становится тем фундаментом, на котором китайцы воздвигли свою живопись.

Искусство Китая как свидетельство духовного опыта и выражения основ духовной традиции. Уникальность китайской культуры состоит в том, что не религия и не философия, а искусство Китая, взяв на себя их функции, явилось главным средством выражения глубочайших мыслей и чувств человека, сообщавших о тайне мироздания. В каталоге императора Хуэй-цзуня написано: «Когда постигаешь чудесное в мире, не знаешь, является ли искусство Дао или Дао искусством».

Художник становится отшельником-мудрецом, сторонящимся славы, много размышляющим и наблюдающим жизнь: «Можно ли создать картину, не прочитав девять тысяч книг и не проделав путь в десять тысяч ли?» Китайский художник не искал единения с Богом или абсолютом, он стремился к гармонии со Вселенной и к общению со всем сущим в мире. Качества, необходимые для художника, соединяли даосские и конфуцианские идеалы:

- очищать свое сердце, дабы освободиться от суетных забот;
- вникать в книги, дабы постичь принципы вещей;
- бежать от легкой славы, дабы охватить собой весь мир;
- искать дружбы возвышенных людей, дабы совершенствовать свои манеры.

От китайского живописца не требовалось рисовать с натуры, ему следовало выписывать воображаемый, всецело внутренний мир. Изображаемая реальная местность, часто вполне узнаваемая, становится тем зеркалом внешнего бытия, на фоне которого разворачивается правда «духовного превращения». Эта потаенная, сокрытая сторона китайской живописи раскрывается усилием внутреннего прозрения. Настоящая картина, по представлениям китайских мастеров, содержит в себе секрет. Суть этого секрета заключается «не в утаенности предметов изображения, а именно в неразличимости внутренней реальности жизни и ее внешнего образа, неразличимости глубины и поверхности нашего опыта» (В.В. Малявин). Недаром в Китае говорили, что подлинная картина — вне картины. В трактатах китайских знатоков живописи это выражено так:

- истинный художник «изображает то, что не могут осветить солнце и луна» (Чжу Цзинсюань, VIII в.);
- пейзажи, достойные кисти мастера, «открываются нам как бы во сне, а наши глаза и уши их не могут воспринять» (Го Си, XI в.).

Духовное прозрение и творчество для китайского художника слиты воедино. Пространство картины — развертка мира мечты, где вещи бывают такими, какими они «еще не бывали». Природный мир в китайской живописи обретает символическую двусмысленность: «горы и воды обладают вещественностью, но увлекают в духовное» (Цзун Бин, Vв.)

Прозрение за внешними формами духовной сущности, видение за образами мира присутствие другой, символической реальности. Вера в одухотворенность природных форм подтвер-

ждает древняя легенда о Чжоу Муши, который уснул в лодке и «его сновидения смешались со снами лотосов».

Из этих мировоззренческих особенностей проистекает **специфика жанров китайской живописи**:

Пейзаж занимает главенствующее положение, являя собой не картину мира, а откровение мира во всей полноте, мир, сведенный к его существенным и вечным свойствам. Мастера пейзажа — от Цзин Хао до Го Си — стремились воссоздать естественный мир как всеобъемлющую систему, сопоставимую с системой самого космоса. Одним лишь многообразием картины, нагромождая друг на друга кручи гор, художники добивались ошеломляющего впечатления возвышенности и величия природы. Используя **движущийся фокус**, избегая композиционных осей и создавая открытые виды по краям обозреваемого пространства, они рисовали картины, указывающие на последовательность различных моментов сознания.

Крупнейший знаток живописи X в. Цзин Хао утверждал, что предмет живописи — это «мысль» о вещах, сводящая воедино форму и содержание. Но если художественный образ воспроизводит лишь существенные, умопостигаемые свойства вещей, он неизбежно предполагает переработку, сокращение данных чувственного восприятия. Так у художников постепенно возникает потребность в **стиле**, а заодно и классификации типовых форм вещей. Уже в XII веке китайские живописцы различали более 30 конфигураций гор, около 20 состояний водной стихии, множество разновидностей деревьев, облаков и прочих элементов пейзажа. Названия многих стилей тесно связаны с ритмами природы: «сломанный тростник», «ивовый лист», «бамбуковый лист», «бегущий поток».

Каждая картина передает определенное настроение-состояние. Китайцы выделяли нюансы таких состояний: чтение книги — плавание в лодке; игра на лютне — прогулка в весеннюю пору; путешествие по заснеженной дороге — любование цветущей сливой.

Название картины также фиксирует это состояние: «Незапятнанная чистота бамбука», «Небеса, прояснившиеся после снегопада», «Источник цветущих персиков», «Весенние горы на закате», «Горная хижина после снегопада» и др.

Можно выделить следующие особенности пейзажной живописи:

1. Единство противоположностей — живопись называли «картиной гор и вод», подразумевая обязательное присутствие в ней основных элементов пейзажа, природы инь и ян. «Только

когда у тебя перед глазами горы, ты можешь рисовать деревья; только когда у тебя перед глазами воды, ты можешь рисовать горы». Инь и Ян — противоборствующие силы, которые поддерживают друг друга.

2. Китайский пейзаж — это искусство, развертывающееся не только в пространстве, но и во времени. Живопись на свитке предполагала переживание, погружение, в чем-то сходное с процессом слушания музыки. Принцип подвижного ракурса позволял взору блуждать в пространстве картины, пока зритель уносился в своем воображении за много миль, подниматься на горные пики или спускаться в ущелье, или плыть по течению рек, или падать вместе с водопадом.

3. Принцип «трех глубин» предполагал разделение глубины пространства на передний, средний и задний планы. Следуя этому принципу, китайцы различали виды расстояний по их качественным особенностям, определенных Го Си как:

- «гао юань» (высокие дали) — когда вы смотрите на горы снизу вверх;
- «шэнь юань» (глубокие дали) — когда вы смотрите на горы сверху вниз;
- «пин юань» (ровные дали) — когда вы смотрите на горную грядку поверх низких, плоских холмов.

Шэн Цзунцзянь имел ввиду следующее, когда говорил о «трех далях» восприятия гор:

- «снизу» — внушающие чувство устремленности вверх;
- «на одном уровне» — когда мы смотрим сквозь горы;
- «с неизмеримой высоты» — когда перед нами открывается бескрайний простор.

В XII веке к трем традиционным видам Хань Чжо добавил:

- «го юань» (широкие дали) — «когда есть близкий берег, широкая водная гладь и горы вдалеке»;
- «ми юань» (теряющиеся дали) — «когда горы окутаны туманной дымкой, а равнины и воды неразличимы»;
- «юй юань» (уединенные дали) — «когда сцена и составляющие ее элементы доведены до предела единства, смутны и неопределенны».

4. В пространстве картины-свитка присутствуют кун (пустоты), призванные намекнуть на таинство пустоты, передать ощущение недостижимого и таинственного Дао.

5. Работа в монохромной технике туши или акварели позволяла художнику путем градации тончайших нюансов черного и белого достичь впечатления единства и лаконичности природы.

Жанр «цветы и птицы» не имеет ничего общего с западноевропейским натюрмортом. Изображая бамбук, цветущую сливу, птицу на ветке, художник стремиться не столько добиться внешнего сходства, сколько запечатлеть единый дух, единую энергию, объемлющую все мироздание и сообщающую жизнь формам. Потому для натюрморта в Китае немыслимо было срезать живые цветы и ставить их в вазу или, как на картинах Снейдерса, рисовать убитых на охоте лебедей и уток. Предметы, лишенные ци, — живой энергии — не интересовали китайского художника, который для того чтобы нарисовать цветок, должен был сам «стать этим цветком» и выразить в цветке вечное Дао. Для нас камень — косный, неодушевленный предмет, для китайца он наполнен жизнью. «Художник прозревал душу горы в силуэте, с которым он стремился отождествить себя»:

*Воспоминания о днях былых в Сянъяне
Пьянит мое сердце древних гор.*

Ван Вэй

«Как мертвы наши натюрморты, как безжизненны наши срезанные цветы в сравнении с жизнью духа, запечатленной в китайских изображениях плодов и растений! Несколько коленцев бамбука или листьев ириса, начертанных легкими взмахами кисти, словно заново открывают нам весь мир природы» (Дж. Роули).

Многие растения ассоциируются с человеческими типами и определенными настроениями: слива с ее вытянутой формой и не имеющая пятен достойна быть партнером поэта; бамбук — благородный и тянущийся вверх — достоин ученого:

*Цветок сливы навевает нам возвышенные думы,
Журавль будит в нас воображение,
Орхидеи доносят до нас прелести отшельнической жизни,
А сосна вселяет в нас величие предков.*

Чжан Чао

Жанр портрета, часто называемый «живопись фигур», вскрывает мировоззренческие позиции даосской традиции по отношению к цели человеческой жизни, которая заключалась не столько в утверждении индивидуальной значимости человека, сколько в достижении гармонии со всем сущим. Конфуцианская традиция сводила смысл жизни к нравственному совершенству, которое основывалось на общественном порядке, запечатленном в обряде, ритуале, а не на решении отдельных индивидов: «Музыка — исток гармонии мира, ритуал — исток порядка мира» (Конфуций).



◀ **Лунный свет. Ма Юань**

Характерной манерой живописца Сунской эпохи Ма Юаня является то, что он размещает главные фрагменты по углам или по краю полотна, оставляя незаполненным большое пространство. Художник намеренно оставляет «пустые места», чтобы дать простор фантазии зрителя. Этот композиционный пример получил даже специальное название — «угол Ма Юаня». Часто пейзаж на свитке сопровождался надписью, как например произведение «Лунный свет» является откликом на стихи поэтов «юэфу»:

*День догорел,
Сумерки гуще и гуще,
Светлой луны
Сияние ярче и ярче...
Я в темноте
Жду терпеливо и тихо
Лунного света,
Который спускается с неба.*

Бамбук ►

Исходя из традиционного представления о «гармонии человека и природы» и подметив особенности некоторых видов фауны и флоры, китайские художники персонифицировали их, наделили человеческими качествами. Через эту символику передается нравственная позиция либо пожелание. Персонифицируя бамбук, китайцы используют игру слов (иероглиф, обозначающий коленце бамбука — «цзе», имеет то же звучание и написание, что и иероглиф «цзе», означающий нравственный устой). Поэтому к изображению бамбука китайские художники прибегают в тех случаях, когда хотят подчеркнуть важность соблюдения высоконравственных устоев — в политике или в быту. Человек, не сохранивший нравственные устои «цзе», не может считаться благородным мужем и достоин осмеяния.





◀ Живопись сливы (Мэй Хуа)

Большая популярность написания сливы объясняется философским содержанием, заложенной в ней, его поэтической интерпретацией и особенно этической символикой. Мэй Хуа символизирует благородную чистоту, стойкость и нестигаемость, так как «живые соки сохраняются в деревьях сливы и в лютый мороз», а цветы начинают распускаться ещё во время снега. Так цветы сливы олицетворяли силу Ян (небесное начало), а ствол и ветви — силу Инь (земное). При этом цветоножка — это Тай Цзи (Великий Предел), к которому возвращается цветок после опадания лепестков. Раскрытый цветок имеет пять лепестков — пять перводвижений (У Син). Тычинки означают 7 планет (пять планет, Солнце и Луна). Ствол сливы изображается разделённым на две самостоятельные части, отражающие Ян и Инь, ветви располагаются по 4 направлениям, олицетворяющим 4 времени года. Слива Мэй Хуа в большей мере олицетворяет и символизирует космогонические принципы и общие закономерности природы.

Гуйфэнь после купания. Чжой Фан Ян ▶

Согласно легенде, четыре великих красавицы древнего Китая обладали наружностью, «способной затмить луну и посрамить цветы, и внешностью, способной рыбу заставить утонуть, а летящего гуся упасть». Издревле цветок и луна ассоциируются с женственностью и красотой. Способность женской красоты привлечь к себе внимание даже плывущей в воде рыбы и парящего в небе гуся — яркий художественный способ выразить феноменальную привлекательность. Ян Гуйфэй, наложница китайского императора, любовалась в саду цветами мимозы. Как только она прикасалась к ним, цветки свертывались, а стебли склонялись вниз. Это увидела одна из прислужниц и передала одной из супруг императора, что Ян Гуйфэй настолько красива, что перед ней смущенно склоняются цветы.

