



LEVEL ONE

История искусств

Просто о важном
Стили, направления
и течения

Алина Аксёнова





История искусств

Алина Аксёнова

БОМБОРА™

Москва 2019



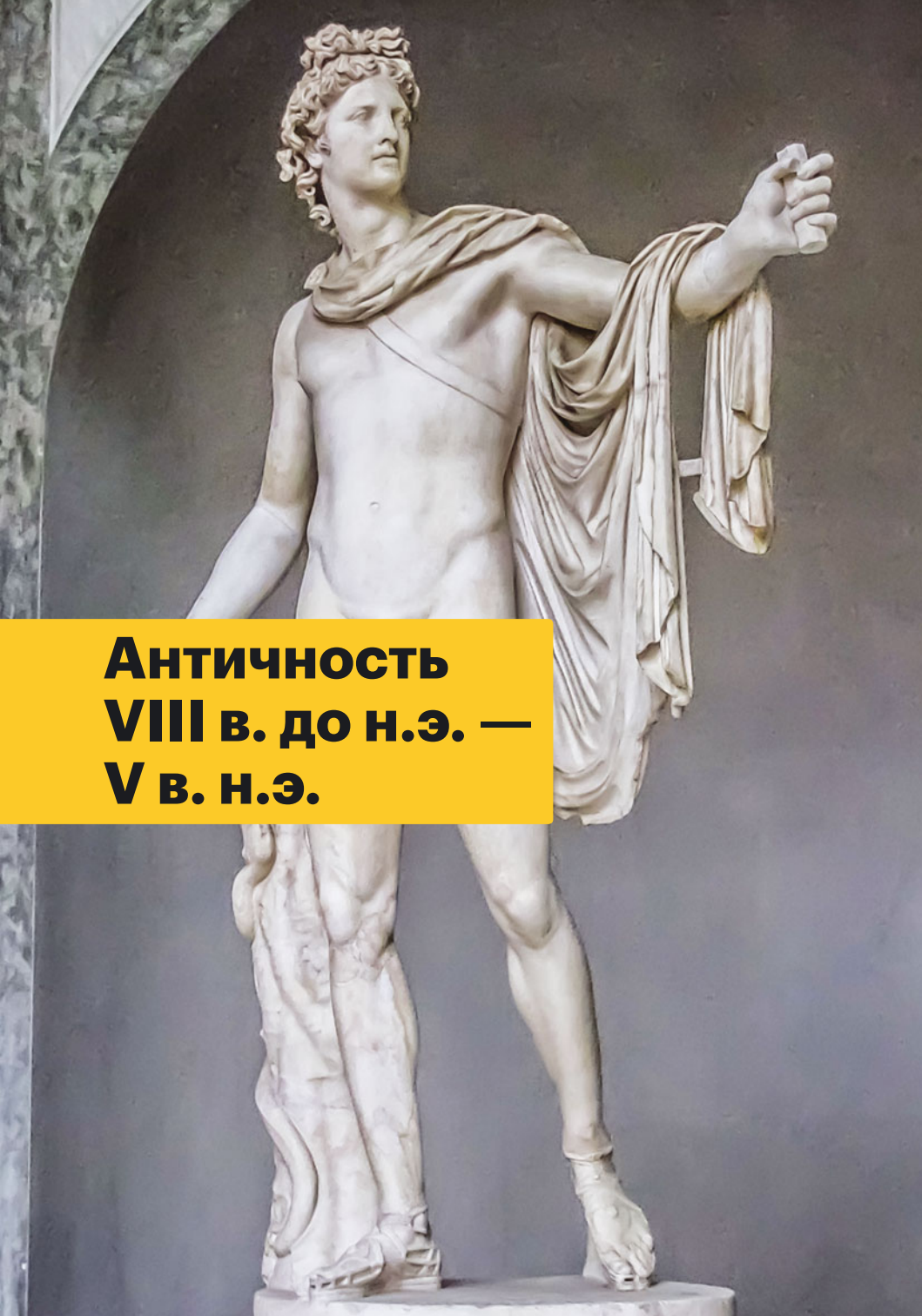
Вступление



Эта книга для тех, кто хочет разобраться в истории европейского искусства, научиться различать стили, направления и течения, а также понимать причины появления в искусстве тех или иных тенденций. В этой небольшой книге мы рассматриваем историю искусства от Древней Греции и Рима до наших дней. Безусловно, каждую из описанных эпох можно было бы рассмотреть гораздо подробнее, но наша задача другая. На примере самых ярких, характерных произведений мы выводим «формулу», по которой всякий сможет понять, из каких элементов складывается каждый стиль. И хотя каждый художник и его шедевр уникальны, вполне реально рассмотреть в любом творчестве характерные черты той концепции искусства, в рамках которой оно существует.

Кроме того, любое искусство формируется в определённой исторической ситуации и неотделимо от повседневной человеческой жизни. Мы считаем важным, говоря о живописи, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве, также говорить о политических, религиозных и прочих событиях, повлиявших на ход истории и культуры. Мы сосредоточимся на визуальном искусстве, но также будем приводить примеры из мира литературы, театра, моды и других областей человеческой жизни — ведь разные её сферы взаимосвязаны, и перемены редко касаются чего-то одного.

Понять законы, по которым меняется искусство, довольно сложно. Зато можно разобраться в его языке и в том, как оно развивается. Эта книга написана, чтобы помочь вам «выучить» этот язык.

A full-length marble statue of a classical figure, likely Apollo, standing in a contrapposto pose. The figure has curly hair and is draped in a long, flowing garment over his left shoulder. He holds a small object, possibly a lyre or a scepter, in his right hand. The statue is set against a dark, arched background.

**Античность
VIII в. до н.э. —
V в. н.э.**

Искусство Древней Греции

Начинать разговор об истории европейского искусства нужно с древности — с Греции и Рима. В совокупности обе эти культуры называются античностью, и именно они послужили основой для развития цивилизации Европы в последующие эпохи.

В VIII веке до нашей эры, когда началась античная история, уже клонились к закату культуры Древнего Востока — Египта и Месопотамии. Они, несомненно, достойны изучения, однако не повлияли напрямую на развитие западноевропейской живописи, скульптуры и архитектуры.

Именно с греков и римлян начинается разговор о классической архитектуре и скульптуре, театре и поэзии, философии, медицине, демократии, республике и многом другом.

Греческий мир — это берега Эгейского и Ионического морей. Это очень молодой мир, если сравнивать его с египетским или вавилонским. Однако до греков эти земли населял другой народ, культура которого называется крито-микенской, или эгейской. Об этой цивилизации-предшественнике стало известно лишь в XIX веке благодаря открытиям археологов в Трое, Микенах и на острове Крит.

Сохранилось много памятников, способных рассказать о жизни тех людей. Это знаменитые лабиринты на Крите или мощнейшие крепости в Микенах и Тиринфе; глиняные сосуды с тончайшими стенками, украшенными изыс-

канными орнаментами, золотые погребальные маски. Всё это относится к III и II тысячелетию до нашей эры.

Греки пришли в эти края к XI веку до нашей эры и создали свою уникальную культуру. Здесь появились Парфенон и статуя Афродиты Милосской — самые известные классические памятники.

Но прежде чем это случилось, греческий народ прошел интересный путь, где каждое новое поколение мастеров совершало открытия в искусстве и делало это так быстро, что учёным ничего не оставалось, как единогласно назвать это «греческим чудом».

- ▶ Культуру Древней Греции и Рима можно обозначить одним словом: античность.
- ▶ Мы начинаем разговор о европейском искусстве с них, поскольку культуры Древнего Востока, которые появились раньше античности, не повлияли напрямую на Европу.
- ▶ «Греческое чудо» — невероятно быстрое развитие искусства, которое наблюдалось в Древней Греции с VIII по III век до нашей эры.

ГОМЕРОВСКИЙ ПЕРИОД. ГЕОМЕТРИКА

(XI—VIII вв. до н. э.)

Древнегреческие племена, поселившись в конце XI века до н. э. на юге Балканского полуострова, островах Эгейского моря и побережье Малой Азии, жили чрезвычайно просто, а искусство их было достаточно примитивным. Возможно, поэтому время начала греческой истории — с XI по VIII век — и названо «тёмным».

Однако по мнению учёных именно тогда на свете жил Гомер, подаривший миру «Илиаду» и «Одиссею». Отсюда второе название этого периода — гомеровский.

Об этом времени известно немного. Люди жили в землянках, храмы были деревянными, скульптуры тоже, поэтому памятники не сохранились до наших дней. Единственное, что может рассказать о прошлом — это осколки глиняных горшков с нанесёнными на них орнаментами и рисунками.

Первый стиль, который выделяется в греческом искусстве, был назван геометрическим, или геометрикой. Время его развития — X—VIII вв. до н. э.

Эти рисунки так же просты, как и жизнь человека той поры. В основном это круги и полосы, ровно и ритмично опоясывающие стенки сосуда. Иногда художники изображали на вазах треугольники, квадраты и прочие геометрические формы.

Чем дольше жил этот стиль, тем сложнее становились рисунки. Сначала,



около X века до н. э., на поверхности сосуда встречались только concentрические круги и полосы, но постепенно стали появляться более сложные по конфигурации узоры, изображения животных, а затем и людей.

Пример

В VIII веке до н. э. были созданы самые значительные сосуды в этом стиле — так называемые дипилонские амфоры: огромные, снизу доверху опоясанные орнаментами. Название они получили по тому месту, где были найдены археологами.



- ▶ На каждой вазе находится целая система знаков — кругов, волн, фигур животных — ровно и упорядоченно расположенных по всей её высоте.

Круги — это символы светил и земли. Волны неизменно обозначают стихию воды, а вместе с ней течение жизни. Схематично нарисованные растения и животные — кони, лани, лебеди — напоминают о том, как в древности человек зависел от природы и мыслил себя её частью.

- Рисунки на вазе важно было расположить в очень строгом порядке. Природа воспринималась непредсказуемой, и через искусство люди стремились выразить желание видеть этот мир правильным, упорядоченным.

Изображения человека на таких вазах тоже встречаются. Человек сконструирован из геометрических фигур: голова — круг, туловище — в форме треугольника, руки — линии.

Конспект

Началом древнегреческого искусства считается XI век до нашей эры. Историки называют этот период греческой истории «тёмным» либо гомеровским — считается, что именно в период с X по VIII век жил поэт Гомер.

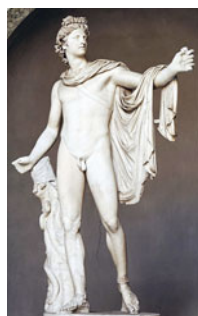
Самые ранние памятники были деревянными и поэтому не сохранились. До нас дошли только осколки глиняных горшков, расписанные геометрическими фигурами. Поэтому этот стиль так и называли — геометрическим. Геометрические фигуры обозначали различные символы — воду, землю, небесные светила, поскольку человек в то время считал себя неотделимым от природы. Самый яркий пример — дипилонские амфоры.