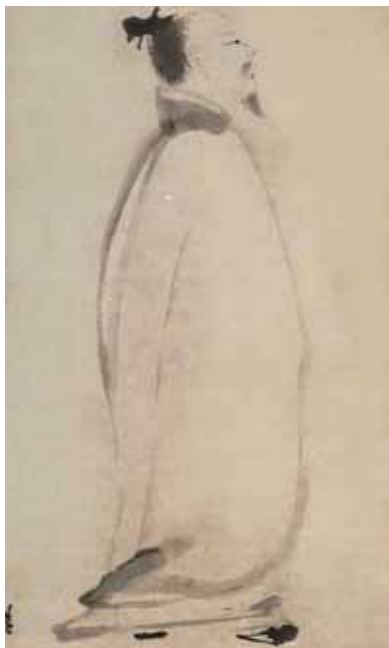


Эти идеалы наложили глубокий отпечаток на искусство китайского портрета, историческая концепция которого имеет очень древние корни: «Древние ограничивались лишь главнейшими чертами, но они передавали всевозможные состояния духа, героические и возвышенные». Гу Кайчжи на одном из своих портретов добавляет три волоска на подбородке, чтобы передать ощущение величия. «Иногда дух модели для портрета сосредоточен в каком-нибудь одном месте, например в «орхидеевой террасе» (ноздрях), во рту или в глазах, а иногда дух принадлежит более общим свойствам, например особенностям кожи или цвету лица». Китайцы показали как можно передавать наиболее существенные черты человеческого духа, созерцать который «все равно, что наблюдать за полетом летящей птицы: чем стремительней она летит, тем сильнее ее дух, а потому самый беглый взгляд на человека позволяет лучше всего постичь его дух». На портрете китайского поэта Ли Бо кисти Лян Кая (XVIII в.) фигура словно парит в воздухе, и вздернутая голова создает впечатление неизъяснимой, подлинно жизненной «полноты присутствия духа».

Фигуры людей в китайском портрете часто приобретают свойства самой природы: изображение ритмов женского тела линиями «плакучей ивы», одеяние в стиле «бамбукового листа» и др.

Заключение

Отличительной чертой китайского искусства является умение в малом, в одной детали передать великое и бесконечное, поднять ее до уровня символа. Неустанное наблюдение природы, стремление к обобщению ее законов, тщательно отобранные практикой выразительные приемы позволили китайскому художнику не столько фиксировать конкретные детали, сколько выражать свои представления о мире, показывать его разнообразие и бесконечность. Мироощущение, пронизывающее философию и художественные произведения Китая, придает его культуре особую гармонию и человечность.



◀ Портрет Ли Бо. Лян Кай

В лаконичном образе поэта передается все величие и масштабность мироощущения. Простота и безыскусность изобразительных приемов подчеркивают грандиозность и глубину духовных прозрений поэта, говорящего со звездами и горами:

*На горной вершине ночью в покинутом храме.
К мерцающим звездам могу прикоснуться рукой.
Боюсь разговаривать громко: земными словами
Я жителей неба не смею тревожить покой.*

*Гляжу я на горы, и горы глядят на меня,
И долго глядим мы, друг другу не надоедая.*

**Одинокий храм среди безоблачных
вершин ▶**

Ли Чжэн. Династия Сун

Пейзаж в китайской живописи является особым, медитативным видом искусства, в котором объединяются размышления-переживания того, кто пишет кистью, и того, кто смотрит на картину. И в этом молчаливом сотворчестве, отрешающем от суеты, происходит таинство единения с природой, возвращение к первоизданной свободе, обращение к Вечному, к постижению Дао. Это безмолвие, неспособность выразить словами Тайну Дао отражается и в философии Древнего Китая: «Знающий — не говорит, говорящий — не знает». Художник на ограниченном пространстве свитка создает образы, зовущие к глубинам духовных прозрений. Огромные горы, холмы видны как бы с высоты птичьего полета, глубина и многомерность рельефных складок холмов — все подчеркивает бесконечность и грандиозность Мироздания, в котором одинокий храм становится и композиционным, и духовным центром осознания величия Человека.



Рекомендуемая литература

1. Афоризмы старого Китая / пер. с кит. В.В. Малявина. — М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. — 192 с.
2. Белецкий П. Китайское искусство. — Киев: Кос. изд. изобр. искусства, 1957. — 157 с.
3. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока. — М.: Искусство, 1979. — 376 с.
4. Книга прозрений. — М.: Наталис, 1997. — 420 с.
5. Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая. — СПб.: Петербургское востоковедение, 1994. — 544 с.
6. Кузьменко Л.И., Сычев В.Л. Искусство Китая. — М., 1990. — 48 с.
7. Лао цзы. Дао дэ дзин или писание о нравственности. — Томск: Каро, 1992. — 44 с.
8. Лукьянов А.Е. Истоки дао. Древнекитайский миф. — М: ИНСАН, РМФК, 1992. — 160 с.
9. Лукьянов А.Е. Лаоцзы: философия раннего даосизма. — М., 1991. — 164 с.
10. Лукьянов А.Е. Начало древнекитайской философии. — М.: Радикс, 1994. — 112 с.
11. Малявин В.В. Конфуций. — М.: Молод. гвардия, 1992. — 335 с.
12. Малявин В.В. Молния в сердце. — М.: Наталис, 1997. — 367 с.
13. Роули Дж. Принципы китайской живописи. — М.: Наука, 1989. — 160 с.
14. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. — М.: Наука, 1969. — 518 с.
15. Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. — М: Наука, 1987. — 527 с.



ИМПРЕССИОНИЗМ



14. ИМПРЕССИОНИЗМ

Причины возникновения. В сегодняшнем понимании импрессионизм — целостный феномен искусства, существующий в единстве своих противоречивых устремлений и многообразии художественных открытий; «это не философия и не техника; импрессионизм — это искусство, и в основе его лежало новое художественное видение мира, новая поэтика» (М.В. Алпатов). Это нетрадиционное видение мира, как некой «движущейся материальной субстанции», «единой движущейся материи», возникло закономерно в процессе эволюции искусства от Нового к Новейшему времени. Оно связано с изменившимся в середине XIX века миропониманием эпохи, развитием позитивистской науки, стремлением литературы стать опытом исследования социальной жизни и индивидуальной психологии. Эта связь, однако, не строится по принципу причины и следствия — познание объективных закономерностей природы в творчестве художников-импрессионистов происходит достаточно автономно и скорее интуитивно.

Художники импрессионисты остро ощущали сковывающую силу тех традиций, которые ко времени их выступления были не только живы, но и общеприняты в представлении большинства живописцев, зрителей, критики. Разрушение академических канонов в живописи прежде всего обнаружилось в явной неприязни импрессионистов ко всякого рода литературности, «сюжету» и морализированию, то есть всему тому, что составляло саму суть салонного академического искусства.

Непризнанные художники организуют в 1874 году независимую от официальных салонов выставку, скандал вокруг которой широко известен: любопытствующая публика приходила, чтобы посмеяться над «чуждаческими выходками» или выразить громкогласное негодование.

Остроумный критик из журнала «Шаривари» Луи Леруа, «прицепившись» к названию гаврского пейзажа Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (*Impression. Soleil levant.*), назвал свою статью «Выставка импрессионистов», что для читателя, впервые услышавшего это слово, звучало вполне издевательски — «Выставка впечатлистов».



Впечатление. Восход солнца. Клод Моне

En 1872, **Claude Oscar Monet** peint un paysage du Havre: *Impression, soleil levant* (actuellement au Musée Marmottan à Paris). Cette œuvre fut présentée au public lors de la première exposition impressionniste en 1874. La manifestation n'eut pas le grand succès attendu par les peintres et un grand nombre de comptes-rendus furent assez hostiles, particulièrement celui provenant du critique Louis Leroy du Charivari qui, inspiré du tableau de Monet se servit du mot *impression* pour se moquer du style des exposants.

Oscar-Claude Monet ►

Claude Monet est né à Paris le 14 novembre 1840. Sa famille s'installe au Havre en Normandie l'année de ses cinq ans. En 1861–62, Monet sert dans l'armée en Algérie. Sa tante Lecadre accepte de l'en faire sortir s'il prend des cours d'art à l'université. Il quitte donc l'armée, mais n'aime pas les styles traditionnels de peinture enseignés à l'université. En 1862, il étudie l'art avec Charles Gleyre à Paris, où il rencontre Pierre-Auguste Renoir avec qui il fonde le mouvement impressionniste. Ils ont peint ensemble et ont maintenu une amitié durant toute leur vie. Un de ses modèles, Camille Doncieux, deviendra quelques années plus tard son épouse.



«Импрессионисты... Горсточка смельчаков под улюлюканье и свист буржуа, под шипенье и кривые улыбки рутинеров от искусства вторглись в сверкающий сотнями оттенков, напоенный игрой света и тени, трепетный и прекрасный мир открытого воздуха — **пленэр**. Они вошли в него и стали учиться видеть, забыв про каноны и рецепты, стали обживать этот прекрасный мир» (И. Долгополов).

Принципы импрессионистического мировидения. Колористические задачи. Художественный опыт импрессионизма, раздвигая границы реалистического метода, обогащает его за счет обращения к новым темам и образам, более непосредственного восприятия зримого мира во всей его красочности и вечной изменчивости. «Определить произведение искусства можно только так: это кусок действительности, увиденный через темперамент», — пишет Э. Золя. «Кусок действительности — это не случайно выхваченный из окружающей жизни кадр, безразличный целому. Дальше Золя варьирует свою формулировку так: «Произведение искусства — это уголок мироздания (*un coin de la creation*), увиденный через темперамент».

Действительно, «микрокосмос», запечатленный в любой работе импрессионистов, возвращает нас к единству целого, неразрывной связи природы и человека, индивидуума и окружающей среды. Каждая картина импрессионистов — это сгусток жизнеутверждающей силы, помноженной на радостное и сверкающее мастерство.

С утверждением нового образного строя связано и обновление художественного языка живописи:

- Традиционное представление о композиции как замкнутой целостной структуре образов, подчиненной заданной идее, заменяется пониманием картины как фрагмента натуры. При этом «незаданность» кадра приобретает характер закономерного, а фрагмент — целого и типического.

- Разрушено представление о главной и единственной точке зрения: в творчестве импрессионистов она подвижна и практически непредсказуема, что вызывает децентрализацию изображения, необычность ракурсов, смещение композиционных осей, «произвольные» срезы частей композиции, предметов и фигур рамой картины (характерно создание «серий» — картин, посвященных одному объекту в динамике его пространственного восприятия: «тополя» Моне или «танцовщицы» Дега).

- Свет — главный герой живописи импрессионистов — становится важнейшим компонентом всей образной структуры,

субстанцией формы. Пленэр предполагает большую тонкость градаций светотени, цветовых отношений и переходов. Острое ощущение изменчивого и непостоянного света, стремление зафиксировать меняющиеся эффекты освещения и цветности в их взаимосвязи привело к созданию серий типа «стога», «соборы» (К. Моне), запечатлевших коллизии имматериальной стихии света.

- Цвет приобретает несвойственную ему ранее автономию, вплоть до отделения от предметов, становится носителем световых зарядов, которые пронизывают все поле изображения. Открытие «пространственного» цвета, который присущ уже не материально-предметному миру, а зыбкой, «бесфактурной» среде — стихиям воды, неба, облаков, тумана, воздуха, получающих окраску за счет рассеянного солнечного света.

- Цвет приобретает эмотивное значение: выбор цветовых созвучий, их интенсивность создают «эмоциональную атмосферу».

- В живописи исчезают ахроматические цвета (черный, серый, открытый белый). Абсолютной доминантой колористического строя становится антитеза синего и оранжевого — двух полюсов солнечного спектра. Созвучие чистых цветов в картине рождает эффект солнечного освещения.

- Фактура импрессионистических картин представляет собой сложнейшее сплетение небольших вибрирующих мазков несмешанных красок, организованных по принципу цветовой гармонии. Она проявляется при известном отдалении зрителя от живописной поверхности, когда различные цвета синтезируются в глазу смотрящего в целостную систему, — так рождается художественный образ, словно находящийся в становлении или движении.

- Роль зрителя не сводилась к пассивному наблюдению живописи. При восприятии картин требовалась синтезирующая сила воображения. Объективная реальность в творчестве импрессионистов превращалась в видимость, которую зрителю необходимо было трансформировать в целостный образ, соответствующий этой реальности. Зритель становился активным соучастником творческого процесса. Импрессионисты «стремились оставить в живописи следы того как она сделана. Им нужно было, чтобы зритель не забывал, что он стоит на грани между зеркальной иллюзией и холстом, забрызганным красками. Только тогда у него на глазах будет совершаться “чудо искусства”» (М.В. Алпатов).



◀ *Руанский собор, портал и башня Сен-Ромен: эффект солнца, конец дня. Клод Моне*

В серии, посвященной Руанскому собору, основным структурным элементом является свет, зажигающий краски и отражающийся от каменной поверхности, имитируя форму предметов и придавая глубину трехмерному изображению. Художник более не использует нейтральные тона для передачи тени, на холсте нет явно выраженных зон с преобладанием темного или светлого. Тени написаны яркими красками. Атмосферные эффекты переносятся на холст, кажется, что время на миг застыло. Свет словно приоткрывает нематериальную природу предметов, природа обретает свою гармонию в свете и вечном движении: каждое мгновение ее облик преобразуется (Е.П. Рачеева)

Руанский собор, портал и башня Сен-Ромен: в свете вставшего солнца, гармония в голубых и золотых тонах ▶

Во второй половине дня, ближе к вечеру, тени близлежащих домов окрашивали фасад собора в различные оттенки синего. Вот как описывал свои впечатления от серии «соборов» Жорж Клемансо, художественный критик и близкий друг Моне, часто бывавший в его доме в Живерни и истинный почитатель его таланта: «Сначала серая серия — огромная серая масса, которая постепенно все больше и больше светлеет; затем белая серия, незаметно переходящая от слабого мерцания ко все усиливающейся игре света, достигающей своей кульминации в сполохах радужной серии; и далее синяя серия, где свет снова смягчается в синеве, тающей, как светлое небесное видение» (Ф. Дзери).



Основные представители. Клод Моне — зачинатель и вдохновитель импрессионизма, вся история которого укладывается в творческую биографию художника.

Рыцарскую преданность этому художественному направлению, верность импрессионистическому восприятию мира подчеркивал неоднократно сам художник: «Я импрессионист и намерен всегда им оставаться».

В знаменитой серии «Руанские соборы» — самом парадоксальном из созданий Моне — воссоздаются ежечасно меняющиеся эффекты освещения на фасаде собора — жизнь природы в потоке времени. Грандиозный фасад собора — шедевра «пламенеющей» готики — превращается на полотнах Моне в своего рода плоский экран, отражающий эффекты преломления света. Исчезают пространство и объем, весомость фактуры материала: изоощренная игра световых рефлексов порождает призрак собора, столь же невещественный и величественный, как наполняющие собор звуки органной мессы, и столь же богатый регистрами и оттенками хроматических модуляций цветовой гаммы.

Моне увековечил облик собора, ставшего символом Франции, не придавая особого значения его архитектурным особенностям, интересуясь, прежде всего, цветовыми рефлексами на камне при разных углах преломления солнечных лучей. Здание полностью растворяется в световоздушной среде, свойственной определенному времени суток: на рассвете оно окутано влажными парами воздуха, на закате озарено теплыми розовыми лучами, колебания яркого полуденного света придают ему мощь.

Работая над серией, художник пребывал в тревожном, смятенном состоянии духа; недовольный собой, он уничтожил многие полотна этого цикла. В том же письме Алисе Ошеде он писал: «Ночью меня одолевали кошмары, собор словно обрушивался на меня, сбивая с ног. Он был то голубой, то красный, то желтый».

Моне начинал работать ранним утром, не дожидаясь семи часов, при контражуре, так как солнце всходило за собором и его лучи падали на здание сзади, едва высвечивая контуры башен и шпилей. В полдень, когда солнце находилось в зените, все здание озарялось ослепительным солнечным светом, в тени оставались лишь порталы, заслоненные фасадом. Ради раскрепощения зрительного восприятия Моне жертвовал даже перспективой — непреложным принципом европейского изобразительного искусства начиная с XV века. В его живописной манере прослеживается влияние японской гравюры, получившей распространение во Франции в 1860-е годы.



◀ *Портрет Жанны Самари.*
Огюст Ренуа

Поэтичны и обаятельны женские образы Ренуара. Так о портрете Жанны Самари писал критик Луи Леруа: «...Приятная неопределенность в исполнении, неподдельная примитивность рисунка и небольшие зеленоватые оттенки на полной груди прекрасной дамы долго держали меня в плену! В богатое впечатлениями блю-до из красок одновременно входят ваниль, красный крыжовник и фисташки — этот портрет можно есть ложкой!»

Купальщица ▶

В изображении обнаженной натуры Ренуар достигает редкой изысканности карнаций, построенных на сочетании теплых телесных тонов со скользящими легкими зеленоватыми и серо-голубыми рефlekсами, придающими гладкость и матовость поверхности полотна. Замечательный колорист Ренуар часто добивается впечатления монохромности живописи с помощью тончайших сочетаний близких по цвету тонов. С 1880-х годов Ренуар все более тяготел к классической ясности и обобщенности форм, в его живописи нарастают черты декоративности и безмятежного идилизма. Лаконизмом, легкостью и воздушностью штриха отличаются многочисленные рисунки и офорты.



Десятки раз повторяя мотив, преображающийся в лучах света в различное время дня, Моне изменил общепринятое представление о картине как о законченном самодостаточном произведении. Клемансо писал: «Художник сознательно создает 20 картин на один мотив, словно желая убедить нас в том, что можно и даже нужно создавать десятки, сотни и даже тысячи работ, отражая каждое мгновение жизни, каждое биение сердца. Невооруженным глазом видно, что облик собора постоянно преображается в лучах света. Даже внимательный взгляд стороннего наблюдателя способен уловить эти перемены, заметить едва уловимые колебания. Чего уж говорить о живописце, глаз которого куда более совершенен. Моне, будучи художником, опережающим свое время, учит нас воспринимать зрительные образы и более утонченно видеть мир».

Серия «соборов» была закончена 14 апреля 1893 г., на заключительном этапе Моне работал в своей домашней мастерской. 10 мая 1895 г. двадцать картин из этого цикла были выставлены в парижской галерее Дюран-Рюэля и имели огромный успех.

Другая грань бытия раскрывается в творчестве **Огюста Ренуара**. Женские образы, созданные им, покоряют своей мягкостью, искренностью, чарующим обаянием. Каждый холст Ренуара — это вестник радости, полнокровной, бьющей через край жизни, это счастье, воплощенное в живописи, недаром А.В. Луначарский называл Огюста Ренуара «живописцем счастья». В Ренуаре воплощено великое качество французского народа, умеющего встречать беду улыбкой.

«В искусстве необходимо еще нечто, секрет чего не откроет ни один профессор ... тонкость, очарование, а это надо иметь в себе самом». Эти слова написал Огюст Ренуар, которого при жизни считали простоватым, а иные — чудаком.

Образ одной из любимых моделей Ренуара — актрисы Жанны Самари — полон трепетного ощущения жизни и поэтического изящества.

Дега, Писсаро, Сислей и другие художники — каждый по-своему внесли в развитие импрессионизма огромный мир образов, мыслей, идей и чувств.

В произведениях **Эдгара Дега** показывается характерность поведения и облика людей, порожденная особенностями их быта, выявляется механизм профессионального жеста, позы, движения человека, пластическая красота («Гладилицы»). В утверждении эстетической значимости жизни людей, их обыденных занятий сказывается своеобразный гуманизм творчества Дега.



◀ **Две танцовщицы.**
Эдгар Дега

Одна танцовщица поправляет серьгу, другая — прическу. Движения персонажей не повторяются в точности. Они варьируются, но каждый раз подчиняются непреложностям композиционной структуры. Построение «Двух танцовщиц» одновременно стабильно и динамично. Принцип пирамиды, формы, наделенной наибольшей устойчивостью, используется здесь весьма изощренно. Пирамидальная форма в нижней части образуется юбками танцовщиц. В верхней части — другая пирамида, рука, поднятая или опущенная, вместе с головой дают ее абрис. Обе части соединяются перевернутой пирамидой (А. Костаневич).

**Женщина, расчесывающая
волосы ▶**

Образы моющихся или вытирающихся после ванны женщин с картин Дега можно по праву отнести к числу наиболее выразительных и оригинальных изображений обнаженной натуры во всем искусстве XIX века. Ключ к пониманию новизны этих образов дал сам художник, писавший: «Обнаженные фигуры обычно изображают в позах, заранее рассчитанных на зрителя. Однако я пишу скромных, простых женщин из народа, которые заняты обычным уходом за своим телом... Это все равно, что подсматривать за ними в замочную скважину».



Искусству Дега присуще соединение прекрасного, порой фантастического и прозаического. Передавая во многих балетных сценах праздничный дух театра, художник, как трезвый и тонкий наблюдатель, одновременно фиксирует скрывающийся за нарядной зрелищностью утомительный будничны труд («Экзаме́н танца»). Произведения Дега с их строго выверенной и одновременно динамичной, часто асимметричной композицией, точным гибким рисунком, неожиданными ракурсами, активным взаимодействием фигуры и пространства сочетают кажущиеся непредвзятость и случайность мотива и архитектоники картины с тщательной продуманностью и расчетом. Поздние работы Дега выделяются интенсивностью и богатством колорита, которые дополняются эффектами искусственного освещения, укрупненными, почти плоскостными формами, стесненностью пространства, придающей им напряженно-драматический оттенок.

Постимпрессионизм. В 80–90-х годах XIX века группировка импрессионистов распалась. На ее место пришел отряд более молодых художников: Ж. Сера, П. Синьяк, П. Сезанн, В. Ван Гог, П. Гоген.

Художественные принципы, на которых базировалось творчество постимпрессионистов, были различны. Усвоив и творчески претворив уроки импрессионизма, они стремились к созданию целостных образов. Поиск обобщенного монументального стиля, гиперболизация отдельных живописных приемов — стилизация формы, усиление интенсивности цвета, плоскостность и подчеркнутый линейный ритм — все эти новации, свойственные в равной мере искусству П. Гогена, А. Тулуз-Лотрека, В. Ван Гога, П. Сезанна, послужили отправной точкой для творчества многих французских художников XIX–XX века, от группы «Наби» до А. Матисса.

Анри де Тулуз-Лотрек в своем творчестве продолжает то, что было сделано Э. Дега. Это относится как к форме его произведений, основанной больше на рисунке, чем на цвете, так и к сюжетам, которые он предпочитал. Лотрек находил своих героев в театре, парижских кафе. Опускаясь на самое дно кафешантанов и публичных домов, он исследует жизнь в самых разнообразных ее проявлениях. Образы его часто близки к гротеску, линия доводится до крайней степени экспрессивности. Лотрек часто обращается к работе над сериями картин, изображающих актеров, танцовщиц, певиц. Танцовщица Джейн Авриль поручила Лотреку сделать для нее афишу к ее дебюту в «Жарден де Пари» — модном месте Парижа, потому что там «кутили на широкую ногу».



◀ Афиша «Джейн Авриль». Анри Тулуз-Лотрек

Лотрек скомпоновал для танцовщицы Джейн Авриль афишу, удивительно сочетающуюся с этим роскошным кафешантаном. Пожалуй, он еще никогда не достигал в своих плакатах такой легкости. Что может быть прекраснее этого плаката в японском стиле, на котором изображена танцовщица с грустным лицом. Ногой в черном чулке она вскинула свои нижние юбки. На переднем плане Лотрек нарисовал огромный гриф контрабаса, на редкость одухотворенный — можно было подумать, что в него вдохнули жизнь.

Афиша «Японский диван» ▶

Жан Сарразен открыл на улице Мартир новое кабаре «Японский диван» и оборудовал его в японском стиле. В «Японском диване» официантки были одеты в кимоно, бильярдные столы выкрашены в синий и красный цвета, потолок позолочен, а стулья покрыты черным лаком. Талант актрисы Иветт Гильбер во многом способствовал успеху кабаре. Своеобразие Иветт Гильбер, казалось, должно было бы привлечь Лотрека, однако в своем плакате, посвященном «Дивану», он изображает лишь ее силуэт в углу композиции, уделив большее место Джейн Авриль, которая фигурирует у него в качестве зрительницы, и Эдуару Дюжардену.



Здесь выступали исполнительницы «неистойой кадрили» «Мулен Руж». Как-то Ла Гулю, высоко вскинув ногу, осмелилась сбить шляпу у самого принца Уэльского: «Эй, д'Уэльс, угости шампанским!» В этой атмосфере фривольного праздника, среди иллюминированных деревьев с победоносным видом разгуливали «самые красивые девицы Парижа в сопровождении своих sostenimientos». Так рождаются серии плакатов Лотрека: «Джейн Авриль», «Японский диван» и др.

Поль Сезанн, начиная с импрессионизма, в дальнейшем пошел по иному пути. Сезанн стремится отойти от мимолетности, случайных зрительных впечатлений импрессионизма, он обращается к созданию образа более целостного. Недаром художник говорил, что его задача «сделать из импрессионизма что-то более устойчивое, вечное, как искусство музеев». Его творчество, как и творчество импрессионистов, основано на пристальном изучении натуры, но он не ограничивается поверхностной видимостью вещей: от анализа явлений действительности переходит к созданию синтетического образа, от разложения цвета — к утверждению его вещности, от этюда — к картине. Его лозунг «Вернуться к Пуссену, изучая природу» говорит о стремлении художника к классической ясности. Натюрморты, портреты, пейзажи, в отличие от мимолетного впечатления импрессионистов, являются результатом длительного уравновешенного созерцания.

В живописном кадре, «мотиве» Сезанн ищет нечто противоположное поискам импрессионистов, разрывая вуаль атмосферы, сквозь которую последние смотрели на мир, замечая лишь поэтические переливы оттенков. Сезанн видит в природе контрасты сгущенных красок: «Я хотел скопировать природу, но мне это не удалось. Тогда я пришел к убеждению, что солнце нельзя воспроизвести, его можно только представить при помощи другой вещи — краски». «Не свет, а цвет» — такой лозунг Сезанна.

Деревья, камни, вода, земля, небо в картинах Сезанна — все представляет собой единую субстанцию, обладает одинаковой плотностью, весомостью, материальностью. Эта материальность создается при помощи контрастов красок, цветовой моделировки, которая заменяет светотень классического искусства. Природа и все предметы живописи находятся как бы в стадии становления. Пространство сжато и динамично.



Натюрморт с драпировкой и кувшином. Поль Сезанн

Композиция картины отличается сбалансированностью и динамикой. Задний план делится краем занавески, а предметы почти симметрично расположены вокруг кувшина, образующего вершину композиционного треугольника. Очевидны и умышленно допущенные искажения перспективы: стол и стоящее в центре блюдо как бы слегка опрокинуты и выгнуты. Таким способом Сезанн сумел связать трехмерный мир с двухмерной плоскостью картины. Это показательный пример созданного художником изобразительного языка, который окажет сильнейшее воздействие на новые поколения художников.