Даже редкие примеры скульптуры — небольшие бронзовые статуэтки — создаются по тому же геометрическому принципу. Мы видим, как далеки они



от величайших образцов греческой культуры последующих веков, таких как Венера Милосская и Аполлон Бельведерский.

Однако в конце VIII века до н. э. греческая культура начала стремительно развиваться.



АРХАИКА

(VIII—VI вв. до н. э.)

С VIII века до н. э. начинается новый период, названный архаикой. В переводе с греческого это означает «древность». В это время активно развивались вазопись, скульптура и архитектура.

Рисунки на вазах стали более понятными, узкие пояса с орнаментами превратились в широкие полосы с изображениями животных, птиц, че-

ловека или фантастических существ. Такой стиль вазописи, существовавший в VII веке, получил название восточного: в нём чувствуется сказочность образов восточного искусства, с которым греки в это время активно знакомились.

Греки не только много путешествовали и познавали традиции соседних народов, но и переняли многое для себя. Это время вообще можно назвать порой расширения горизонтов и получения новых знаний о мире, что сказывалось и на развитии античной культуры.

Греки отказались от геометрических форм, из которых, как конструктор, собиралось тело человека. На вазах люди изображались уже гораздо более реалистично, хотя и с утрированными пропорциями. Эта тенденция видна и в скульптуре.

В VII веке до н. э. появились новые статуи — изображения юношей и девушек, которые выглядели более правдоподобно, чем в гомеровскую эпоху. Они делались из известняка, удобного в обработке камня светлого оттенка. Эти статуи похожи между собой и обладают несколькими узнаваемыми чертами.

Пример

Все статуи юношей называются одинаково — «курсы» (греч. юноша).

- Они представляют собой обнажённых красавцев, делающих шаг вперёд. Руки их вытянуты вдоль



мускулистого тела, спина прямая, на голове длинные волнистые локоны, симметрично спускающиеся до самых плеч.

- На лицах курсов можно заметить лёгкую улыбку — она называется архаической. Это попытка вдохнуть в каменную статую жизнь, ведь способность улыбаться дана только живым.

Такой застывший в камне юноша всем своим видом как бы говорил о красоте, силе, здоровье и молодости. Это важные составляющие греческого идеала человека.

Мастера того времени старались подчеркнуть в скульптуре то лучшее, что должно быть у каждого. Возможно, это связано с тем, что статуи куросов не прятали в гробницах или недоступных людям храмах, как в Египте — их мог увидеть любой человек.

► **Чтобы глаза скульптуры были выразительнее, они сделаны выпуклыми**, с объёмными веками, выступающими вперёд по отношению к остальной плоскости лица. Это делает лица архаических статуй узнаваемыми, а приёмы мастера кажутся наивными, детскими.

► **Заметна неестественность позы и ненатуральность деталей**. Если мы внимательно присмотримся к этим скульптурам, то поймём, что выглядит такой юноша неестественно. Тело кажется скованным, руки слишком плотно прижаты к бокам, а прямые ноги и ступни, полностью стоящие на земле, не дают ощущения динамики. Куросы как будто связаны и только делают вид, что идут. Ненатурально выглядят и волосы, больше напоминающие вытянутые овальные пластины.

Однако появление таких статуй — важный шаг к правдоподобию изображению человека, ведь греки считали красивым только то, что похоже на реальность.

Уже в эпоху архаики было видно, что древние греки, в отличие от древних египтян, сконцентрировались на образе человека. Именно он считался высшим существом, так как был наделён разумом.

Греки первыми стали изображать своих богов не в виде животных или

фантастических существ, а в человеческом облике, и в результате статуи людей и богов выглядят одинаковыми.

Образы животных встречаются у греков нечасто, обычно мы видим их рядом с богами: сова возле Афины, змея рядом с Асклепием, лань с Артемидой и т. д.

Животные как самостоятельные герои не фигурируют в искусстве Греции.

Пример

Одна из архаических статуй, где рядом с человеком изображено животное, называется **Мосхофор**, то есть **человек, несущий тёлёнка**.

Хотя эта статуя похожа на стандартного куроса, верхняя её часть довольно



необычна. Мастер поднял руки михефора вверх, так как юноша держит на плечах телёнка. Скульптор изобразил здесь жертвоприношение — важную традицию у древних народов.

- ▶ Глядя на эту скульптуру можно понять, что изобразить естественное движение и приблизить статую к жизни стало важнейшей целью искусства.

Второй тип архаических статуй — это «коры», по-гречески девушки.



- ▶ В отличие от обнажённых куросов коры одеты. Чаще всего их тела задрапированы в длинные сорочки, пеплосы, поверх которых надет до-

ходящий до колена плащ, гиматий. Эти скульптуры сохранились не полностью, часто отсутствуют части рук или ноги. Но точно известно, что когда-то одна рука коры была согнута в локте, а другая вытянута вдоль тела, иногда она придерживала пеплос у бедер.

- ▶ На голове у кор разные аксессуары — головной убор, напоминающий кокошник, или украшения. В прошлом статуи были богато инкрустированы драгоценными камнями и металлами, так как устанавливались в честь богини Афины, одной из самых почитаемых греками.
- ▶ Коры узнаваемы благодаря характерной причёске: длинные волнистые волосы, симметрично спускающиеся по плечам на грудь.
- ▶ Вид у кор более естественный, чем у куросов, и выражения лиц неодинаковые. Далеко не все они улыбаются, как куросы. Их лица кажутся более индивидуальными и наделёнными различными эмоциями. Например, «задумчивая» кора или «надменная».

Также эти статуи делались яркими и неповторимыми при помощи цвета, который активно использовался мастерами в то время. Они раскрашивали волосы, глаза и губы статуй, дополняли красочными орнаментами детали одежды.

Те чудом уцелевшие скульптуры, которые мы видим в музеях белыми, когда-то были расцвечены. Традиция раскрашивать скульптуры сохранялась на протяжении всей древнегреческой истории.



К концу VI века до н. э. скульпторы быстро освоили новые возможности и начали создавать статуи в разнообразных позах: стоящими или сидящими, присевшими на одно колено или лежащими. Мастера изображают человеческое тело гораздо более правильно, чем раньше — учитывают, как напрягаются мышцы во время движения, как они выглядят в состоянии покоя.

Да наших дней сохранилось крайне мало образцов той скульптуры, но достаточно и одного примера — статуи умирающего воина, сделанной для храма на острове Эгина.



Пример

- ▶ **Он выглядит очень реалистично.** Тело напряжено, показаны даже набухшие вены на руках и ногах, а пальцы левой руки, которая держит щит, слабеют и опускаются, говоря о приближении смерти.
- ▶ **Но на лице воина всё та же архаическая улыбка и выпуклые веки,** придающие ему выражение, абсолютно не соответствующее столь трагическому моменту.

Этот пример ясно говорит о том, что все изменения в искусстве Греции были постепенными и не касались всех аспектов изображения сразу.

Реальные чувства и эмоции, которые испытывает человек, долгое время не интересовали греческих мастеров. Гораздо важнее было показать общее, внешнее, то, что соответствовало идеалу времени, — а это были сила и красота.

Конспект

Архаика — по-гречески «древность». В это время греки перенимают традиции у других народов, искусство становится более реалистичным.

Возникают два новых типа статуй: курорсы (юноши) и коры (девушки). Курорсы: обнаженные шагающие юноши, они улыбаются особой «архаической» улыбкой. Также характерной чертой будут выпуклые веки и некоторая неестественность позы — словно они только притворяются, что идут. Кору: одеты, имеют характерную причёску — длинные волнистые волосы, которые сим-

метрично падают на грудь. Они выглядят более естественно, чем курорсы, и на их лицах отображаются различные эмоции.

Центром древнегреческого искусства был человек. Мастера стремились показать всё лучшее, что может быть у каждого, отобразить силу и красоту человека. Это не значит, что греки были самовлюблёнными, думающими только о внешности людьми — красота в те времена была показателем здоровья, молодости, способности совершать подвиги, много воевать и побеждать. Войны были повседневностью — сложно найти время в греческой истории, когда не случилась бы очередная война.

Поэтому демонстрация внешних данных, силы и ловкости стала нормой и красивой традицией, воплотившейся в гимнастических состязаниях — олимпийских, панафинейских, дельфийских и так далее. Так что среди греческих статуй много образов атлетов.

КЛАССИКА

(V в. до н. э.)

Наиболее выдающиеся греческие скульптуры были сделаны в период между V и IV вв. до нашей эры, и это время в истории искусств справедливо названо классикой.

Одна из самых знаменитых скульптур в истории искусства — **Дискобол**, то есть «метатель диска». В ней не осталось ничего от предшествующих



архаических традиций и её с уверенностью можно отнести к новому этапу греческой культуры. Такие скульптуры устанавливались в честь победителей в соревнованиях.

Пример

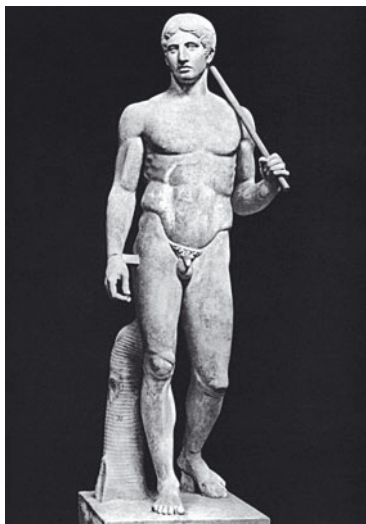
- ▶ **Атлет представлен в очень сложной и напряжённой позе, далёкой от архаической.** Юноша переживает один из самых напряжённых моментов состязания, что видно по набухшим венам на его ногах, мышцам на руках и животе. Он изображён в момент подготовки к броску, когда нужно занести руку с диском назад, а затем резко метнуть его вдалёк.
- ▶ **Сама поза настолько сложна, что в реальности устоять в ней почти невозможно.** Вес тела направлен на правую ногу, пальцы которой впились в землю, а левая лишь помогает держать равновесие, что крайне трудно, ведь голова атлета развёрнута в сторону диска.

- **Равновесие тела Дискобол удерживает благодаря внутреннему балансу — это видно по спокойствию на лице.** На нём нет ни малейшего намёка на тревогу или напряжение. Мышцы лица расслаблены, губы не сжаты, брови не нахмурены.
- **Выражение лица не соответствует состоянию тела.** Это уже встречалось и в статуе умирающего воина с острова Эгина, но если у того эмоция прямо противоположна ситуации и выглядит наивно и странно, то спокойствие Дискобола должно подчеркнуть достоинство атлета, его умение владеть собой.

Тема внутреннего равновесия и невозмутимого спокойствия станет одной из ведущих в искусстве классики. Все классические статуи прославляют человека и говорят о его способности быть идеальным.

«ДОРИФОР»: ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ИДЕАЛ ЧЕЛОВЕКА. ПРИЕМ КОНТРАПОСТА

Чтобы понять, каким был греческий идеал, нужно вспомнить о скульптуре, созданной в середине V века до н. э.,



времени наивысшего расцвета греческого искусства: статуе Дорифора, или Копьеносца.