Никогда. Поль Гоген

На богатом ложе возлежит туземка, тело которой мощно моделировано и написано «умышленно темными и печальными», но роскошными красками. Женщина отдыхает, глаза ее открыты. Позади нее птица, которая наблюдает за ней. Обнаженная на картине «Nevermore» и в самом деле вызывает ощущение не столько сладострастия, сколько тайны и тревоги. Искусство Гогена с каждым годом набирало силу (А. Перрюшо).

В письме к Бернару, который стремился выяснить теоретические взгляды Сезанна, старый мастер написал слова, ставшие крылатыми: «Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса — и все в перспективном сокращении, то есть каждая сторона предмета, плана должна быть направлена к центральной точке. Линии, параллельные горизонту, передают протяженность, то есть выделяют кусок из природы или, если хотите, из картины, которую *Pater Omnipotens Aeterne Deus* («Вечный всемогущий Бог») развертывает перед нашими глазами. Линии, перпендикулярные этому горизонту, дают глубину. А поскольку в природе мы, люди, воспринимаем больше глубину, чем поверхность, то необходимо вводить в колебания света, передаваемые красными и желтыми тонами, достаточное количество голубых, чтобы дать почувствовать воздух».

Первыми наследниками Сезанна стали кубисты, у которых жанр натюрморта, где формы предметов упрощались, а затем и разнимались на части, чтобы быть заново соединенными в картине, занимал важное место. Тогда критика, выступавшая в защиту кубистов, не раз цитировала вышеприведенное высказывание Сезанна о «цилиндре, шаре, конусе», однако следующие поколения историков искусства уже упрекали кубистов в том, что они взяли своим лозунгом изречение Сезанна, вырванное из всего контекста его творчества. Ныне рекомендация Сезанна Бернару рассматривается не как формула новаций мастера из Экса, но, напротив, как заурядный академический совет, наподобие тех, что содержались в те годы в руководствах по рисунку.

Конечно, художественная практика кубистов, в картинах которых появились геометризованные объемы, подтолкнула к тому, чтобы прочесть письмо Сезанна как формулу нового искусства. Сезанн никогда не был склонен к высказыванию теоретических взглядов и советы давал самые обыкновенные («побольше ходите на этюды», «изучайте природу»), отсюда и его рекомендации Бернару по поводу «цилиндра, шара, конуса», носившие, очевидно, самый общий характер. Но в то же время Сезанн осознавал, что обогнал свое время, а в письме одному молодому художнику сетовал, что родился слишком рано. «Представление о природе как о божественном мироздании (картине, созданной вечным всемогущим Богом), наверное, не позволило бы самому Сезанну встать на путь исканий, по которому пошли кубисты. Но, несомненно, он дал толчок их искусству...» (А. Перрюшо).

Винсент Ван Гог. Остро ощущая свое одиночество в окружающем мире, художник вносит в живопись свое беспокойство, свои личные переживания. Отсюда напряженная взволнованность его полотен. Повышая эмоциональное воздействие образа,

художник прибегает к деформации, искажению рисунка и формы, он усиливает красочные тона, изменяет цветовые отношения. И здесь искусство Ван Гога выступает антагонистом импрессионизма с его пассивной фиксацией ощущений.

Его новаторство проявилось, прежде всего, в стремлении через напряженную активность красок передавать свои чувства, самовыражаться, самораскрываться через цвет. В картине «Море в Сен-Мари» необычайная интенсивность красок, энергичная динамика мазков, кажется, вскипающих подобно гребням волн на поверхности холста, удивительное богатство упругих, круглящихся ритмов рисунка, неотторжимого от ритма красочных изменений, — все эти художественные приемы экспрессивно создают неповторимо яркий образ моря.

Поль Гоген. В 35 лет, разочаровавшись в европейской цивилизации, бросил службу в банке, семью и посвятил себя искусству. Экзотическая красота острова Таити, куда уехал разочарованный художник, становится главной темой его работ. В блаженном, сказочном мире, созданном художником, люди живут спокойной счастливой жизнью. Он превращает действительность в праздничную декорацию, где все застыло и подчинено законам гармонии и ритма. Чтобы придать целому декоративное единство, Гоген прибегает к повторам и подобиям: причудливые изгибы линий пейзажа повторяются в силуэтах павлинов на переднем плане. Композиция строится на упрощенных формах и больших однородных плоскостях, объединенных ритмическим рисунком. Глубоким и вместе с тем приглушенным аккордом звучат краски. Художник пленен своеобразной, естественной красотой таитянок.

Гоген один из первых европейских художников обратился к традициям неевропейского народного творчества. Он считал, что таитянское искусство глубоко связано с матерью-природой и в обобщенных образах выражает ее основные закономерности.

Таитяне на полотнах Гогена — неотъемлемая часть окружающей среды. Гоген не стремится проникнуть во внутренний мир своих героев, он любит целомудренную красотой их тел. В марте 1899 года с острова Таити Гоген писал парижскому критику Андре Фонтена: «Здесь, у своей хижины, в полном безмолвии я мечтаю о буйных гармониях среди опьяняющих меня запахов природы... Я вдыхаю сейчас былое, присущий ему запах радости. Фигуры, подобные животным в какой-то статуарной оцепенелости; нечто древнее, возвышенное, религиозное в ритме их жестов, в их редкой неподвижности. В глазах, которые грезят, — замутненная поверхность неразрешенной загадки».



Звездная ночь. Винсент Ван Гог

Ван Гог писал: «Я по-прежнему страстно нуждаюсь, — позволю себе это слово, — в религии. Потому я вышел ночью из дома и начал рисовать звезды». Изображение сцен в лунном свете имеет давние традиции в голландской живописи, однако до Ван Гога ни один художник не писал ночное небо с таким трепетом перед величием и непостижимостью Вселенной. Небо, звезды и лунный серп движутся в едином экстагическом волнообразном ритме. Несмотря на то, что картина передает переполняющие художника чувства, она написана не спонтанно, но тщательно скомпонована. Изображенные на ней деревья обрамляют звездное небо и уравнивают композицию.

Подсолнухи ►

Каким-то странным и загадочным образом имя Ван Гога всегда было связано с цветами. Он писал: «Подсолнух — это мое, в известном смысле». Этот цветок имел для него особое значение: желтый цвет олицетворяет дружбу и надежду, в то время как цветок сам по себе представляется «идеей, символизирующей признательность и благодарность». Подсолнухи написаны в августе—сентябре 1888 года в технике импасто, которой Ван Гог владел лучше, чем кто-либо из художников. Этот термин происходит от итальянского слова *pasto*, что означает густо наложенный слой краски с отпечатками того инструмента, которым она наносилась, — кисти или ножа-мастихина. Такая техника позволяет создать мощный объемный эффект — изображение кажется выступающим из холста.



В картине «Никогда» («Nevermore») он хотел дать представление о «своеобразной варварской роскоши былых времен». Эта обнаженная — еще одна маорийская Олимпия. У художника уже не было нужды прибегать к полинезийскому пантеону, к каменным идолам, чтобы прикоснуться к «всеобщему». «Называется картина «Nevermore» — это не ворон Эдгара По, это сатанинская птица, которая всегда настороже» — «глупая» птица судьбы, символ остающихся без ответа вопросов и непостижимости человеческой участи. Гогену достаточно изобразить женское тело в его плотском расцвете, распростертое среди варварского великолепия декора, над которым царит птица Никогда, чтобы выразить ту изначальную муку, то смятение, которое вызывает у человека загадка его существования. Выразить, а вернее, дать почувствовать, потому что, как говорил Гоген, «главное в произведении — это именно то, что не высказано». «Живопись — это музыка», — часто твердил он. «Еще прежде, чем понять, что изображено на картине... вы захвачены магическим аккордом» (А. Перрюшо).

Художественный язык Гогена, обобщенный и лаконичный, как язык древних народов. Полотна его напоминают монументальные фрески, для них характерно: синтетичность образов, острое чувство декоративности, разнообразие линейного и красочного ритма.

Сознательное обращение к примитиву впоследствии было подхвачено целой плеядой художников-примитивистов и образовало особый стиль в живописи XX века.

Сам Гоген в конце жизни так определил свою роль в искусстве: «Я хотел завоевать право дерзать на все. И хотя мои способности не позволили мне добиться большего результата, все же машина пущена в ход. Публика ничем мне не обязана, потому что моя живопись хороша лишь относительно, но художники, которые пользуются своей свободой, кое-чем мне обязаны» (А. Перрюшо).

Жорж-Пьер Сёра — французский живописец, основатель течения неоимпрессионизма: пуантилизма (дивизионизма). Пуантилизм (фр. *pointe* — острое, точка) — стиль письма в живописи, использующий чистые, не смешиваемые на палитре краски, наносимые мелкими мазками прямоугольной или круглой формы. Смешение цветов с образованием оттенков происходит на этапе восприятия картины зрителем с дальнего расстояния или в уменьшенном виде. Дивизионизм (фр. *division* — разделение) — альтернативное название пуантилизма.



Берег Ба-Бютен. Жорж Сёра

Жорж Сёра изучал законы цвета и света, оптические эффекты. Создавал научную основу для решения колористических, световоздушных и пространственных задач. Изящная по рисунку, тонкая по цветовым сочетаниям живопись Сера, с её мозаически-дробной структурой, в целом носит несколько рассудочный, отвлечённый характер.

Эйфелева башня ►

Для работ Сёра характерно четкое, рационалистическое построение композиции, светлая, мерцающая цветовая гамма, орнаментальная плоскостность, близкая стилю модерн. В книге Анри Перрюшо «Жизнь Сёра» приводятся основы теории, разработанной и описанной самим художником в основе которой лежит эмоциональное восприятие цвета и линии в картине: «Радостный тон — это светоносная доминанта; радостный цвет — это тёплая доминанта; радостная линия — линия, поднимающаяся от горизонтали вверх. Светлый тон — это уравновешенность тёмного и светлого; спокойный цвет — уравновешенность холодного и тёплого цвета; спокойная линия — горизонталь. Печальный тон — это тёмная доминанта; печальный цвет — холодная доминанта; печальная линия — линия, идущая вниз от горизонтали».



Рекомендуемая литература

1. Русакова Р.И. Живопись французских постимпрессионистов: ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М.: Изобр. искусство, 1995. — 62 с.
2. Кулаков В.А. Клод Моне. Альбом. — М.: Изобр. искусство, 1989. — 175 с.
3. Перрюшо А. Жизнь Сера / пер. с фр. — М.: Радуга, 1992. — 192 с.
4. Воллар А. Сезанн / пер. с фр. Е. Малкиной. — Репринтное изд., 1934. — Л.: Союз художников, 1992. — 150 с.
5. Импрессионизм: письма художников. — Л.: Искусство, 1969. — 388 с.
6. Костеневич А. Неведомые шедевры. Французская живопись XIX—XX веков из частных собраний Германии. — Нью-Йорк; Санкт-Петербург: Издательство «Харри Н. Абрамс», 1995.
7. Перрюшо А. Жизнь Сезанна. — М.: Радуга, 1991. — 325 с.
8. Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека. — М.: Радуга, 1990. — 300 с.
9. Перрюшо А. Жизнь Гогена. — М.: Радуга, 1989. — 235 с.
10. Перрюшо А. Жизнь Ренуара. — М.: Радуга, 1986. — 335 с.
11. Рачеева Е.П. Великие французские художники. — М.: «ОЛ-МА-ПРЕСС Образование», 2005.
12. Дзери Ф. Моне. Руанский собор. — М.: Белый город, 2004.
13. Стоун И. Жажда жизни: Повесть о Винсенте Ван Гогe / пер. с англ. — М.: Поолитиздат, 1992. — 432 с.: ил.



СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО



15. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И НАПРАВЛЕНИЯ

Тенденции развития современного искусства. Искусствоведение, осмысливающее явления и исследующее процессы развития искусства XX века, углубляющееся в их закономерности и выявляющее узловые моменты этих процессов, не в состоянии судить о них в целом по их конечным результатам. Историк искусства прошлых эпох вправе рассмотреть исследуемый им материал в свете проистекающих из него выводов и последствий. Но истории искусства XX века противопоказаны попытки дать окончательное суждение о неоконченных процессах. Справедливо будет лишь ограничиться некоторыми историко-художественными предпосылками, на основе которых предстоит рассматривать искусство XX века.

- Искусство XX века — это переломное искусство, а не просто старый или просто новый период его истории. Его нельзя представить как прямое и последовательное угасание прошлого или как линейно-восходящее движение, все стилеобразующие факторы которого уже сложились.

- Это искусство кризисное в изначальном, словарном смысле этого слова, выражающем наивысшую напряженность перелома. В нем проявляются закономерности отмирания старого и развитие нового. В силу этого в искусстве господствуют законы, присущие исключительно переломному времени: аллегоризм, как тип художественного мышления; развитие охранительных тенденций; новаторство, сопряженное с отрицанием прошлого и др. С особой остротой, невиданной для классических эпох, поднимаются вопросы о сущности и значении искусства, его роли в общественной жизни.

- С точки зрения классических эпох, создающих несомненные художественные ценности, гармонически соответствующие породившей их среде, искусство неклассической поры выглядит во многих отношениях неудовлетворительным, таким оно рисуется в восприятии значительной части его современников.