Эта статуя, созданная Поликлетом, считается воплощением идеала человека и гражданина. Поскольку для древнего грека внешность была показателем внутренних качеств, именно идеальная красота свидетельствовала о человеческой доблести.

Это снова атлет, но здесь он избражён спокойным как душевно, так и физически. Он делает шаг, но вместе с тем стоит на месте — это смотрится очень естественно, в отличие от «хотьбы» его архаических предшественников. Этот эффект достигнут благодаря левой ноге, слегка отведённой назад и в сторону, в то время как основная вес тела направлен на правую.

Поликлет много ездил по Греции и зарисовывал фигуры самых красивых атлетов, чтобы вывести формулу идеальной красоты. Эта формула до сих пор считается классической и используется большинством художников. Один из модулей для расчётов — размер головы (от темени до подбородка), которая должна уместиться в росте взрослого человека семь раз. Кисть руки уместается в теле десять раз, а ступня — шесть. Для каждой части тела есть свои модули измерений: например, для руки — кисть, для кисти — фаланги пальцев.

С этой поры и до сегодняшнего дня классическими параметрами идеальной мужской фигуры считаются именно те, что были открыты Поликлетом в статуе Дорифора.

Дорифор являет собой пример правильного соотношения частей тела между собой — идеальных пропорций. Значит, совершенным его делает то, что греки ценили выше всего: разум, логика, порядок, воплощённые в этой статуе.

Получается, что в человеке даже на внешнем уровне всё гармонично и чётко организовано — даже такое сложное явление, как красота, поддается расчётам. Желание понимать устройство мира через понимание его закономерностей — вот чем объясняется такое стремление к порядку, заявившее о себе ещё в геометрическом стиле.

Греки видели в каждом явлении жизни чёткую структуру, которую может постигнуть человек, наделённый силой

разума. Статуя Дорифора — воплощение этой мысли в искусстве.

Дорифор — пример и других важных открытий в пластике.

Почему курос выглядел неестественно и казался неподвижным, а Дорифор, который идёт и стоит одновременно, кажется таким настоящим? Автор статуи открыл закон неравномерного движения частей человеческого тела и изобразил его так, что напряжённой правой ногой атлета соответствует напряжение левой руки — и наоборот, расслаблены правая рука и левая нога. Поликлет перекрёстно распределил нагрузку в теле, из-за чего в фигуре Дорифора появилось равновесие, а, следовательно, и гармония.

Такое противопоставление частей тела называется «контрапост», а перекрёстное распределение напряжения, по форме буквы «X» — хиазм.

ХРАМ ЗЕВСА В ОЛИМПИИ

Тема равновесия, порядка и торжества человеческого достоинства звучит и в других памятниках классической поры. Один из таких примеров — скульптуры, располагавшиеся на одном из фронтонов храма Зевса в Олимпии.



Здесь сражаются люди и кентавры, их схваткой руководит Аполлон, стоящий в центре. Кентавры в этой истории противопоставлены людям своей дикостью и необузданностью.

Идея борьбы разума и дикости, то есть порядка и хаоса, была частой темой в искусстве V века.

- **Расположение статуй на фронте почти симметричное**, но при этом левая часть фронтона не абсолютно точно повторяет правую. В каждой статуе есть своеобразие.
- **Кентавры и люди противопоставлены за счёт выражений их лиц** — греки спокойны и величественны даже во время борьбы, а лица кентавров искажены гримасами. Это должно подчеркнуть их звериную сущность, а спокойствие человека — его достоинство.

Какой бы ожесточённой ни была борьба, каким бы напряжённым не предстал перед нами герой, в эпоху классики мастер всегда показывал человека в состоянии величия и спокойствия, акцентируя внимание на красоте его тела, которое говорило о красоте души. Сцены не были слишком динамичными, активному движению классические мастера предпочитали покой.

Классическая вазопись

Образ человека — героя, уподобленного богу — стал важнейшим в V веке. Неслучайно на вазах этого периода

чаще всего встречались Геракл, Ахилл, сражения и подвиги.

К V веку внешний облик ваз изменился. Уже в VI столетии орнаменты почти исчезли, на стенках сосуда остался только мифологический сюжет.

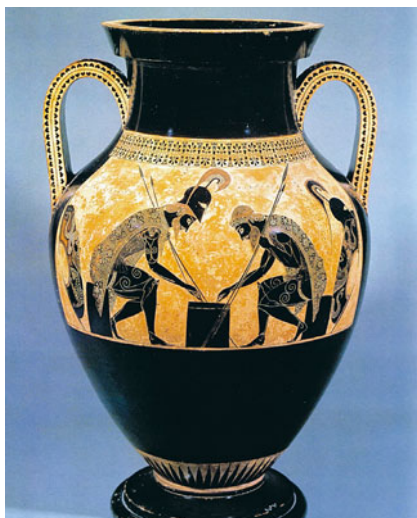
- **Сперва появились чёрнофигурные вазы**: чёрный рисунок наносился на оранжевый фон обожжённой глины.
- **Затем появились вазы с оранжевым рисунком на чёрном фоне — краснофигурные**. Это название связано с первоначальным красным цветом глины, которая становилась оранжевой после обжига в печи.

Все рисунки выполнены точно, изящно: здесь тоже проявили себя и знание анатомии, и желание подчеркнуть героизм человека. Поэтому мы видим напряжённые мускулы, сильные ноги и атлетические торсы, виртуозно прорисованные тончайшей кистью вазописца.

Вне зависимости от того, ведётся ли разговор о скульптурах или рисунках на глиняных сосудах, заметно, что женских образов встречается не так много, как мужских.

Для данной эпохи это вполне закономерно, ведь женщины в Греции вели домашний, закрытый образ жизни и крайне редко становились героинями политических и общественно значимых событий. Однако среди статуй богов женских образов достаточно — это Афина, Ника, Гера, Афродита, Эйрена и др.

Уверенность в человеке и его способностях связана с политическими событиями, которые пережили греки. Почти полвека, начиная с 500 г. до н. э., они вели войну против наступавших на них персов. Этот народ ак-





тивно продвигался с востока на запад, завоёвывая одну территорию за другой. Многие города Греции пострадали в результате этой войны, но после победы греков их охватило ощущение оптимизма и непобедимости их цивилизации и её ценностей. В сюжете о борьбе греков с кентаврами угадывается параллель между Элладой и Персией, которую греки считали миром дикости и беспорядка, обречённым на поражение.

Конспект

Классический период в искусстве Греции, когда были созданы самые выдающиеся скульптуры, наступил в V веке до нашей эры. Одна из известнейших скульптур, созданных в то время и представляющих собой новый этап развития искусства — это Дискобол (метатель диска). Несмотря на сложность и напряжённость его позы, на лице атлета не выражается никаких эмоций, он полон внутренней гармонии и спокойствия. Это связано с темой прославления человека и поиском идеального образа — это было важным для мастеров-классиков.

Скульптор по имени Поликлет много работал над идеальным образом человека и воплотил его в статуе Дорифора — копьеносца. Этот герой — эталон идеальной красоты и гармоничных пропорций человеческого тела. Каноны мужской красоты до сих пор базируются на расчётах Поликлета. Кроме того, он открыл

приём хиазма — неравномерного распределения напряжения в человеческом теле. Это помогло его статуям выглядеть действительно живыми, в отличие от архаических скованных куросов.

В классическую эпоху эмоции считались проявлением необузданности и дикости, поэтому достоинство героев подчёркивалось их спокойствием. Красота тела подчёркивала красоту души. Кроме того, для греков важное значение имел разум, при помощи которого можно было упорядочить хаотичный мир. Даже красота, как можно видеть на примере Поликлета, вполне поддавалась расчётам.

Помимо скульптуры в классическую эпоху развивается краснофигурная и чёрнофигурная вазопись. Там тоже изображается идеальный образ человека, анатомически точный и тщательно прорисованный. При этом в искусстве используются преимущественно мужские образы — женщин мы видим, в основном, при изображении богинь.

ПОЗДНЯЯ КЛАССИКА

(IV в. до н. э.)

Однако не всё искусство Греции наполнено таким оптимизмом, как в V веке до нашей эры. Следующий этап, начавшийся в IV веке, ярко показывает, как изменились идеалы, а вместе с ними и памятники культуры.

Поздняя классика в IV веке создаёт образы, наполненные эмоциями и человеческими чувствами, которые были не чужды даже богам. В этот период в скульптуре больше динамики и экспрессии.

Это хорошо видно на примере статуи Менады работы Скопаса, выдающегося мастера своей эпохи. Это небольшая статуэтка девушки, исполняющей энергичный танец. Несмотря на неподвижность куска камня, из которого она сделана, возникает ощущение быстрого вращения менады вокруг своей оси. Она движется как винт, постоянно меняя положение тела.



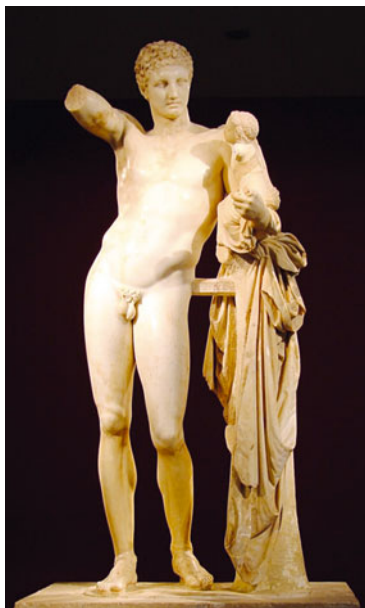
Изображение героев становится очень жизненным. То, как меняется положение тела менады в пространстве, воплощает то, как меняется человеческая жизнь.

ПРАКСИТЕЛЬ: ЛЕНИВЫЕ БОГИ И ПЕРВАЯ СТАТУЯ ОБНАЖЕННОЙ ЖЕНЩИНЫ

Однако не все скульптуры этого времени выглядели энергичными и внушали иллюзию непрерывного движения. Некоторые герои были спокойны и недвижимы, как у скульптора Праксителя.

- Пракситель любил изображать богов в состоянии отдыха, погружёнными в свои мысли, лениющимися и никогда не совершающими каких-либо активных действий

Статуя Гермеса с младенцем Дионисом на руках — яркий пример, характеризующий стиль этого мастера. Гермес, вестник богов, активный и сильный бог, покровитель путешественников и торговцев, выглядит утончённым



и изнеженным юношей, который облокотился на дерево, чтобы передохнуть. На его левой руке младенец Дионис, сын Зевса, которого Гермес относит в лес на воспитание к нимфам. В эту минуту он развлекает ребёнка, держа в правой руке гроздь винограда.

Бог изображён безбородым, что говорит о его юности, обнажённым, что подчёркивает его красоту. Гермес кажется даже хрупким: это становится понятно, когда мы рассматриваем отполированную поверхность мраморной статуи, а затем переводим взгляд на висящий рядом измятый плащ Гермеса. Он нужен для контраста, чтобы подчеркнуть нежность кожи бога.

Сложно догадаться, что это могучий и важный Гермес, один из самых сильных богов Олимпа. Он стоит, задумавшись, и это также является характерной особенностью образов богов в IV веке.

Мастерам становится интересно говорить о живых людях, их чувствах. Теперь в искусстве не люди наделяются чертами богов, а боги обретают свойства человека. Они страдают, ленятся, мечтают.

- Праксителю суждено было войти в историю греческой скульптуры ещё и как революционеру. Он создал первую статую обнажённой женщины.

Начиная с архаики, женская скульптура ваялась исключительно одетой. Однако Пракситель осмелился изобразить Афродиту полностью обнажённой, представив её перед купанием — рядом с богиней сосуд с водой и ткань в руках. Этот контекст — как бы оправдание её наготы.

В подобном шаге чувствуется свобода, которую ощущают мастера поздней классики. Они работают не в рамках канонов, а исходя из собственного видения образа. Во время пробудившегося интереса к человеческой личности и индивидуальности отражение художником собственных творческих целей становится невероятно важным.

ПОТЕРЯ ГАРМОНИИ В ГРЕЧЕСКОМ МИРЕ И ИСКУССТВЕ

IV век — тяжёлый отрезок в истории Греции, когда совершенство мира и оптимизм греков нарушились долгой гражданской войной, народными восстаниями и сильным расслоением общества.

Такой мир уже не казался гармоничным, а значит человек не хотел чувствовать себя его частью. Он обратился к себе, своим чувствам и мыслям, начал изучать свой внутренний мир, свою индивидуальность. Это привело к появлению портрета.

VI и V века были временем воплощения идеала в искусстве, поэтому внешность героев не была разнообразной. Лица Дорифора и Дискобола почти ничем не отличаются друг от друга. Если поставить в один ряд головы статуй, созданных в V веке, можно измерять их пропорции, оценивать правильность черт, но внешность и характер у всех одинаковы — это доблестные воины и достойные граждане.

Лица статуй IV века приобретают индивидуальность — это проявление интереса к отдельной личности.

- ▶ Самый известный портрет создал Лисипп, придворный скульптор Александра Македонского.

Неизвестно, как выглядел великий полководец, но говорят, что у Лисиппа отлично получилось передать самое характерное в его внешности, особенно глаза и форму рта.

Возможно, закономерным результатом переосмысления греками жизни и мира вокруг стало завоевание Греции Филиппом Македонским. А его сын, знаменитый Александр, не просто завоевал Элладу, а расширил её границы, надеясь превратить весь мир в единое государство. Недолгое время его правления — всего десять лет — стало завершением периода поздней классики.



Конспект

В IV веке скульпторы начинают интересоваться отдельным человеком, человеческими эмоциями, личностью, индивидуальностью. В этот период они перестают создавать идеальные бесстрастные образы, эмоции начинают возникать даже у богов. В скульптуре появляется больше динамики и экспрессии.

IV век — исторически тяжелое время для Греции, поэтому поиск гар-

монии с миром уступает место интересу к внутренней жизни. Лица статуй приобретают индивидуальность в отличие от идеальных пропорций Дискобола и Дорифора. Возникает жанр портрета.

Также создаётся первая скульптура обнажённой женщины авторства Праксителя. Со времён архаики женские статуи традиционно ваялись одетыми. Это новшество — воплощение внутренней творческой свободы, которую ощущали мастера поздней классики.

Следующая эпоха — которая в отличие от многих других имеет точную дату рождения (323 г., дата смерти

Александра Македонского), получила название эллинизма.

ЭЛЛИНИЗМ

(323—30 г. до н. э.)

Благодаря походам Александра Македонского греческая культура распространилась на тех территориях, которые до этого не имели к Греции отношения.

Эллинизм — время греческого влияния на большинство земель Средиземноморья, поэтому география культуры эллинизма очень широка: туда, в частности, входят Египет, Сирия, Финикия, Персия.

Чтобы разобраться в особенностях искусства этой эпохи, последней в истории греческой культуры, достаточно помнить о тех настроениях, которые возникли в поздней классике. **Экспрессия, кипение страстей, лиризм, повышенная динамика, интерес к отдельному человеку**, его внешности — всё это было и в эллинизме.

Классическая Греция создала демократию — власть народа и равенство граждан. Такое отношение предполагало соразмерность памятников человеку, будь то храмы или статуи. Эллинизм же — время появления на свет небольших монархий, на которые быстро разбилась могучая империя Македонского после его смерти.

Классические статуи обычно не превышали двух-двух с половиной метров в высоту, а самый большой храм едва насчитывал 20 метров в высоту. Масштабы памятников в эллинистическую эпоху сильно изменились.

► Появляются архитектурные формы огромных размеров и нередко масштабные скульптурные компо-

зиции. Это связано с тем, что владыки маленьких царств часто имели большие амбиции и пытались заявить о своём величии через искусство.

► **Эллинизм — это время контрастов в искусстве и жизни.** Поэтому наряду со статуями, достигавшими в высоту пяти метров и сооружениями, достигавшими пятидесяти, возникают совсем небольшие строения и миниатюрные скульптуры.

Чтобы понять характер эллинизма, достаточно оценить всего несколько памятников, широко известных в мире.

Стремительность, динамику и отсутствие спокойствия, характерное для эпохи, можно почувствовать, глядя на статую Ники Самофракийской. Это изваяние появилось на свет на остро-



Level One. Античность VIII в. до н.э. — V в. н.э.

ве Самофракия в честь победы греческого флота, что и определило образ богини победы. Она возвышалась на постаменте в виде носа корабля, высеченного прямо в скале на берегу моря, где обычно дул сильный ветер.

- ▶ Всё это видно благодаря намокшей одежде, её трепещущим складкам, подчёркивающим красоту тела богини. Постоянно меняющееся на ветру положение складок — метафора ускользающего времени, вечно меняющейся жизни.
- ▶ Ника кажется тяжеловесной, мощному телу соответствуют большие сильные крылья. Если смотреть на статую сбоку, они усиливают ощущение стремительной скорости, с которой богиня летит навстречу ветру.

Лирическое направление искусства эллинизма в полной мере воплощено в статуе Афродиты Милосской, больше известной под именем Венеры Милосской.



- ▶ Она похожа на классическую скульптуру, полную величия и спокойствия. Её лицо соответствует классическому идеалу, в нём крайне мало индивидуального; кажется, такое же лицо было у всех богинь, созданных в V веке.

Но два обстоятельства не позволяют смотреть на этот памятник как на классический образ.

- ▶ Во-первых, Афродита наполовину обнажена, а значит, она не могла быть результатом работы классического мастера.
- ▶ Во-вторых, очень сложно изогнуть её тело и слишком изысканно трактованы складки драпировки.

Классика обращалась к более простым и чётким линиям и формам, следовательно, здесь лишь подражание ушедшим в прошлое образам.

- ▶ Это делает Венеру необыкновенно лиричной, а также подчёркивает ностальгический характер времени, когда к грекам пришло осознание, что главные их победы остались в прошлом.

Драматизм и экспрессию, трагическую эмоциональность выражает скульптурная группа Лаокоон.

- ▶ Она как бы ставит точку в разговоре о развитии греческой пластики, завершая путь скульптуры от неподвижного куска камня к живому человеку.

Лаокоон — троянский жрец, который был против того, чтобы город принял дар ахейцев: деревянного коня, приведшего к гибели Трои. Но троянцы не



были уверены в его словах и попросили богов дать им знак. Тогда по велению Посейдона, выступавшего на стороне ахейцев, из моря появились змеи и задушили Лаокоона с сыновьями на глазах у троянцев.

- Это история о смерти и страдании, которых было немало в греческом искусстве, но именно здесь сюжет и чувства героев выражены в позах и выражении лиц.

Такое реалистичное изображение встречи со смертью хорошо отражает новое восприятие жизни. Жизнь

принадлежит не миру, не обществу, а только самому человеку, потому она коротка и прекрасна.

В эту эпоху греки оценили важность каждого периода человеческой жизни. Поэтому в период эллинизма художники стали создавать образы не только молодых атлетов, но и стариков, и детей. На этих этапах стала заслуживать внимания жизнь сама по себе.

Однако если присмотреться к Лаокоону, то в этой статуе, несмотря на зрелый возраст героя и юношеские лица его сыновей, мы видим три атлетически сложенные фигуры.

Это говорит о том, что никакие невзгоды и перемены не изменили отношение греков к прекрасному человеку и прекрасному в человеке.

Конспект

Эллинизм — это время распространения греческой культуры по территориям бывшей империи Александра Македонского. Искусство продолжает развивать темы, появившиеся в эпоху поздней классики: экспрессия и динамика, эмоции, интерес к отдельному человеку. Кроме того, эллинизм — это время контрастов: появляются и огромные памятники искусства, и совсем небольшие — хотя в классическую эпоху все они были соразмерны человеку.

Также возникает интерес к разным периодам человеческой жизни:

героями скульптур становятся не только молодые атлеты, но и старики, и дети. Скульптура достигает пределов реалистичности.

При этом для греков продолжает оставаться важным понятие прекрасного: даже в скульптурной группе Лаокоона, повествующей о смерти и страдании, мы видим три атлетические фигуры.

Достижения греческих скульпторов и архитекторов были важнейшим ориентиром для мастеров Рима. Эта цивилизация вышла на политическую и культурную арену во II веке до н. э. и стала преемницей греческой культуры.

Искусство Древнего Рима

(VIII в. до н. э. — 476 г. н. э.)

Если о начале греческой истории мы знаем лишь приблизительно, благодаря исследованиям историков, то древние римляне сами называли точную дату появления Рима на свет — 753 г. до н. э.

Жизнь древнеримской цивилизации делится на **три периода: до 510 г. — Царский период, до 30 г. — Республика, до 476 г. — Империя.** Такая чёткость и точность — очень характерная черта не только римской истории, но и культуры.

Хотя мы называем греческую и римскую цивилизации общим понятием «античность», подход к жизни и искусству у этих двух народов был разным. В отличие от греков, которые направляли свои культурные усилия на создание образа идеального человека, римляне больше любили реальность и именно о ней говорили на протяжении своей истории.

По натуре римляне были завоевателями и прагматиками, строителями дорог, водопроводов и государства, создателями законов и нерушимых границ. Эти ценности не менялись ни в эпоху Республики, ни в период Империи — два значительных этапа развития римского государства и культуры.

Римляне ценили комфорт и практичность как в масштабах страны, так и в частной жизни. Они создавали многокилометровые акведуки, оснащали всеми удобствами военные лагеря и строили роскошные виллы, где даже современный человек жил бы со всеми удобствами.

Гений римлян проявил себя в архитектуре, где были сделаны самые важные открытия — появление арки, изобретение бетона, что позволило строить многоэтажные дома, длинные мосты и крепкие городские укрепления. Мостами, которые строились ещё до нашей эры, жители Западной Европы пользовались до конца эпохи Средневековья, а храм всех богов — Пантеон, построенный во II веке н. э., до сих пор стоит в центре Рима и поражает всех своей мощью. Гораздо скромнее римляне проявили себя в других видах искусства, где часто использовали опыт греков и этрусков, своих ближайших соседей.