- Изменения, переживаемые в такие эпохи, охватывают как внутреннюю сферу искусства, так и практически всю сферу его взаимоотношений с окружающим миром, в котором действуют не только художественные, стилевые, но и целый комплекс вне-стилевых сил. Они могут быть сгруппированы по трем основным

направлениям: идейно-художественная проблематика, вопросы социально-исторической природы искусства, особенности национального и интернационального характера. Очевидно, что появление новых отраслей художественного творчества, перестройка жанрово-видового состава изобразительного искусства, типологии архитектурных сооружений, возникновение национальных школ, развитие международных художественных движений и многое другое нельзя свести только к эволюции стиля.

- В панораме искусств XX века присутствуют художественные культуры различных типов: от первобытного по характеру творчества народов и племен, находящихся на уровне родо-племенного строя, и от средневековых по типу художественных культур до разнообразных высокоразвитых современных культур.

- Искусство XX века представляет собой многоликую палитру национальных искусств и в целом образует систему, которую вполне можно назвать мировым искусством. На ней не остается «белых пятен», исчезают зоны молчания, в которые европоцентристская история искусств склонна помещать культуры, чуждые европейскому эстетическому опыту. Включаясь в кругооборот художественной жизни, каждое из национальных искусств утверждается как современная эстетическая ценность.

- Взаимоотношения искусств в панораме XX века, различных по социально-исторической типологии и национальному характеру, имеют двоякую природу: диахронную, отвечающую их местоположению и роли в историческом развитии художественной культуры человечества, и синхронную, поскольку они связаны между собой как современники одной эпохи. То есть совмещенные в одном хронологическом периоде художественные культуры соотносятся друг с другом как старое и новое в соответствии со своим историческим генезисом и как одновременно существующие социальные и национальные художественные силы, взаимодействующие в едином поле.

Описав эти предпосылки, обратимся к рассмотрению многосложного искусства XX века.

Стиль модерн. Крупное интернациональное идейно-художественное движение, возникшее в конце XIX века и вошедшее большим массивом вглубь XX века в развитых странах, наделенных интенсивной и конфликтной художественной жизнью. Оно известно в России под названием «стиль модерн», «ар нуво» в Бельгии и Франции, «Сецессион» в Австро-Венгрии, «югенд-штил» в Германии, «стиль либерти» в Италии, «модерн стайл» в Великобритании и т. п.



Даная. Густав Климт

«Все детали, относящиеся к сюжету, удалены из картины, оставлена лишь сцена оплодотворения, давшая жизнь Персею, — мгновение, остановленное на века по воле художника. Тема плодородия, ярко отраженная эпохой модерна, и присущая Климту тема женской сексуальности сливаются в единое целое в порыве, заставляющем полностью забыть о мифе, фабула которого сведена на картине к минимуму... Округлые женские формы и орнамент являются теми главными композиционными элементами, которые придают эротичность полотну, которая еще более подчеркивается золотым цветом дождя. Золотой дождь и орнамент картины сообщают этому древнему сюжету характер возвышенной сакральной сцены» (<http://ru.wikipedia.org/wiki>).



«Стиль модерн» поставил задачу создания нового большого стиля и предложил свой, частично ограниченный в пространстве и во времени опыт ее осуществления.

Основная эстетическая программа стиля направлена на осуществление идеи сотворения прекрасного, которое не содержится в неудовлетворяющей окружающей жизни. Искусство, воспаряющее над скверной жизнью, должно преобразовать эту жизнь эстетическими средствами, излечить ее болезни красотой. Искусство служит единственным носителем прекрасного, поскольку только в его сфере создается (а не воссоздается, воплощается, отражается) истинная красота, прикосновение к которой озаряет неэстетичное бытие.

Творческая деятельность понимается как художественная фантазия, уподобленная творящим силам природы. Художник мыслится демиургом, превращающим природные материалы в эстетическую субстанцию, соединяющую духовное и вещное начала. Отсюда проистекает столь частое соединение символической идеи и декоративного мотива: в зодчестве — пластические, текучие, словно самообразующие формы; в декоративном творчестве — стелющийся на поверхности, разрастающийся, обволакивающий предмет стилизованный растительный орнамент; в изобразительном искусстве — плоские пятна цвета и гибкая линия, которые не выделяют объемы, а сливают их с плоскостью, образуя особый художественный мир, где пространство не обладает глубиной, фигуры и предметы — массой, а декоративно-узорное начало определяет построение композиции.

Австрийский живописец **Густав Климт** сочетает в своих росписях и картинах многоцветный орнамент со стилизованными, но увиденными в их натуральной привлекательности или неприглядности фигурами людей. Климт являлся лидером Венского авангарда рубежа веков. Будучи по преимуществу художником-декоратором, Климт возглавил венское сообщество художников-новаторов «Сецессион» — движение протеста против эстетического консерватизма и морализаторства предыдущего поколения. Лучшими картинами Климта считаются более поздние портреты художника, с их плоскими, незатененными поверхностями, прозрачными, мозаичными цветами и формами и извилистыми, витиеватыми линиями и образцами. В картинах Климта сочетаются две противоборствующие силы. С одной стороны, это жажда абсолютной свободы в изображении предметов, что приводит к игре орнаментальных форм.



◀ Царевна-Лебедь. Михаил Врубель

Современники называли Надежду Забела-Врубель певицей женской души, женской тихой грезы, любви и грусти, отмечая кристальную чистоту и нежность ее голоса, хрустальную прозрачность тембра. Все это воплотилось в лучших из созданных ею образов оперного искусства — Царевна-Лебедь, Волхова, Марфа, Снегурочка... В эстетике символизма Лебедь олицетворяет вдохновение, которое может и возвысить душу, и привести ее к познанию темных, таинственных сторон жизни. Царевна-Лебедь — существо двойственной природы, она олицетворяет две стихии — водную и одновременно воздушную, небесную. Художник пытается уловить момент превращения девы в птицу, чудесную метаморфозу форм, словно тающих в последних лучах заката.

Волхова ►

В опере «Садко» Волхова — одна из главных фигур, играющая решающую роль в фантастической судьбе Садко. Волхова — руководительница Садко на всем пути его волшебных странствий, Волхова — верная и любящая спутница гусяра, которая в момент возвращения ее возлюбленного в мир реальности кончает свое фантастическое существование, обратившись в реку Волхову. Работа Врубеля, запечатлевшая Волхову у Ильмень-озера, является живописным продолжением оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова:

Садко:

Светят росой медвяною косы твои,
Словно жемчужным убором блещут!
Кто ты, девица? Кто ты, красавица чудная, кто?

Волхова:

Звончаты струны,
искусны персты у тебя,
Молодец мой! Статен, купав ты, пригож!

Садко:

Частыми звездами
пояс твой чудный горит.
Кто ты, душа? Кто ты, царевна моя?

Волхова:

Мыслью ты светлой,
что чайкой белой, паришь,
Рыбкою легкой ныряешь в волне,
Добрый молодец, Суженый-ряженный,
молодец мой!



Картины живописца являются символичными и их надо рассматривать в контексте символизма как выражение непостижимого мира, стоящего над временем и реальностью. С другой стороны, это сила восприятия природы и природы, влияние которой смягчает пышность орнаментальности в картинах Густава Климта.

Стиль модерн тяготел к синтетическим решениям. Произведение соединяло в своем сказочно-красочном организме архитектуру, пластику, живопись, декоративно-прикладное искусство, эффекты, свойственные сценографии и т. п. Сформировался новый тип художника — универсальной артистической личности, мечтателя и практика одновременно, способного создавать великие творения и преображать в произведения искусства прозаические предметы быта, например М.А. Врубель пишет картины, иллюстрирует книги, создает скульптуру, майоликовые панно, работает для театра.

В русле этого стиля произошло становление искусства плаката, театрально-афишной графики (П. Боннар, А. Тулуз-Лотрек, А. Муха и др.), переживает свое бурное развитие газетная и журнальная графика, создается новый тип книги, где все оформление, включая иллюстрацию, акцидентный рисунок, шрифт, формат, переплет и т. п. образуют художественное целое, объединенное единством стиля (Э. Грассе, А.Н. Бенуа).

Альфонс Мария Муха был одним из самых характерных художников эпохи модерна. Его работы запоминались композиционными решениями, гармоничными формами, множеством изысканных декоративных элементов и теплой цветовой гаммой. Эти композиции с их неистощимым изобилием живописно-орнаментальных элементов и изысканностью каллиграфически прорисованных линий обладали силой, способной сформировать стиль. Творчество Мухи — образцовый модерн, азбука стиля. К числу недостатков творчества Мухи критики относят то, что лежит на поверхности: однотипность женских образов, их тиражируемость в самых разных вариантах, переход красоты в «красивость», стремление к коммерческому успеху, зачастую отодвигавшее на задний план творческие поиски. Но никто не может отрицать декоративный талант Мухи, уравновешенность линии, цвета и формы. Его стиль — это гармония целого: каждая деталь существует в согласии с другими деталями. Вся плоскость листа организована. Когда рассматриваешь картину в целом или какую-нибудь одну ее деталь, не покидает чувство цельности и подчинения единому замыслу.

Во Франции Муха был известен в транскрипции его фамилии на французском языке — «Муша». В феврале 1897 года в Париже, в крохотном помещении частной галереи «La Bordiniere», открывалась его первая выставка — 448 рисунков, плакатов и эскизов. Она пользовалась невероятным успехом, и вскоре жители Вены, Праги и Лондона получили возможность увидеть все это тоже. В эти годы Муха приобрел широкую известность как автор этикеток и виньеток разнообразных товаров — от шампанского и бисквитов до велосипедов и спичек, а также как дизайнер ювелирных украшений, интерьеров, предметов прикладного искусства (ковры, портьеры и т. д.). Заказы посыпались на художника словно из рога изобилия. Газеты писали о феномене Мухи, в Париже даже появилось новое понятие — «La Femme Muchas». Роскошные, чувственные и томные «женщины Мухи» тиражировались моментально и расходились тысячными тиражами в плакатах, открытках, игральных картах. Кабинеты светских эстетов, залы лучших ресторанов, дамские будуары украшали шелковые панно, календари и эстампы мастера.

На рубеже веков Альфонс Муха стал настоящим мэтром, к которому внимательно прислушивались в кругах художественной общественности. Порой даже стиль ар нуво во Франции называли стилем Мухи. Поэтому закономерным представляется выход в свет в 1901 году книги художника «Декоративная документация». Это наглядное руководство для художников, на страницах которого воспроизведены разнообразные орнаментальные узоры, шрифты, рисунки мебели, различной утвари, столовых наборов, ювелирных изделий, часов, гребней, брошей. Техника оригиналов — литография, гуашь, рисунок карандашом и углем.

В декоративно-прикладном искусстве модерн совершил подлинный переворот, придав ему в духе своей эстетической программы исключительно художественное значение. Художники создавали проекты мебели, утвари, бижутерии, декоративного убранства интерьеров.

Идея создания новой всеобъемлющей художественной среды оказала воздействие на подъем искусства монументально-декоративных росписей, способствовала формированию нового типа картины — панно.

Стиль модерн, несмотря на столь возвышенные замыслы, всеобщего эстетического преображения не произвел, однако удалось создать свой уникальный мир художественных образов, провозгласить идею насыщения искусством всей окружающей человека среды, выработать свой язык художественной выразительности.



Обертки для шоколада Masson

Из работ Мухи этого периода стоит отметить рекламирующий детское питание плакат для фирмы Nestle, которая сегодня стала крупным международным концерном, и изображения женских фигур на эскизах оберток для шоколада Masson, выполненных Мухой в 1895 году. Эти эскизы были использованы и для выпущенного фирмой рекламного календаря.

**Реклама шампанского White Star
марки Моз и Шандон.
Альфонс Мария Муха**

Муха разработал множество упаковок, этикеток и рекламных иллюстраций для товаров и продуктов самого разного рода, начиная от дорогого шампанского Moët & Chandon и заканчивая туалетным мылом.



Национальная романтика и неоклассика. Оба этих течения, основанная идейно-художественная программа которых исходит из историко-культурной традиции, составили оппозицию авангардизму, а по ряду свойств отвечают канонам «стиля модерн»: решительное преобладание сочинения над впечатлениями от природы, узорно-орнаментальная композиция, плоскостно-графическая манера, не предполагающая передачу световоздушной среды.

В течении национальной романтики искусству придавалось значение символа национальной культурной традиции. Сформировался свой круг легендарно-исторических, героических и лирических образов и чрезвычайно широкое обращение к фольклорному и сказочному миру. Это течение тяготело к синтезу искусств, к монументально-декоративным решениям, много сделало для развития декоративно-прикладного искусства (мастерские Абрамцева и Талашкина в России). Создание иллюстраций к национальному эпосу и народным сказкам (Е.Д. Поленов, В.Я. Билибин).

В живописи интерес к старинным сказаниям, древним преданиям родной земли отразился в творчестве В.М. Васнецова, М.А. Врубеля (Россия), И. Аросениус, Э. Юферсон (Швеция) и др. В этом же русле формируется искусство национального исторического пейзажа — сурового, древнего у Н.К. Рериха в России, символизирующего вечную красоту Фландрии у бельгийца В. де Саделера, лироэпического и сказочного у литовца М.К. Чюрлёниса, создававшего также циклы работ на символично-космические темы, наполненные звуковыми ассоциациями. Мир Чюрлёниса — это мир прекрасный, чистый и непосредственный, все части которого соразмерны, созвучны друг другу. «Вселенная представляется мне большой симфонией; люди — как ноты», — писал художник. В гармоническом единстве соединяются у него живопись и музыка, музыка и поэзия, когда он пишет картины-фуги, картины-прелюды, живописные сонаты и симфонии, музыкальные симфонические поэмы. В его творчестве воплотилась давнишняя мечта о синтезе искусств.