СКУЛЬПТУРА

Портрет

Лучше всего склонность римлян к заимствованию и сдержанность художественного поиска заметна в скульптуре. Статуи эпохи Республики были бронзовыми, технику литья римляне переняли у этрусков, своих древних и загадочных соседей.

- ▶ Однако римская скульптура не поражает нас многообразием пластических форм, здесь нет обнажённых идеальных тел и изящных поз.
- ▶ Невозможно найти драматичный, эмоциональный образ героя или бога, они у римлян встречаются гораздо реже, чем у греков. Вместо этого римляне любили делать статуи настоящих, живых людей и изображать их внешность абсолютно точно.

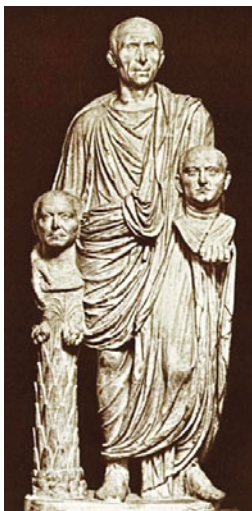
ПОРТРЕТ ЭПОХИ РЕСПУБЛИКИ

510–40 гг. до н. э.

Поэтому разговор о скульптуре мы начнём с портрета.

В галерее римских образов не найти двух похожих лиц. Каждое обладает своей неповторимостью, и во внешности переданы как привлекательные черты, так и недостатки.

Хорошим примером может послужить статуя римлянина с портретами предков. Стоящий во весь рост римский гражданин держит в руках бюсты.



- ▶ Перед нами три разных лица, в которых подробно проработаны морщины, носогубные складки, форма носа, рта, подбородка и причёска.
- ▶ Глядя на эти детали, мы можем говорить о возрасте изображённого и его характере, даже если он кажется не самым приятным.

Традиция так подробно и точно передавать свойства внешности связана с культом предков, который у римлян и этрусков был одним из главнейших.

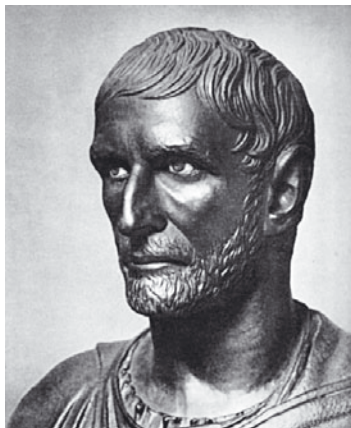
Умершие члены семьи становились покровителями рода, их нужно было не только помнить и приносить им жертвы, но и знать их внешность.

Для этого перед погребением лицо умершего покрывали жидким воском, чтобы после его застывания получилась маска — точная копия лица человека. Такие маски хранили в специальной комнате в доме, а во время семейных событий — свадеб, похорон, появления на свет новых членов семьи — их выносили, чтобы предки участвовали в жизни семьи наряду с её живыми представителями.

- ▶ Изображённый римлянин держит в руках портреты своих предков, а значит, в этот момент в его жизни происходит что-то важное.

Позднее принцип точного копирования лёг в основу изображения внешности живых.

Один из самых ярких примеров древнеримского портрета — портрет так называемого Брута. Глядя на это лицо,



мы понимаем, что стремление передать внешность человека максимально точно и правдиво могло оставить о нём не самую добрую память.

- ▶ Порой портреты могут показаться нам чересчур натуралистичными — они сохраняют все черты оригинала, включая изъяны его внешности.

У греков мы не встретим такого отношения даже в период эллинизма: греческий портрет хоть и стремится схватить индивидуальное, но всегда преображает и улучшает внешний вид человека.

Если посмотреть на статую оратора Авла Метела, нас не только не поразит красотой его пожилое лицо, обрамлённое жидкими волосами, но разочарует и далёкая от совершенства фигура. Поднятая вверх правая рука кажется слишком худой, а сквозь одежду проступает живот — побочное явление любви римлян к комфорту.



Всё это — явное свидетельство того, что телесная красота не имела значения для римлян. Уважаемый человек мог не обладать идеальной фигурой, но это не умаляло значения достоинств его души.

Даже такая деталь, как разная длина ног героя, точно передана мастером. Обратив внимание на обувь Авла Метела, мы замечаем, что подошва одной сандалии в два раза толще другой.

Сложно представить грека, который счёл бы нужным изобразить такую подробность, она не могла встроиться в их ориентированное на идеал искусство. Зато настроенные подмечать все нюансы римляне не могли обойтись без фиксации всех особенностей внешности, даже если делали скульптуру важной персоны, героической личности.

Авл Метел был оратором, об этом говорит его тога — наряд римского гражданина. Поднятая вверх правая рука показывает, что он выступает перед народом и является объектом всеобщего внимания. Оратор — не только уважаемая профессия, но и амплуа, в котором мог выступить всякий свободный римлянин, так как демонстрировать талант красноречия считалось в Риме очень престижным. Поэтому подобный образ стал традицией для изображения свободного гражданина римского государства.

Оратор изображался как человек в тоге, с поднятой вверх правой рукой или держащий в руке свиток с текстом.

Второй образ в скульптуре — это жрец, человек, накинувший край тоги на голову, в знак того, что он отрешён

от реальности и общается с богами. Часто жрец держит в руке фиал — небольшой ритуальный сосуд, похожий на блюдце с выпуклостью в центре.

Эти два образа были очень распространены — любившие точность римляне следовали ранее выработанным схемам. Они не стремились представить оратора и жреца каждый раз в новой позе, она повторялась от скульптуры к скульптуре, зато лицо обязательно имело свои индивидуальные особенности.

Третий скульптурный образ у древних римлян — **полководец**. На герое военные доспехи, иногда он держит в руках оружие.

ПОРТРЕТ ЭПОХИ ИМПЕРИИ,

30 гг. до н. э. — 300 гг. н. э.

Образ оратора стал настолько распространённым, что в нём можно увидеть даже правителя. Статуя Октавиана Августа, первого римского императора, выполнена по известной схеме, однако со времени его правления, с 30 года до



н. э., начинается новый этап в римской истории и римском искусстве — период Империи. Это время особого отношения к личности правителя и его статусу. Чтобы разобраться в этом вопросе, мы рассмотрим самый показательный пример — статую императора Августа из Прима Порта.

В образе Октавиана Августа можно увидеть черты не только оратора, но и полководца. Помимо поднятой руки и тоги мы видим доспехи и маршальский жезл в руке: всё это должно раскрыть его героическую сущность, а также продемонстрировать военные амбиции государства.

Однако, в отличие от Авла Метела, внешность Октавиана передана менее правдиво.

С начала периода Империи искусство поставило перед собой новые цели, важнейшей из которых было прославление Рима и императора. Поэтому его образ должен был быть безупречным.



- **Сохраняя в изображении лица портретное сходство, мастер выполнил фигуру Августа более правильной и пропорциональной, чем она была на самом деле.**

Современники, знавшие Августа, говорили, что его внешность была далека от идеала. Он не был высоким и не казался сильным, постоянно мёрз, в прохладную погоду носил рейтузы, кутался в слоёв шерстяной ткани и часто болел. Соотнося описание Октавиана со скульптурой, мы видим между ними мало общего.

- **Искусство эпохи Империи стало менее демократичным, начался культ героя. Высшим проявлением этой лести стало обращение к греческому канону красоты.**

Если присмотреться к позе Августа, она напомнит Дорифора. Он так же отводит ногу назад, в левой руке держит маршалский жезл, напоминающий копье. В этой скульптуре использован контрапост, хиазм и система пропорций Поликлета.

- **Тем не менее, подражая грекам, римский скульптор не решился изобразить Августа полностью обнажённым.**

Эта традиция у римлян не сложилась, и, если мы увидим в каком-то зале римской скульптуры фигуру без одежды, это будет работа греческого мастера, жившего в Римской империи.

Нагота у греков — свидетельство в человеке небывалой красоты и небывалого героизма. Сила и мужество воплощаются не при помощи доспехов или оружия, а путем изображения здорового, прекрасного и правильно развитого тела. Чтобы подчеркнуть это качество в римской статуе, мастер из-

ваял Августа босым, сделав его наготу лишь частичной, но этого достаточно, чтобы вложить в неё нужный смысл.

- **Почти точное копирование Дорифора в мраморной статуе Августа — это типичная для римского искусства ситуация.**

Завоевав греческие земли во II веке до н. э., римляне с огромным интересом изучали их культуру, отдавая дань таланту греческих мастеров, и часто копировали их шедевры.

Греческая скульптура почти не дошла до наших дней в оригиналах, зато благодаря римлянам, которые делали десятки копий с каждой греческой статуи, мы знаем о Дискоболе, Дорифоре и многих других произведениях.

Подпорка возле правой ноги Августа тоже служит цели прославить правителя. Она сделана в виде крылатого младенца, сидящего на дельфине — это Амур, сын Афродиты, который напоминает о божественном происхождении императорского рода.

По одной из легенд, предком римлян был троянский герой Эней, сын Афродиты, чудом спасшийся из горящей Трои. После долгих странствий он причалил к итальянским берегам и основал город. Согласно этой версии, римские императоры были потомками Энея, а значит, в их жилах текла божественная кровь Афродиты.

Эта история стала очень популярной во времена Августа. Он попросил своего товарища, поэта Вергилия, сочинить поэму, способную прославить римский народ с императором во главе. Так Вергилий и сделал: взяв

за образец «Илиаду» и «Одиссею», он написал свою знаменитую поэму «Энеида» — главное художественное произведение римлян.

Так появился новый тип изображения императора — в образе божества. Например, статуя Нервы. Император сидит на троне с жезлом в руке, верхняя часть тела обнажена, что делает его подобным Зевсу или Юпитеру. В последующие века этот тип статуи, позой и видом напоминающий богов, будет встречаться очень часто. Его будет отличать некоторая манерность и повышенная торжественность.



Следует помнить, что фигуры императоров в образе оратора, жреца, воина или бога отличались друг от друга не так уж сильно. Главное внимание всегда уделялось лицу — значение портретного сходства не ослабло с возникновением империи.

Поэтому в мастерской скульптора часто имелись мраморные заготовки фигур различных типов, для которых

изготавливался точный портрет заказчика и присоединялся к телу. Иногда при необходимости одну голову можно было заменить на другую.

Если внимательно присматриваться к римским статуям в музеях, можно видеть шов на шее статуи — результат такого присоединения реального портрета к идеальному телу. Греки никогда так не поступали — их искусство было уникальным, каждый его объект являл собой неповторимый образец.

Греческая скульптура была больше искусством, чем ремеслом. Римляне хорошо копировали греков и самих себя, поэтому их скульптура была больше ремеслом, чем искусством.

Во II веке н. э., когда в искусстве пафос величия империи несколько уменьшился, в портрете начинает чувствоваться психологизм и более глубокие черты личности, а не просто внешнее сходство. Это совпало с использованием новых приёмов в работе скульптора — проработке многих деталей внешности без помощи краски.



- ▶ До начала II века греческие и римские статуи раскрашивались, но в дальнейшем цвет перестают использовать.
- ▶ Начиная со II века зрочки статуям не рисуют, а вырезают буравом — инструментом, похожим на маленькую ручную дрель. Если сравнить мраморные статуи I и II веков, видно, что они различаются наличием зрочков: в более позднем примере они есть, в более раннем — нет. По этому признаку можно определять время создания портрета.
- ▶ Благодаря императору Адриану появилась мода на бороды, поэтому в скульптуре во II веке появляются бородатые лица.

В I веке борода считалась признаком варварской внешности, поэтому мужчины ее не носили. Но Адриан (76—138 г. н. э.) был большим поклонником греческой культуры, а у греков все мужчины старше 21 года носили бороду. Эта традиция очень понравилась Адриану, благодаря чему со II века мы можем видеть в скульптуре как безбородые лица, так и бородатые, и сам он изображен бородатым.

Последний тип римской скульптуры — конная статуя. Римляне — единственный народ Древнего мира, у которого

возник этот образ. В таких статуях лучше всего можно подчеркнуть героизм и достоинство правителя. Поэтому эти скульптуры стали прообразом для парадных конных портретов полководцев в эпоху Возрождения, королей и императоров в XVIII—XIX веке. До наших дней дошел лишь один пример — статуя Марка Аврелия на коне.

ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ

Римское общество признавало важную роль женщины. Хотя формально в жизни государства женщины не участвовали, бывали случаи, когда они оказывали сильное влияние на политику — например, мать Нерона, Агриппина. Или же просто были ува-



жаемыми членами семьи, как сестра Августа, Октавия. Поэтому портретов римлянок сохранилось достаточно. По ним интересно наблюдать, какой тип красоты был в моде в разные века, какие носили причёски и наряды. В результате завоеваний и присоединения к Римской империи далёких территорий скульпторы нередко создавали портреты женщин с экзотической внешностью.



РЕЛЬЕФ

Фотографическое сходство, которого всегда добивались в портрете римские мастера, было отражением интереса к жизни и реальным событиям в истории государства. Первыми настоящими историками были именно римляне. Характерно, что первым сохранившимся произведением римской литературы был список участников одного из военных походов. Римляне составляли списки дат и событий, они назывались анналами (от латинского *annales* — годы) — отсюда выражение «войти в анналы истории». И изображению мифологических сцен римляне предпочитали изображение исторических.

Например, в рельефе на стене алтаря Домиция Агенобарба, где приносились жертвы в честь бога войны Марса, вместо божеств показан эпизод из жизни римлян — перепись имущества населения, или ценз. Здесь есть цензор, обычные граждане, военные и музыканты, жрецы и даже жертвенные животные. Нет никаких фантастических существ и намёков на мифологию.

Если присмотреться к небольшим фигурам и лицам, мы заметим в них разницу — стремление к точности скан-зывается и здесь.



Даже римские предметы культа и ритуальные объекты часто представляют собой исторические свидетельства.

Особенно важным свидетельством и показательным примером стала колонна императора Траяна. По всей высоте этой колонны (38 м), обгибая ее по спирали, высечен рельеф, его длина 190 м. Всё это — изображения разных эпизодов двух войн римлян с даками, варварским народом. Этот рельеф представляет огромный исторический интерес для изучения доспехов, оружия, костюмов и головных уборов участников событий.

ЖИВОПИСЬ

За свои военные успехи римляне получали в качестве награды земли. Часто в удалённых от городов районах на берегу моря они строили виллы, где можно было наслаждаться красивыми пейзажами и дышать морским воздухом. Это были огромные комфортабельные сооружения: они насчитывали порой 30 или 40 комнат, имели большую хозяйственную часть и все удобства, включая канализацию, горячую воду, застеклённые окна, красивую мебель и великолепный живописный декор. Функцией таких вилл было создать приятную, располагающую к отдыху атмосферу для уставшего от городской суеты человека, поэтому оформлению дома римляне уделяли пристальное внимание.

Ещё в последние века до н. э. на территории Италии дома оформлялись раскрашенными рельефами из обожжённой глины — это тоже наследие этрусков. Но во времена империи оформление богатых домов стало на-

стоящим искусством. Римские виллы в Помпеях, Геркулануме и Стабиях позволили не просто изучить настенную римскую живопись, но даже разработать ее классификацию по стилям.

- **Инкрустационный (первый) стиль, II—I вв. до н. э.** — роспись по сухой штукатурке, часто изображает архитектурные элементы и облицовку.

Наиболее ранние росписи наносились на сухую штукатурку — такая техника называется «секко». Для них наиболее характерны изображения архитектурных элементов из дорогого камня. На поверхности оштукатуренной стены можно видеть нарисованные мраморные, алебастровые или гранитные блоки, панели и карнизы, что создавало иллюзию разнообразия материала в оформлении дома.



- **Второй, или архитектурно-перспективный стиль, 80 г. до н. э.** — визуально расширяет пространство, это объёмные, хорошо выполненные рисунки.

Стал очень известен благодаря хорошо сохранившимся росписям «виллы Мистерий» в Помпеях. Этот стиль часто использовался, чтобы визуально расширить пространство небольшого помещения за счёт изображения до-



полнительных окон, дверей и ниш. Часто встречаются рисунки колонн, капителей и карнизов. В нишах иногда изображались человеческие фигуры, различные мифологические сцены — всё это напоминало спектакль, происходящий у зрителя на глазах.

Рисунки выполнялись объёмно, со знанием перспективы. Они прекрасно передают иллюзию глубины пространства и говорят о высочайшем уровне владения живописной техникой. Нередко эти росписи были копиями греческих картин, ни одна из которых не дошла до наших дней. А иногда на стенах римских вилл можно было увидеть изображения греческих статуй, а в домах — копии скульптур. Именно для больших вилл состоятельные римляне заказывали копии с греческих шедевров, что впоследствии дало исследователям возможность изучать греческие статуи.

- **Орнаментальный стиль, начало I века н. э.** — узоры из растений

Декоративные стили развивались очень быстро, и этот стиль стал популярен к началу I в. н. э. Роспись отдалённо напоминала обои с декоративными орнаментами в виде колонн или

канделябров, обвитых растениями. Сюда же включены изображения мифологических сцен, но фигуры гораздо меньшего размера, а иногда среди рисунков встречаются натюрморты.

► **Мифологический (фантастический) стиль, середина I в. н. э. — более пышная версия орнаментального**

Для этого стиля характерно разделение плоскости стены на небольшие участки при помощи колонн и карнизов, крайне тонких и не претендующих на реалистичность. Получившиеся прямоугольные пространства разных размеров заполняются узорами, изображениями птиц, фантастических существ, а также небольшими панно с красивыми пейзажами.

Он кажется слишком богатым и вычурным, хотя декоративные элементы — тонкие колонны, фронтоны и капители выглядят очень изящно. Этот стиль не ставит перед собой цели создать иллюзию реального пространства, скорее, он является более пышной версией предыдущего.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Обустройство любого римского дома предполагало наличие всего, что делает пребывание в нём полноценным, удобным. Отношение римлян к дому было трепетным, он воспринимался как священный объект. Именно в доме обитали духи предков и домашние покровители римлян, боги-хранители дома — пенаты и лары. Во внутренних двориках домов были небольшие святилища, где регулярно отправлялись их культы. Поэтому обустроить дом и жить в нём полноценной жизнью было для римлян священным долгом.

Из-за внезапной гибели городов Помпеи, Геркуланум и Стабии от извержения вулкана Везувия археологи получили возможность изучить обстановку самых роскошных римских вилл, построенных на рубеже тысячелетий. В распоряжении учёных оказалось огромное количество предметов римского быта — мебель, посуда, светильники и многое другое.

Все они выглядят очень изысканными. Канделябры и посуда, сделанные из бронзы — пример тончайшей работы мастеров. Отношения с бронзой у римлян сложились уже давно, на заре их цивилизации, и к I веку мастерство достигло вершины. Особенно интересно рассмотреть модные в то время столы и табуретки на ножках в виде лап животных. Довольно сложно точно определить вид животного, оно могло быть фантастическим, как, например, грифон. Иногда мебель опиралась на львиные или волчьи лапы, а порой и на копыта. Все ножки слегка изогнутые, часто украшенные растительными мотивами.



Такие приёмы вновь станут популярны в Европе начиная с середины XVIII века, во время большого интереса к искусству римлян, когда будут обнаружены похороненные под пеплом Везувия шедевры.

Предметы обстановки хорошо характеризуют их обладателей. Иногда их привлекала не польза, а внешний вид

предметов. Небольшие круглые столики с высокими бортиками служили своеобразной витриной, на которую можно было выставить дорогую посуду из серебра и продемонстрировать гостям вкус и уровень достатка.

В большинстве предметов нет ни одной детали, которая не была бы осмыслена эстетически. Ручки, ножи, дверцы, различные отверстия — в виде человеческих лиц, цветов, растений или рыб на чайниках, печках, самоварах (эти устройства не похожи на привычные нам, однако устроены схожим образом).

Когда-то животный и растительный мир обожествлялся и изображался на священных предметах. Каждое изображение имело глубокий магический смысл.

Но чем дальше идёт искусство, тем лучше виден его путь, от священного смысла к эстетическому эффекту. Поэтому использованные в конце истории Древнего мира образы часто не носили символического характера. Именно отсюда берёт начало дизайн — создание удобных и красивых предметов без какого-либо дополнительного смысла.

Конспект

Римская скульптура начинается с традиции создавать образы предков, которым римляне поклонялись. Отсюда берет начало тенденция и в портретах живых людей как можно точнее передавать внешность. В эпоху Республики эта точность соблюдается, даже если внешность героя неидеальна: для римлян, в отличие от греков, телесная красота не находится в столь тесной связи с духовной.

После наступления эпохи Империи эта традиция видоизменилась из-за необходимости прославлять императора и утверждать величие Рима. Скульптор начинает льстить изображаемому и улучшать его внешность, используя греческие каноны красоты, хотя портретное сходство сохраняется. В дальней-

шем римские скульпторы даже начинают прикреплять голову заказчика к заранее изготовленной идеальной фигуре.

Римляне не любят экспериментов, поэтому у них есть всего несколько устоявшихся скульптурных образов, которые тиражируются. Это:

- ▶ оратор,
- ▶ жрец,
- ▶ полководец,
- ▶ божество.

Также у римлян, единственных в Древнем мире, встречается конная статуя: прообраз для парадных портретов в более поздние века. Кроме того, в римском искусстве, в отличие от греческого, во множестве встречаются образы уважаемых женщин.

III и IV столетия были сложными для Римской империи. Сильное неравенство в обществе, постоянная борьба за власть и приход к ней случайных людей, часто не из знати, религиозные противоречия — всё это ослабляло римское государство. Неспособность языческой религии примирить общество с возникшими проблемами привела к усилению роли христианства.

В середине III века, при императоре Диоклетиане, власть в Империи была разделена между четырьмя правителями, а в IV веке сама империя раскололась на две большие части — Западную и Восточную.