Александр Блок писал: «Художник — это тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему не фальшивя». Метафора с мировым оркестром имеет здесь двойственное значение. Чюрлёнис соединил в своём творчестве музыку и живопись — на что до него не решался никто — и во всём сумел достичь гармонии.



Фуга. Миколас-Константинас Чюрлёнис

Композиция «Фуги» выходит за пределы жанра станковой живописи: «Графическое и живописное в этой картине ощущаются, прежде всего, как поэтическое и музыкальное». Созерцая «Фугу», зритель отвлекается от триады **линия—форма—цвет** и обращается к триаде **мелодия—форма—тональность**. Мелодическое движение в «Фуге» — это линейное чередование одинаковых или подобных друг другу элементов (ели, силуэты сидящих людей, замки, стебли со светящимися шарами), расположенных по нескольким уровням. Трактовка пространства в «Фуге» подобна записи партитуры — от верхней горизонтали до самого нижнего голоса (Ф. Розинер).

Сотворение мира ►

Композиция картины подчинена ритму, образованному рядами структур, напоминающих органные трубы. Все подчинено красочной и ритмической гармонии «живого» сотворенного мира. Декоративность распускающихся цветов, не имеющих земных аналогий, образований, которые могут родиться лишь в зоне свободной художественной фантазии, — все это создает близость тому абстрактно-гармоническому миру, который и есть мир музыки тоже (Ф. Розинер).



Для неоклассиков искусство — символ возвышенных и разумных гуманитарных ценностей, накопленных историей цивилизации. Неоклассика представляет собой эстетическую тенденцию, художественное умонастроение, которое проявляется как оформленное движение периодически в тех или иных обстоятельствах.

Классическое наследие воспринимается как носитель поэтического человеческого содержания, источник одухотворенной возвышенной красоты. Образный мир неоклассики впитывает в себя классические начала или отвлекается от них. Так, в поздних «Купальщицах» П. Сезанна и О. Ренуара идеальные мотивы наполняются земным жизнелюбием. Новое понимание античности дают во Франции скульпторы О. Роден, А. Майоль и А. Бурдель. Признание художественного обаяния исторических стилей источником вдохновения позволяет назвать в этом контексте и ретроспективное творчество членов объединения «Мир искусства» в России, эмоционально, восторженно и порой иронично переосмысливших мотивы классицизма XVIII — начала XIX века, рококо и барокко. Особенно примечателен созданный ими лирический исторический пейзаж (Пушкинский Петербург в гуашах и акварелях А.Н. Бенуа). В задумчиво-идеальных тонах воссоздается мир старых русских усадеб в композициях символиста В.Э. Борисова-Мусатова, отличающихся благозвучной ритмичностью построения. Античная тема, питающаяся образами греческой архаики, получает форсированную, динамичную трактовку в станковой живописи русских мастеров (В.А. Серов «Похищение Европы», Л.С. Бакст «Древний ужас»).

Неоклассики и национальные романтики, видя в искусстве средоточие опыта, выработанного человеческой культурой, противостоят течениям, отвергающим этот опыт, утверждают духовную и пластическую цельность образа.

Живописный реализм начала XX века. Живопись этого круга целиком исходит из натуры, которую воспринимает и интерпретирует импульсивно, ярко, эмоционально. Ее привлекает не углубленное развитие сюжета, а броская выразительность мотива, не событие и действие, а состояние среды, объединяющее фигуры и предметы в живописное целое, не требующее строгой стереометричности в построении пространства. Существенное место в «живописном реализме» занимают народные мотивы, представленные в необычно новом, красочном, праздничном облике, становящиеся источником жизнерадостных образов, привлекательных своей живописной красотой.



◀ **Ева. Огюст Роден**

Пример скульптуры стиля модерн. Прекрасная, гибкая Ева, чьё чрево уже благословенно, символ женской красоты и заботы, любви и материнства. Роден первым воплотил сам акт мучительного рождения гармоничной формы из первозданного хаоса, сделал скульптурные образы фактурно осязаемыми и даже живописными. «Тело, — утверждал он, — всегда выражает дух, оболочкой которого оно является».

▼ **Гобелен. Виктор Борисов-Мусатов**

Музыкальные мотивы большинства картин Борисова-Мусатова, варьирующие, по собственному определению художника, «мелодию грусти старинной», навеяны посещениями старых дворянских усадеб. «Гобелен» — первая картина, в которой Борисову-Мусатову удалось блестяще решить задачу создания музыкального символа идеального мира. Этот шедевр отличается лирической обобщенностью образов, плоскостностью и статичностью композиции и очевидной «романтизацией» реальных впечатлений. «Наконец-то, — записал художник в своем дневнике, — я нашел форму мечты».



Основные тенденции этого направления:

- тяготение к многоцветности, к сочной красочной пасте, широкому пластичному мазку (опыт импрессионизма);
- сдержанная гамма цвета, графичность контурной линии и силуэта (сближение со «стилем модерн»).

У русских живописцев, членов «Союза русских художников», крестьянская тема, традиционно связанная с критическим суждением о жизни, получает новое, лирическое или мажорно-праздничное истолкование. Произведениям А.Е. Архипова свойственно мечтательно-задумчивое состояние, объединяющее природу и человека. Потоки багровых красок создают эмоциональный мир картин Ф.А. Малявина. Картины А.П. Рябушкина посвящены жизни Древней Руси и выдержаны в едином образном строе — подчеркнутая выразительность ритма и цветовых пятен адресуется в этих картинах непосредственно к ощущениям зрителя и формирует их в том тоне, который задается отношением художника к изображаемым сценам.

Театральный портрет как жанр и театрализация портрета — заметное свойство живописи этого круга. Наиболее значительная в русском искусстве портретная живопись В.А. Серова. Осевую тему его искусства составляет тема артистизма и достоинства творческой личности. Развита в многочисленных ранних портретах, написанных свободным, сочным мазком, и в поздних работах, выдержанных в стилизованно графической плоскостной модели, эта тема достигла кульминации в портрете актрисы М.Н. Ермоловой, лаконичном по цветовой гамме, сочетающим выразительность силуэта со сложным построением пространства.

Это искусство создает новую концепцию портретного творчества. Образ человека представляет в нем не плод многогранных психологических исследований, а раскрывается через одну ключевую черту характера, наглядно выраженную в позе, манере поведения портретируемого. Кроме его личных качеств такой образ содержит в себе также представление о сверхличных силах — среде и времени, преломленных в состоянии и характере человека.

В русле этого направления рождается искусство пленэрного лирического пейзажа, в котором состояние и характер природы сопрягаются с настроением и чувствами человека. В таком пейзаже тонко уловленный момент изменчивой жизни природы пережит и осмыслен так, что создает новое поэтическое понятие: «Сентябрьский снег», «Февральская лазурь» И.Э. Грабаря, «Зеленый шум» А.А. Рылова, северные пейзажи К.А. Коровина, А.Е. Архипова.

Девушка с кувшинов. Абрам Архипов ►

Основное место в творчестве художника занимают крестьянские портреты-типы. Крестьяне изображаются им как сильные, уверенные, жизнерадостные, красивые люди. Но теперь их внутренняя значительность и спокойная величавость возрастают, образы приобретают обобщенность, даже монументальность. Широкий густой мазок, контрастное сопоставление тонов, праздничная яркость цвета — все это создает образы людей, полных здоровья и радости, придает им жизнеутверждающую силу.



Вихрь. Федор Малявин

Стремление к повышенному декоративизму сближают творчество Ф. Малявина со стилем модерн. Малявин уходит от конкретных образов ко всё более собирательным: предметная определённость в его картинах сменяется свободной, почти самодовлеющей игрой предельно интенсивных красочных пятен, которые организованы линейным ритмом в некое декоративно-плоскостное, калейдоскопически динамичное целое, обрамляющее скульптурно чёткие, спокойно моделированные лица. Малявин добивается завораживающей насыщенности цвета, призванной воплотить стихийную мощь народных типов, передать многообразную шкалу чувств — от безудержного веселья до мрачной сосредоточенности.

В пейзажном искусстве нет внеположенных образу природы идей, исторических или легендарных, которые служат главной опорой национально-романтического направления.

Модернизм. Если все перечисленные выше направления были сплочены традиционной взаимосвязью и взаимопонятностью художественного творчества и его восприятия массовым эстетическим вкусом, то в конце 1900-х годов в оппозицию к этой системе развиваются новые течения. Негативное начало, отрицание традиционного опыта искусства представляет собой наиболее наглядный признак, позволяющий выявить тенденцию, именуемую модернизмом, различные течения которого будут рассмотрены ниже.

Фовисты и группа «Мост». В 1905 году во Франции образовалась группа живописцев, в рецензии на одной из выставок получившая название фовистов («диких»), а в Германии возникло общество «Мост», за членами которого закрепилось название экспрессионистов. Обе этих группы исповедовали общую доктрину эмоционально-колористической живописи, из которой исключались: светотеневая моделировка формы, учитывающая определенный источник света; объемно-пространственное построение композиции и воздушная перспектива, предполагающая движение цвета от теплых тонов на первом плане к холодным на дальнем; передача световоздушной среды. Словом, утверждалась живопись «без правил» — в духе предсказания, сделанного главе французского фовизма А. Матиссу его учителем Г. Моро: «Вам предстоит упростить живопись». Даже манера письма в ней кажется неупорядоченной, «дикой»: краски наносятся на холст произвольно, либо закрашенными одним цветом крупными плоскими пятнами, либо хаотичными густыми мазками.

Искусство фовизма не ставит своей целью выглядеть как жизнь или же прямо донести до зрителя ее поэзию или экспрессию. Оно озабочено выразительностью созданной на полотне художественной реальности, наполненной эстетическими эмоциями. Именно они, а не идеи образуют содержание картин. Восприятие же этих чувств предполагает соответственную настроенность зрителя, его согласие с языком живописи, чуждающимся жизнеподобия, и умение «читать» эмоции, высказанные на этом языке. Главную эмоциональную тему этого искусства можно назвать жизнелюбие.

Примитивы и примитивисты. Интерес к наивному искусству и примитивам образовали это крупное явление художественной жизни. Искренние чувства и наивный, неученый стиль такого искусства органичны и естественны. Они неотделимы от идеалов и вкусов, свойственных тому обыденному миру, в котором обитает сам художник.

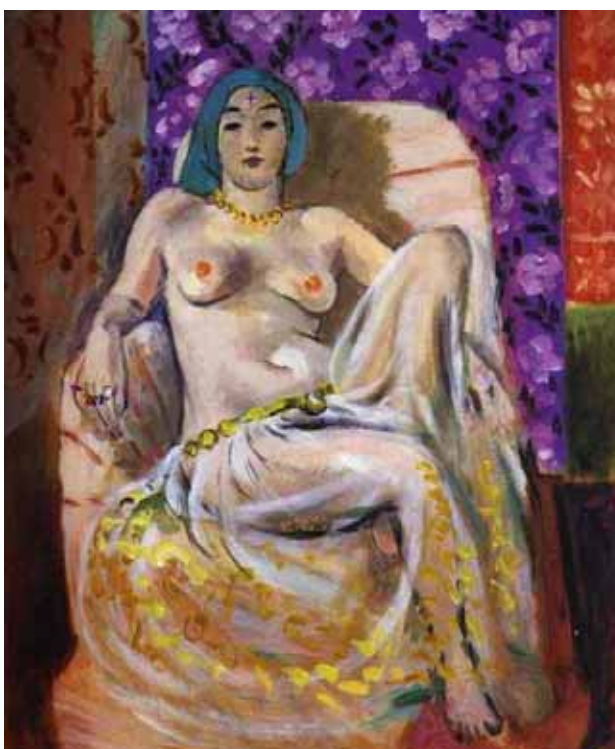


Танец. Анри Матисс

Мир Матисса — это мир танцев и пасторалей, музыки и музыкальных инструментов, красивых ваз, сочных плодов и оранжерейных растений, разнообразных сосудов, ковров и пестрых тканей, бронзовых статуэток и бесконечных видов из окна (любимый мотив художника).

Поднятое колено ►

Стиль Матисса отличается гибкостью линий, то прерывистых, то округлых, передающих разнообразные силуэты и очертания, четко ритмизирующих его строго продуманные, большей частью уравновешенные композиции. Лаконизм рафинированных художественных средств, колористических гармоний, сочетающих то яркие контрастные созвучия, то равновесие локальных больших пятен и масс цвета, служат главной цели художника — передать наслаждение от чувственной красоты внешних форм.





Лев



Девочка с шаром



Мальчик на ослике

◀ *Нико Пиросманишвили*

В духане, меж блюд и хохочущих морд,
На черной клеенке, на скатерти мокрой
Художник белилами, суриком, охрой
Наметил огромный, как жизнь, натюрморт.

Духанщик ему кахетинским платил
За яркую вывеску. Старое сердце
Стучало от счастья, когда для кутил
Писал он пожар помидоров и перца.