Столица восточной части империи, Константинополь, стала приобретать силу и богатеть, а западный Рим погружался в кризис, всё чаще подвергаясь набегам разорявших его варваров. От бывшего величия Рима не осталось и следа, присоединённые к империи территории откалывались, начиналось Великое переселение народов. В 476 году Западная Римская империя пала, и в Константинополь были перемещены знаки императорской власти, после чего он официально стал главным городом восточной империи. Она продолжит своё существование ещё тысячу лет в виде христианского государства, известного под именем Византии.



**Средневековье
V—XV вв.**

Средневековое искусство развивалось совершенно по-разному на территориях, принадлежавших Западной и Восточной Римской империи (которую принято называть Византией). Если Византия унаследовала и частично продолжила богатые традиции римского искусства, то западная часть была захвачена варварами. Они обладали своей самобытной культурой — которой, однако, было далеко до достижений античности.

При этом, как на Западе, так и на Востоке, искусство было религиозно ориентированным — но выражалось это по-разному.

Искусство Византии — это в основном иконы, мозаики и фрески, то есть убранство внутри храмов. А искусство Западной Европы — это предметы быта (во времена варваров) и архитектура (сохранившиеся памятники с X—XI века).

Византии мы посвятим меньше времени, поскольку там довольно быстро установились каноны. Они диктовали как и что нужно изображать и не менялись веками. А на искусстве Западной Римской империи остановимся подробнее: архитектура и другие виды средневекового искусства там прошли огромный путь всего за несколько веков, и интересно это пронаблюдать.

- ▶ Средневековое искусство делится на две части: Западная Римская Империя (варвары) и Византия (наследие античности).
- ▶ Искусство Средневековья — христианское; в основном оно связано с храмами и их оформлением.

Искусство Византии

Византия известна в первую очередь своими иконами. Мы безошибочно отличаем их от картин по нереалистичности изображения, обратной перспективе (увеличению предметов по мере удаления от зрителя), отсутствию объема и библейским образам.

Помимо икон до нас дошло множество мозаик, фресок и рельефов — то есть, других видов живописи и скульптуры, которые можно найти в храмах.

НА ПУТИ К СРЕДНЕВЕКОВЬЮ. ХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО ВНЕ ЗАКОНА

Во II—III веках н. э. в Римской империи появляется и распространяется христианство. До начала IV века эта религия была запрещена, а её служителей преследовали и жестоко наказывали. Поэтому первые примеры христианского искусства возникают в местах, недоступных обычному человеку, спрятанных и известных лишь посвящённым. Таким местом стали римские катакомбы — пустующие подземные каменоломни. Именно здесь во II веке возникли первые захоронения христиан, а стены этих каменоломен покрылись росписями — сюжетами и образами из Ветхого и Нового Завета.

Вот что было свойственно раннему христианскому искусству.

- ▶ Живописцы активно использовали **символы** — изображение идей через конкретные образы.

Перед художниками того времени стояла сложнейшая задача. Им нужно было показать то, что крайне сложно себе даже представить — бога, святость, небесный мир и связанные

с ним чудеса. Это можно было сделать только при помощи символов, способных отразить главные христианские идеи.

Например, хлеб и рыба стали символами Иисуса Христа. Если о хлебе своим ученикам говорит сам Христос на Тайной вечере, то рыба — по-гречески **ΙΧΘΙΣ** — стала для христиан аббревиатурой, в которой заключены слова: Иисус Христос Божий сын, Спаситель. Рыбу как священный знак, понятный лишь посвящённым, изображали на саркофаге, чтобы обозначить принадлежность умершего к христианской вере.



- Образы заимствовались из более раннего искусства и осмыслились по-новому.

Хотя старая религия и изобразительные принципы прошлого отвергались христианами, они заимствовали обра-

зы из языческого искусства. Атрибуты бога виноделия Диониса — вино, виноград и виноградная лоза — стали символизировать кровь Христа и христианскую веру. Образ бога любви Амура — крылатого младенца — практически без изменений перекочевал в христианский мир в виде ангела, дьявол же внешне напоминает козлоногого фавна.

Интересно, что изображение Иисуса Христа в катакомбах часто давалось символически, например, в виде агнца. Также был популярен образ Доброго пастыря, притчу о котором Иисус рассказывал. Можно сказать, что этот Добрый пастырь — это сам Иисус, а внешне изображение напоминает архаического Мосхофора — древнегреческую статую юноши, взвалившего на плечи телёнка. Это лишь некоторые примеры заимствования и переработки христианами языческих образов.

В отличие от греков и римлян первые христиане не обращались к скульптуре. Так как статуя в сознании верующих была связана с поклонением идолам, мастера были сосредоточены на живописных образах.

- Не было реалистичности, объёма, проработки деталей. Это было не нужно — ведь изображалось божественное, а не земное.

Художники римских катакомб стремились говорить о возвышенном и спиритуалистическом, поэтому отказались от материальной характеристики предметов, а в изображении героев не акцентировали внимание на телесном. Для христианина тело — это воплощение человеческого начала, в то время как новое искусство старалось показать божественное, нематериальное и иррациональное.





В изображениях не подчёркивались объёмы фигур, не было видно богатства красок и фактур, а предметы были встроены в пространство неправдоподобно и неправильно. В такой живописи нет лишних подробностей и обильного декора.

Фон однотонный, как правило, белый, ничем не заполненный. Если вспомнить о фресках на виллах в Помпеях и Геркулануме, объёмных телах и реалистично трактованных деталях, увидим огромные отличия в росписях катакомб, сдержанных, порой суровых, аскетичных, как и сама жизнь первых христиан.

Раннехристианское искусство:

- ▶ Символическое изображение идей — рыба как символ Христа;
- ▶ Старые образы с новым смыслом: ангелы — переработка образа Амура;
- ▶ Возвышенная живопись вместо «языческой» скульптуры;
- ▶ Отсутствие реалистичности, акцент на божественном.

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

В начале IV века гонения на христиан прекратились, а затем император Феодосий провозгласил христианство официальной и единственной ре-

лигией Римской империи. Тогда христианское искусство перестало быть запретным, доступным лишь группам посвящённых, и вышло в мир.

В 395 году Римская империя раскололась на две части — Западную и Восточную, которую принято называть Византией. Её столица Константинополь стала центром развития христианской культуры. А после падения Западной Римской империи в 476 году Византия осталась единственной империей, и там сосредоточились все творческие силы христианского мира.

Помимо религиозной живописи в Византии существовало также и светское искусство, примеров и описаний которого, однако, не сохранилось.

Храм — это важнейшая архитектурная форма для всей эпохи Средневековья. Все службы теперь проводятся внутри, поэтому стало важным внутреннее убранство. Появились мозаика и фреска.

С IV века христианское искусство стало официальным и переместилось из катакомб в храм. Хотя новая религия многое заимствовала из античного язычества, прежний вариант оформления храма не подходил христианству.

В Греции и Риме не было принято отправлять религиозные обряды внутри храма — все ритуалы происходили за его пределами, даже алтари располагались снаружи, поэтому интерьер здания не оформлялся ярко и пышно. Теперь же все христианские службы ведутся внутри, и храм увеличился в размере, огромное значение приобрело его внутреннее убранство, где

в большом количестве появились **мозаики и фрески** — два вида **монументальной живописи**.

Мозаика — изображение, сделанное из квадратных камешков и цветного стекла, смальты. Стекланная масса смешивалась с красящим пигментом, затем её делили на небольшие плоские полосы, а после застывания разрезали на кусочки квадратной формы. Из них выкладывались цветные изображения любого масштаба.

Фреска — живопись по сырой штукатурке водорастворимой краской.

Две эти техники были хорошо известны как в Западной Римской империи, так и в Восточной. С появлением христианства они начали служить новым изобразительным целям внутри церкви.

- ▶ Оформление храма было строго упорядочено, поскольку оно отражало высший порядок Царствия Небесного. Мозаики и фрески размещались по строгим правилам.

Храм воспринимался верующими как обитель Бога, всё в нем имело смысл и символику. На куполе изображался Иисус, в полукуполе апсиды (выступа, где обычно располагался алтарь) — Богородица; на западной стене — сцены Страшного суда.

Поскольку храм был ещё и метафорой мира, то такое его оформление говорило о том, что божественная сила способна упорядочить этот мир.

- ▶ Авторы мозаик и фресок обязаны были следовать канонам, а не собственному видению.

Строгий порядок в оформлении интерьера касался и самих изображений. Организация декора предполагала подчинение общим изобразительным

правилам, автор не мог привносить собственное видение события в мозаику или фреску. В искусстве были выработаны каноны, то есть особые изобразительные законы, сформировавшие икону как тип живописи.

Каноны сложились окончательно к VI веку, во времена императора Юстиниана Великого.

Пример



Мозаика из церкви Святого Виталия в Равенне — одна из самых древних и знаменитых — отлично демонстрирует особенности нового художественного языка.

Перед нами в ряд выстроилась целая процессия, в центре которой сам император Юстиниан. Слева от него воины, а справа священнослужители — это опора и защита власти. Восставших против правителя всегда может усмирить армия, а церковь напоминает о том, что император — избранник бога. Это также объясняет, почему образ императора мог появиться даже в церкви.

Главные герои в иконе всегда изображены анфас, второстепенные — в профиль. Все участники процессии повернуты к нам лицом. Внешне они непохожи — различен их возраст, вы-

ражения лиц, причёски. Однако все лица объединяет взгляд широко раскрытых глаз, кажущихся огромными.

Фигуры невыразительны и необъёмны, они кажутся висящими в воздухе. В них, в отличие от лиц, много общего. Одежда производит впечатление драпировки, висящей на вешалке, а не на живом человеческом теле. Если посмотреть на ступни ног, фигуры покажутся висящими, а не стоящими на земле, так как на них не давит вес тела.

Всё, что напоминает о земном мире, исчезает, образ реальности меркнет. Художник не говорит о реальном пространстве и времени, о человеческом и материальном. Он пытается рассказать не о земном, а о небесном, и показать божественное присутствие.

Важно обозначить, в первую очередь, одухотворённость и чудесность небесного мира. Это мир света и вечности. В нем нет зла, смерти, тьмы, начала и конца.

У фигур и предметов нет объема, поскольку для его изображения нужна тень. Тень — это тьма, которой в небесном мире нет места.

Недвижимый и величественный вид героев. Все фигуры неподвижные, нет активных действий и резких жестов. Художник показывает не конкретный момент времени и действие, а нечто вечное, неизменное.

Иллюзию бесконечности поддерживает золотой фон, на котором нет элементов пейзажа. Здесь нет ни природных, ни архитектурных деталей; из-за этого пределов пространства за спинами героев не ощущается, оно бесконечно.

► **Материал, из которого была сделана мозаика, также создавал определенный оптический эффект «чуждости».**

Золотые кусочки смальты (цветного непрозрачного стекла) хорошо отражали свет, и это создавало эффект мерцания и движения. Поскольку главным источником освещения в церквях были свечи, по поверхности золотого мозаичного изображения постоянно скользили блики света и тени. Это придавало мозаике таинственность и настраивало зрителя на мистический лад.