Верблюды и кони, медведи и львы
Смотрели в глаза ему дико и кротко.
Козел улыбался в седую бородку

И прыгал на коврик зеленой травы...
Цыплята, как пули, нацелившись в мир,
Сияли прообразом райского детства.
От жизни художнику некуда деться!
Он прямо из рук эту прорву кормил.

В больших шароварах серьезный кинто,
Дитя в гофрированном платице, девы
Лилейные и полногрудые! Где вы?
Кто дал вам бессмертие, выдумал кто?

Павел Антокольский

Нико Пиросманишвили — известный грузинский художник-самоучка. Почти всю свою жизнь провел в Тбилиси. Писал в наивно-примитивной манере вывески для духанов-столовых, увеселительных заведений, картины на темы из жизни горожан, а также пейзажи, натюрморты, изображения животных. Пиросмани, со свойственным ему непосредственным, наивно-поэтическим видением мира, создал величаво-торжественные по духу произведения, персонажи которых внутренне драматичны, а внешне спокойны, романтичны и не лишены конкретных бытовых черт. Пластически завершенные по форме произведения Пиросманишвили отличаются статичностью четко построенных композиций, часто многоплановых (как бы действие во времени), строгим, сдержанным колоритом с введением немногих ярких цветовых пятен.

Бытовые признаки этого мира, его социальные и национальные черты чуть ли не с дактилоскопической точностью оттиснуты в сумрачных по настроению портретах и живописных фантазиях французского таможенника А. Руссо; в изображениях пиров, красавиц, зверей, которые создает на черной клеенке грузинский мечтатель бедняк Н. Пиросманишвили. В обращении к фольклору и творчестве самоучек-примитивистов преломились назревающие тенденции демократизации художественной культуры. В России М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова работают в стиле примитивизма, к народному лубку обращается в своих гротескно-примитивных по содержанию плакатах К.С. Малевич, В.В. Маяковский. С простодушного примитива начинал М.Э. Шагал в бытовых сценах.

Пикассо и кубизм. Испанец **Пабло Пикассо** стал не только ярчайшим мастером французской школы, но и вобрал в свое творчество принципиальнейшие движения мирового искусства XX века, сосредоточил в себе его нервное напряжение, лихорадочное биение пульса. Пикассо создавал многие из этих течений и умел, измерив их до конца, смело порывать с ними, оставляя у их руин растерянных эпигонов.

В творчестве Пикассо выделяют несколько периодов.

«Голубой период» (1901–1904) характерен созданием портретов и жанровых типов, развивающих тему одиночества, горя, обреченности человека («Нищий старик с мальчиком»).

В «Розовый период» гуманизм, свойственный искусству Пикассо, приобретает утверждающую направленность. Героями его живописи выступают теперь бродячие артисты, обитающие в идеально-отвлеченной среде. Но ни в коей мере им не свойственна идеализация: они содержат в себе острейшую коллизию гармонии и дисгармонии. Мир, где обитают эти люди, — пепельно-розовая бесплодная пустыня, в которой равными становятся свобода и одиночество изгнанников. Опора их достоинства — вольное искусство акробатов и арлекинов — искусство неприкажанных бродяг, изгоев добропорядочного благополучия («Девочка на шаре»).

Убедившись в невозможности решения человеческих проблем средствами живописи, Пикассо, испытав глубокий кризис, резко порывает с миром цирковых акробатов и ищет новую опору в идеальной строгости формы. Если А. Матисса пленяла умудренная вековым опытом русская иконопись, то П. Пикассо обращается к негритянской скульптуре.



◀ *Архангел Михаил. Наталья Гончарова*

Неопримитивизм Гончаровой — огромный вклад ее в искусство начала XX в. Вдохновение художница черпала в русской иконе, народных лубочных картинках, в языческих идолах, каменных «бабах». Народным искусством и религиозной живописью навеяны ее картины «Уборка хлеба» (1908), «Рыбная ловля» (1909). Первобытной мощью веет от «Идолов» (1908–1909). Особенностью ее живописи было использование плоских цветовых пятен, очерченных четким контуром, напоминавшее приемы Гогена, влияние которого испытали многие русские художники. В 1911–1912 гг. Гончарова начинает исповедовать принципы лучизма, разработанные Ларионовым.



Велосипедист

К числу наиболее известных ее работ этого времени относится «Велосипедист». Однако вновь и вновь возвращалась художница к примитиву. Гончарова участвовала во всех выставках «левых» художников. Современники называли ее, А.А. Экстер и О.В. Розанову «амазонками русского авангарда». Работы Гончаровой не всегда встречали понимание. В 1911 г. с выставки «Бубнового валета» полиция потребовала убрать картину «Бог плодородия». В 1912 г. церковная цензура выступила против четырехчастного цикла «Евангелисты», показанного на выставке «Ослиный хвост».

Геометрический анализ пластических форм (1907–1909) – главная задача нового направления. Природные мотивы и фигура человека подвергаются геометризированной деформации. Рассеченные крупными плоскими гранями, оттененные движением цвета, они образуют тяжеловесный жесткий рельеф («Авиньонские девицы», «Три женщины»)

«Аналитический кубизм» (1909–1910) утрачивает пафос аналитического вторжения в природу и превращает картину в дробный узор мелких геометрических элементов, сквозь который проглядывает изобразительный мотив, например лицо человека в портрете А. Волара.

Для третьей фазы – «синтетического кубизма» (1912–1913) – характерны многоцветные живописные композиции, образованные плоскими фрагментами каких-либо предметов. Излюбленными у Пикассо становятся детали скрипок и гитар.

Идеи «аналитического кубизма» получили свое развитие в конструктивистском и абстрактном направлениях.

Яркая индивидуальность отмечает творчество **Амедео Модильяни**, итальянского живописца, скульптора, графика, рисовальщика, принадлежащего к «Парижской школе». Формирование стиля Модильяни проходило под влиянием африканской скульптуры, творчества Боттичелли и живописи кватроченто. Наиболее полно раскрылся сложный талант Модильяни в портретном жанре. «Человек – вот, что меня интересует. Человеческое лицо – наивысшее создание природы. Для меня это неисчерпаемый источник», – пишет Модильяни. Никогда не делая портретов на заказ, художник писал только людей, судьбы которых хорошо знал, Модильяни словно воссоздавал свой собственный образ модели. В образах невинной Алисы, эксцентричной Берты Хэстингс, утонченной Луни Чековской, мечтательной Жан Эбютерн звучит тема человеческой красоты, трепетной одухотворенности, любви.

Сюрреализм. Иррациональные тенденции искусства сконцентрировались в этом детище межвоенных десятилетий (20–30-е гг.), воспринимавшем современный мир как комплекс алогизмов, парадоксов, социального безумия. Это новое иррациональное течение тяготеет к активному воздействию на окружающий мир, проявляет склонность к агрессивности, преисполнено жестокости по отношению к человеку.

Стилевые очертания сюрреализма несколько расплывчаты и определяются тем, откуда пришел художник к сюрреализму: тяготение к абстракции представлено в произведениях П. Клее, сочетание геометрических или биоморфных знаков – в живописи Ж. Миро, А. Массона, пересечение с неоклассикой наблюдается в творчестве П. Пикассо.



◀ *Портрет Жан Эбютерн.*
Амедео Модильяни

Он никогда не говорил слов любви, но написал двадцать ее портретов. Именно эти портреты стали его признанием: «Будто бы нам дали прочесть интимное письмо или услышать слова, которые можно прошептать только на ухо...». «Я жду ту, что приходит ко мне во сне. У нее грустные глаза, ясные и добрые. Она тиха, как ангел, все время молчит, ничем не выдавая своего присутствия. Но я чувствую, когда она рядом, я чувствую, она верит в меня...», — писал Модильяни о своей возлюбленной.



Женщина с черной лентой

В остро выразительных портретах художником точно найдены детали, жест, линия силуэта, цветовые доминанты. Ключ к пониманию всего образа — всегда тонко уловленное характерное «состояние души». Портреты Модильяни полны особой, то угловатой, то плавной грации, выразительны и остро характерны — при полной своей бездейственности и отсутствии мимики. Психологически портретны даже его знаменитые «ню», обнаженная натура.

**Москва ►
Василий Кандинский**

Кандинский создал первые абстрактные живописные импровизации и завершил трактат «О духовном в искусстве». Считая главным в искусстве внутреннее, духовное содержание, Василий Кандинский полагал, что лучше всего оно выражается прямым психофизическим воздействием чистых красочных созвучий и ритмов. В основе «импрессий», «импровизаций» и «композиций» художника лежит свободная игра цветовых пятен, точек, линий, отдельных символов (типа всадника, ладьи, палитры, церковного купола и т. д.).



Импровизация 7



Акцент розового



Трубка. Рене Магритт

Для картин Магритта характерен отстранённый, невозмутимый стиль. Изображаются на них обычные предметы, которые у Магритта, в отличие от других крупных сюрреалистов (Дали, Эрнст), почти никогда не теряют своей «предметности»: они не растекаются, не превращаются в собственные тени. Однако само странное сочетание этих предметов поражает и заставляет задуматься. И невозмутимость стиля только усугубляет это удивление и погружает зрителя в некое поэтическое оцепенение, вызванное самой тайной вещей. Известен цикл работ художника, в которых он под обычными предметами пишет: «Это не он». Особенно популярна трубка с подписью «Это не трубка». Таким образом, Магритт снова напоминает зрителю о том, что образ предмета — не сам предмет.



◀ **Слушающая комната**

Цель Магритта, по его собственному признанию, заставить зрителя задуматься. Из-за этого картины художника часто напоминают ребусы, но ребусы, которые полностью разгадать невозможно, так как они ставят вопросы о самой сути бытия: Магритт всё время говорит об обманчивости видимого, о его скрытой таинственности, которую мы обычно не замечаем.

Основная идейно-художественная концепция сюрреализма выражается в неправдоподобности и обманности реальности, ее темных сил личности и социума. Картины каталонца С. Дали представляют собой сочетания сугубо предметных фрагментов реальности, воспринятых в натуральном виде или парадоксальным образом деформированных. Изображение человеческой фигуры с ящиками в животе (С. Дали «Антропоморфный шкаф»), ботинки с человеческими пальцами или охотник, засасываемый кирпичной стеной (Р. Маргритт «Красная модель», «Всеобщая гравитация») и т. п. содержат в себе программное отношение художника к миру и своему творчеству. Ощущение причужденности, неожиданности явлений этого мира порождает в таком искусстве представление о его непознаваемости, об абсурдности бытия, которое является художнику в пугающе-кошмарном или забавно-фантастическом обликах.

Заключение

Искусство XX века невозможно свести к стилевому единству, также невозможно расположить в едином ряду все описанные стилевые эволюции — фовизм либо кубизм не являются следствием развития реализма или же неореализм не проистекает из абстракционизма или неоклассики. Пестрая палитра разнообразных стилевых движений, новых и традиционных, возрастающих и угасающих, локальных и общезначимых, глубоких и поверхностных, — такова картина искусства XX века, летопись которого продолжается.

Рекомендуемая литература

1. Полевой В.М. Малая история искусств. Искусство XX века. 1901—1945. — М.: Искусство, 1991. — 303 с.
2. Модернизм: анализ и критика основных направлений. — М.: Иск-во, 1980. — С. 58—115.
3. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. — М.: МГУ, 1993. — С. 88—111.
4. Пикассо в Барселоне. Каталог выставки. — Л.: Гос. Эрмитаж, 1990. — 100 с.
5. Пикассо. — Л.: Аврора, 1974. — 19 с.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Виды и жанры изобразительного искусства

1. К каким жанрам относятся эти произведения?



2. «Жанризованный портрет» связывают с именами голландского живописца Яна Вермеера и русского художника Василия Тропинина. Сравните и проанализируйте их работы «Кружевница».



Кружевница. Ян Вермеер



Кружевница. Василий Тропинин

3. Перечислите основные виды изобразительного искусства и приведите примеры.
4. Раскройте понятие жанров живописи и дайте определение основных жанров.

Первобытное искусство

1. Какое из приведенных ниже определений первобытного синкретизма наиболее точно?
 - *Первобытный синкретизм — это специфическое мировоззрение, возникшее в результате очеловечивания природы, придания ей качеств, свойственных человеческому характеру.*
 - *Синкретизм — система знаний о мире, выраженная в форме мифологических сказаний и преданий.*
 - *Синкретизм — нерасчлененность, единство магических практик, хозяйственно-производственной и художественной деятельности.*
2. Перечислите и кратко охарактеризуйте периоды каменного века.
3. Специфика искусства в эпоху бронзы. Раскройте на примере булавки «Охота на оленя» те изменения, которые произошли в передаче образа.



Булавка в виде секиры с изображением собак и оленя

4. Мегалитическая архитектура. Виды и особенности.
5. Звериный стиль. Основные особенности и специфические черты.

6. На примере скифского искусства раскройте понятие первобытного синкретизма.
7. Основные особенности первобытного искусства.
8. Раскройте связь первобытного искусства с мифологическим мировоззрением на примере образов кулайской культуры (Западная Сибирь).



Древо Жизни. Кулайская культура. Западная Сибирь

Искусство Древнего Египта

1. Определите специфику египетской мифологии и покажите в чем проявлялось влияние мифологических представлений на искусство Египта.
2. Сущность и особенности скульптурного (портретного) искусства. Канон.
3. Каковы особенности египетской архитектуры?
4. В чем состоят основные черты египетского стиля?
5. В чем проявился новаторский характер искусства Амарны?

Искусство Передней Азии

1. Выделите специфические черты месопотамского искусства.
2. Основные особенности архитектуры Двуречья.
3. Символика Шеду. Связь образа с мифологическими представлениями.

4. Сравните два барельефа и раскройте специфику канона в искусстве. Что, на Ваш взгляд, изменилось в изображении и почему?



Зодчий Хесира



Мардук

Искусство Древней Греции

1. Основные принципы греческого искусства.
2. Идеал человека в искусстве Древней Греции.
3. Охарактеризуйте развитие античной скульптуры от архаической пластики куросов и кор до творений эллинистического периода.
4. В чем основные особенности крито-микенского стиля в искусстве Греции?
5. Греческий храм. Система архитектурных ордоров.

Искусство средневековой Европы

1. Проанализируйте основные отличия романского и готического стиля.
2. Как в романском искусстве проявилось влияние народного языческого мировоззрения?
3. Прокомментируйте высказывание Виктора Гюго о готическом искусстве:

«Книга архитектуры не принадлежала больше духовенству, религии, Риму, но — воображению, поэзии, народу... В эту эпоху существует для мысли, выраженной в камне, привилегия, совсем подобная нашей свободе печати: это свобода архитектуры. Эта свобода идет очень далеко. Подчас портал, фасад или целая церковь представляют символический смысл, абсолютно чуждый культу или даже враждебный церкви.»

4. В чем проявились мировоззренческие основания средневекового искусства?
5. Специфические черты средневекового искусства (обобщенный заключительный анализ раннесредневекового, романского и готического стилей).
6. Дайте определение составным частям готического храма:
Контрфорс —
Нервюры —
Аркбутаны —
Пинакли —

Древнерусское искусство

1. Перечислите основные черты древнерусского одноглавого четырехстолпного крестово-купольного храма.
2. В чем проявилась русификация византийского стиля.
3. Смыслы и символы древнерусской иконы.
4. На примере конкретных произведений («Флор и Лавр», «Успение Богородицы») раскройте специфику пространственно-временной организации иконописного пространства.



Флор и Лавр



Успение Богородицы

5. В чем особенности художественного языка Феофана Грека и Андрея Рублева?
6. Проанализируйте основные отличия архитектуры Владимиро-Суздальского княжества и храмов Новгорода и Пскова по следующим направлениям: заказчик, пропорции храма, декор фасада.

**Искусство Возрождения.
Периоды итальянского Возрождения**

1. Выделите социально-политические, экономические и религиозно-философские основания ренессансной культуры.
2. Прокомментируйте следующие строки, принадлежащие перу Микеланджело Буонарроти. Какие специфические особенности мировоззрения эпохи он отражает?

*Зиждитель целого и всех начал
Возвысил на земле одно творенье,
Когда во власти горней вдохновенья
Себе подобного он изваял.*

3. Выделите основные черты искусства различных этапов итальянского Возрождения (основные представители, задачи искусства, средства и приемы, доминирующие темы и сюжеты).
4. Определите сюжет и период эпохи Возрождения следующих произведений живописи. Обоснуйте свой ответ.



5. Укажите в чем проявилась преемственность и что составляет новаторский аспект Ренессанса по отношению к искусству Древней Греции.
6. Образ Мадонны в творчестве трех гениев Высокого Возрождения вскрывает не только специфику художественного языка, но и философские основания ренессансной живописи. Проанализируйте три разных подхода к изображению Богоматери на примере творчества Рафаэля (Сикстинская мадонна), Леонардо да Винчи (Мадонна Лита), Микеланджело (Пьета).

Искусство Испании XVI века

1. Проанализируйте предпосылки, повлиявшие на специфику развития испанского искусства.
2. В чем состоит особенность художественного языка Эль Греко?

Фламандское барокко

1. Основные жанры фламандской живописи.
2. Раскройте особенности стиля барокко на примере творчества Рубенса.
3. В чем состоит отличие венецианского и фламандского барокко?

Искусство Франции XVIII века

1. Мотивы дель арте в творчестве Антуана Ватто.
2. Специфика колорита «галантных праздников» Ватто.
3. Ведущий жанр в творчестве Буше.
4. Особенности рокайльной живописи.

Венецианское Возрождение

1. Раскройте особенности венецианского ренессанса.
2. Как проявляется связь человека и природы в творчестве Джорджоне?

3. Проанализируйте особенности композиции, колорита и смысла картин двух мастеров венецианского ренессанса Джорджоне да Кастельфранко и Тициана Вечеллио.



Венера Урбинская. Тициан Вечеллио



Спящая Венера. Джорджоне да Кастельфранко

Искусство Китая

1. Роль искусства в китайской духовной культуры. Прокомментируйте следующие высказывания и определите свою позицию:
- *искусство Китая отражало реальность, описывая явления мироздания специфическими художественными средствами;*
 - *искусство Китая — не слепок действительности, но прежде всего выраженные в символической форме, незримые глубины духовного опыта;*
 - *искусство Китая отражало важнейшие аспекты духовной доктрины Древнего Китая.*

2. На основании произведения Ли Бо опишите специфические черты китайского художника. Как это связано с мировосприятием и образом Дао?

*Я учителя Мэн
Почитаю навек
Будет жить его слава
Во веки веков
С юных лет
Он карьеру презрел и отверг —
Среди сосен он спит
И среди облаков.
Он бывает
Божественно пьян под луной
Не желая служить —
Заблудился в цветах.
Он — гора
Мы склоняемся перед горой,
Перед ликом его —
Мы лишь пепел и прах.*

3. Проанализируйте как изображалась в искусстве природа в различные периоды: Древний Египет, Греция, Древняя Русь, Ренессанс, Китай. При анализе укажите специфику изобразительных приемов (символические образы, аллегии и др.), организацию пространственных построений.
4. Дополните определения и приведите примеры произведений искусств, показывающих специфику пространственных построений:
- а) «прямая перспектива» в западноевропейской живописи раскрывает _____.
- б) «обратная перспектива» в древнерусской иконе связана с _____.
- в) принцип «трех глубин» в искусстве Китая отражал _____.
5. О каких специфических чертах китайской живописи можно судить на основании древнего совета, который давали китайским художникам: «Кто хочет рисовать людей, пусть сначала рисует деревья и камни».
6. В чем сущностное отличие китайского жанра «цветы и птицы» от западноевропейского натюрморта?
7. Определите специфическое различие портрета в китайском ренессансном искусстве.

8. Раскройте основные различия в европейском жанре «натюрморт» и восточном жанре «цветы и птицы» на основе анализа нижеприведенных работ:



Натюрморт



Цветы и птицы

Импрессионизм

1. Прокомментируйте высказывание Э. Дега, описывающего импрессионистические картины как *«подсмотренные в замочную скважину»*.
2. Перечислите основные новации импрессионизма.
3. Какое определение импрессионизма, на ваш взгляд, наиболее приемлемо и почему?
 - *Импрессионизм — идейно-художественное направление, ориентированное на реализацию определенных задач и ставящее своей целью воспитание и воздействие на массы.*
 - *Импрессионизм — теоретическое течение, базирующееся на художественном переосмыслении действительности.*
 - *Импрессионизм — чувственное, поэтическое, страстное выражение ощущений от соприкосновения с мирозданием, некий образ мира, природы, людей, преломленный через личное восприятие художника.*
4. Каким образом можно связать поразительные слова, которые О. Бальзак вложил в уста старого художника из рассказа «Неведомый шедевр», с живописными исканиями импрессионистов? *«Строго говоря, рисунка не существует! Не смейтесь, молодой человек... Линия есть способ, посредством которого человек отдает себе отчет о воздействии освещения на облик предмета. Но в природе, где все выпукло, нет линий: только моделированием создается рисунок, то есть выделением предмета в той среде, где он существует. Только распределение света дает видимость телам!... Не так ли действует солнце, божественный живописец мира? О природа, природа! Кому когда-нибудь удавалось поймать твой ускользающий облик?»*

5. Раскройте динамику изменений в «Натюрморте с черепом» голландского художника и Поля Сезанна. Общее и особенное. Традиции и новации.



Голландский натюрморт



Натюрморт Поля Сезанна

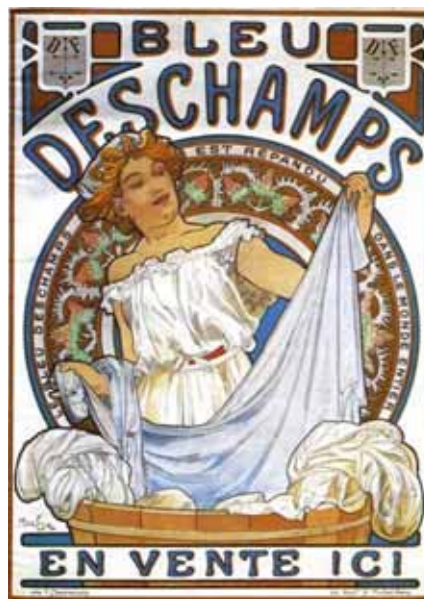
6. Творчество зрителя. Специфика восприятия живописи импрессионизма.
7. Развитие импрессионистических идей. Постимпрессионизм.

Современное искусство: основные тенденции и направления

1. Искусство рекламы в творчестве А. Мухи и его отличие от современного искусства рекламы (круг образов, цветовая гамма, художественный стиль).



Реклама пива Bieres de la Meuse



Реклама синьки торговой марки Дешам

Контрольные вопросы и творческие задания

2. Охарактеризуйте основные тенденции развития искусства XX века.
3. Эстетическая программа стиля модерн.
4. Образ мира и человека в сюрреалистическом искусстве.
5. Фазы развития кубизма (на примере творчества Пикассо).
6. Театральный портрет и лирический пленэрный пейзаж в живописном реализме XX века.
7. Особенности «беспредметной» живописи В. Кандинского. Проанализируйте специфику композиции Кандинского (цвет, приемы, формообразование, доминанта, ритм и метр и т. д.).



Наплыв импровизации



Синий гребень

8. Специфика образа Собора Василия Блаженного в творчестве Василия Лентулова. Является ли изобразительное искусство только «отражением мира»?



Собор Василия Блаженного



***Фотография Собора
Василия Блаженного***

9. Программа фовизма. Творчество Матисса.
10. Неоклассика и национальный романтизм в России.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. Искусство как путь познания Мира и Человека.
2. Становление и периоды первобытного искусства.
3. Символ и миф в искусстве Древнего Египта.
4. Монументальное зодчество Древнего Египта. Сакрально-культовые основания.
5. «Проповедь в камне» (архитектура Средневековья).
6. Музыка готики (ритмы и композиции готических храмов).
7. Древнерусская архитектура. Принципы и традиции.
8. Деревянная сказка России (храмовый комплекс Кижи).
9. «Умозрение в красках» (искусство иконописи).
10. Философские основания живописи Феофана Грека.
11. Духовные прозрения Андрея Рублева.
12. Специфика крито-минойского искусства. Морской стиль.
13. Образ Человека в искусстве Древней Греции.
14. Греческий храм. Становление архитектурного ордера.
15. Лирика в камне (творчество Праксителя).
16. Мирон и Поликлет. Идеал человека в скульптуре.
17. Шедевры классического периода греческого искусства.
18. Влияние францисканства на творчество Джотто (дученто).
19. «Мастер певучей линии» (живопись Сандро Боттичелли).
20. Ранний ренессанс. Основные тенденции развития. Представители.
21. «Божественный Санцио» (специфика творчества Рафаэля Санти).
22. Героическая патетика искусства Микеланджело.
23. Леонардо да Винчи – «homo universale».
24. Откровение мира в китайской пейзажной живописи.
25. Огюст Ренуар – «живописец счастья».
26. Клод Моне. Руанские соборы – поэзия цвета.
27. Основания импрессионистической живописи.
28. Поль Гоген. Таитянские пасторали.
29. Винсент ван Гог.
30. Стиль модерн.
31. Творческие поиски М.А. Врубеля.
32. Философские основания искусства Н.К. Рериха.
33. Живописные симфонии М.К. Чюрлёниса.
34. Творчество В.М. Васнецова.

Учебное издание

КУХТА Мария Сергеевна

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

Учебник

Выпускающий редактор *Т.С. Савенкова*

Редактор *Д.В. Заремба*

Компьютерная верстка *В.П. Аршинова, С.Ф. Сизаск*

Дизайн обложки *Д.Ю. Кокарева*

Подписано к печати 02.09.2010. Формат 60х84/16. Бумага «Снегурочка».
Печать XEROX. Усл. печ. л. 15,64. Уч.-изд. л. 14,15.
Заказ 1271-10. Тираж 100 экз.



Национальный исследовательский
Томский политехнический университет
Система менеджмента качества



Томского политехнического университета сертифицирована
NATIONAL QUALITY ASSURANCE по стандарту ISO 9001:2008

ИЗДАТЕЛЬСТВО  ТПУ . 634050, г. Томск, пр. Ленина, 30
Тел./факс: 8(3822)56-35-35, www.tpu.ru