Для человека, жившего полторы тысячи лет назад, подобные оптические эффекты были чудесным явлением, они вызывали восторг, трепет и должны были укрепить его в вере.

Пример

Подобный эффект хорошо чувствуется в мозаике «Богородица Оранта» в Киеве.



Обилие золота вокруг Богоматери, а также в складках её платка, мафория, делает золотое сияние главным героем мозаики. Поскольку в Библии сказано о том, что Бог — это свет, и именно так он является человеку, то **золото — это метафора света и явление Бога в этот мир.**

Таким образом, мы видим Богоматерь и других героев как бы пронизанными этими лучами божественного сияния. Золото и идущий от него свет — это настоящая божественная энергия.

- ▶ Византийским иконам свойственна аскетичность образов: удлинённые фигуры, строгость, худоба и сдержанность.

Большинство сохранившихся до наших дней византийских памятников живописи позволяют сказать, что это искусство было торжественным и праздничным, оно настраивало человека на возвышенный лад. Вместе с тем образы говорили не о радости земного бытия, а о стойкости верующего. Поэтому часто фигуры святых и Богоматери кажутся нам вытянутыми подобно колонне или свече. Это — знак непоколебимости человека в его вере.

- ▶ Лица тоже выглядят вытянутыми, они лишены эмоциональности, не видно признаков возраста.



Level One. Средневековые V—XV вв.

Для ликов характерны удлинённый нос, маленький рот и огромные, смотрящие в бесконечность глаза. Однако не все образы, созданные в Византии, были столь схематичными.

Развитие образа в византийской иконе

Можно выделить два типа образов: схематические и художественные, наполненные глубоким психологизмом. Это связано со спорами о допустимости жанра иконы вообще — с иконоборчеством.

- ▶ Схематические, безэмоциональные образы возникли в результате негативного отношения к иконе в VII—X веках.

Приверженцы иконоборчества отрицали возможность самого существования иконы, приравнивая её к идолу. Поскольку в христианстве идолопоклонство было запрещено, они пытались запретить и сами иконы.

- ▶ В результате долгих споров и борьбы Византия отстояла право на иконы, но иконописный образ должен был быть максимально далёким от реального человеческого.

Многие образы, созданные после иконоборческого периода, схематичны и геометричны. Глаза в форме лодочки, круглый чёрный зрачок посредине, нос как будто скульптурно вырублен, лицо симметрично, на нём полностью отсутствуют эмоции. Это называется «великий аскетический стиль», он начинается в первой половине XI века.

Но вместе с тем, когда иконоборческие настроения рассеялись, многие образы стали более художественными.

Лица индивидуальны, черты более живые, щёки покрывает нежный румянец, взгляд проникновенный, глубокий, слегка отрешённый. Взгляд Богоматери глубокий, с оттенком печали. Эта сцена, в которой Мария и Христос соприкасаются лицами, названа «Умиление». Она действительно наполнена тонкой эмоциональностью.

- ▶ Наиболее ярким временем в истории Византии стал XIV век: величие и торжественность иконы соединились с живостью и правдоподобием человеческих образов.

Связь с античным искусством в Византии была всегда. Это исконные территории греков, да и история государства начиналась как продолжение Римской империи, унаследовавшей античный художественный опыт.



Пример

Взаимопроникновение античных и христианских традиций хорошо видно в иконе «Двенадцать апостолов», где перед нами при всей величественности и торжественности возникают живые и настоящие человеческие образы.



Так мастера соединяли в священных образах мистическое и античное.

Фигуры апостолов на первом плане развёрнуты в три четверти, драпировки лежат красиво и естественно. Лица индивидуальны: мы видим разный возраст апостолов, разницу их характеров.

При отсутствии видимого сюжета в фигурах всё равно ощущается динамичность, а между героями на первом плане разворачивается немая сцена — как бы диалог, где апостол справа смотрит в книгу в поисках ответа на вопрос обратившегося к нему апостола слева.

РЕЛЬЕФЫ

Отказавшись от создания скульптур, напоминавших верующим языческих идов, византийские мастера сосредоточились на изготовлении рельефов.

Прежде всего это были саркофаги и надгробия, на которых в один или два яруса давалось изображение евангельской сцены или священный образ.

По виду эти рельефы не слишком отличаются от римских. Все персонажи одного размера, активное действие отсутствует, герои предстают перед зрителем в фас или в профиль. Фон ничем не заполняется.

Настоящими шедеврами были небольшие рельефные пластины из слоновой кости. Будучи дорогим и сложным для обработки материалом, слоновая кость попадала в руки только настоящему мастеру-виртуозу.

Табличка X века передаёт мельчайшие нюансы наряда императора Константина VII, перевязь на его хитоне, узо-



ры его диадемы. К подобной точности и детализации изображения мастера прибегали не всегда, но на данном примере становится понятен уровень владения техникой резьбы.

Конспект

Средневековое искусство берет свое начало в римских катакомбах, с росписей первых христиан. Раннехристианское искусство было символическим, поскольку подчинялось необходимости скрываться от непосвященных. При этом оно переосмысливало старые языческие образы и интерпретировало их по-новому, стремясь изобразить

божественный мир. Так возникла нереалистичность изображаемого, свойственная и более позднему средневековому искусству.

В IV веке христианство выходит из тени, и огромное значение для искусства приобретает храм. Его внутреннее убранство строго регламентировано, основными видами живописи становятся мозаика и фреска. Характерные художественные приемы — обилие золота

для создания эффекта свечения, схематичность, невыразительность фигур, лиц и предметов. Все это нужно, чтобы подчеркнуть божественность и чудесность изображаемого, вызвать у зрителя чувство благоговения и восторга. При этом на более поздних византийских иконах XIV века возвращается правдоподобие образов.

Художественный язык, созданный византийскими иконописцами, был распространён на всей территории Восточной Римской империи и за её пределами — в Италии и на Руси, ставшей преемницей многих традиций византийской культуры.

Территории Западной Римской империи

Искусство начинается сначала

В то время как развитие Византии было продолжением античных традиций, хотя и переработанных и пересмысленных, на землях павшей в 476 году Западной Римской империи культурная жизнь протекала совсем иначе.

После падения она рассыпалась на множество маленьких варварских королевств, культурный уровень которых был очень разным. Некоторые из них были хорошо знакомы с античным искусством — например, на юге Франции и севере Испании. Народы, населявшие эти земли на протяжении нескольких веков, ассимилировались с римлянами и греками.

Другую культурную ситуацию представляли германские племена, гораздо более далёкие и не подверженные античному влиянию, что выражалось и в искусстве. При этом все эти народы постепенно принимали христианство и связывали свою культуру с новой религией.

На развитие искусства средневековой Европы оказали влияние три явления: античность, народные языческие традиции, характерные для каждой отдельной территории, и христианство.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Нестабильность жизни на территории Западной Римской империи не позволяла строить величественные храмы и создавать масштабные картины и скульптуры. Поэтому культура того времени дошла до нас в основном в виде предметов декоративно-прикладного искусства.

Когда в Византии уже сложился новый художественный язык и создавались настоящие шедевры архитектуры и живописи, западные европейские земли, только успокоившиеся после переселения народов, терзались нашествиями новых варварских племён. Остготы, вестготы, вандалы и гунны пересекали территории и вторгались в королевства.

Культура того времени дошла до нас не в виде фресок или икон. Это были предметы, которые можно было носить с собой и помещать в погребениях. Прежде всего это броши-фибулы, диадемы, рукоятки ножей, наконечники для стрел. Сохранность этих вещей связана с прочностью металла и полу-

драгоценных камней, часто использовавшихся мастерами.

- Звериный стиль: предметы, сделанные в форме зверя или хищной птицы. Часто встречаются изображения хищников: волка, медведя, орла.

Образ зверя в искусстве раннего Средневековья встречается постоянно. Это объясняется глубокой связью языческих народов с миром природы. Особое место в изображениях занимал образ хищника — существа, представлявшего опасность. Нередко такие образы наделялись сказочными, фольклорными чертами, напоминали драконов и прочих фантастических существ.



- Филигранный стиль: предмет, причудливо оплетённый металлическими нитями.
- Полихромный (многоцветный) стиль: поверхность изделия разделена многочисленными перегород-



ками, напоминающими соты, а пространство между ними заполнено пластинами из полудрагоценных камней или цветным стеклом.

ОРНАМЕНТ

Все предметы искусства, выполненные в это время, имеют общую черту: использование орнамента в качестве украшения. Мы можем сравнить это тяготение к узорам с греческой геометрикой, где вазы также были оплетены сетью поясов, напоминавших природные образы.

Раннесредневековый орнамент — это хитросплетение линий, иногда напоминающее растение, а иногда животное; они оплетают, обволакивают предмет.

Часто в нем можно увидеть черты и растительного, и животного начала одновременно. В сознании одно было неотделимо от другого, неразделимо с ними и человек, всё крепко связано.

Пример

Орнамент можно увидеть не только в декоративных предметах, но и в рельефе. На этой рельефной плите орнаментальная плетёнка создаёт рамку для изображения, а растительные мотивы встраиваются и в сам рельеф. Изображение весьма схематично и кажется наивным.



- ▶ Раннехристианские западноевропейские рельефы отличается большая условность и схематизм.

Богоматерь с Младенцем Иисусом сидит на троне, окружённая звёздами-цветами. Летящий ангел будто врежется в спинку её трона, склонившие головы волхвы уступают в размерах Марии — главной героине в этой сцене.

- ▶ В изображениях этого типа и времени нет реалистических деталей, они достаточно схематичны.

Например, под ногами волхвов не обозначено никакой поверхности. Схематично проработаны лица — лишь намечены прорези глаз, рот обозначен дугой. Фигуры непропорциональны,

слегка геометричны, а складки одежды обозначены симметрично расположенными прямыми линиями.



В композиции многих изображений того времени видна симметрия. В центре этого рельефа Иисус, сложивший руку в благословляющем жесте, слева и справа ангелы, над головой рука Бога Отца, выполненная крайне условно.

Подобные примеры хорошо показывают, как далеки варварские мастера от античной пластики. Если Византия унаследовала греко-римские традиции, то Западная Европа начинала сначала, имея перед глазами лишь немногие образцы классического античного искусства.

КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА

С другой стороны, именно благодаря независимости от греко-римской традиции возникло своеобразие и самобытность искусства Европы. Особенно интересно и сильно это проявляется в книжной миниатюре.

Возникновение миниатюры связано с переходом европейской цивилизации от папирусного свитка к кодек-

су — сшитым между собой тонким страницами пергамента, выделанной телячьей кожи. Кодекс — это форма, которую унаследовали современные книги.

Постепенно в текстах кодекса причудливой плетёнкой начинают выделять первые буквы в главах, а на некоторых страницах появляются иллюстрации. Они «живут» по тому же изобразительному закону — орнамент главенствует во всём.

Орнаменты в северных книгах

Оформление книг было стилистически очень ярким на севере Европы, особенно в Ирландии и скандинавских странах. Ярчайший пример — «Келльское Евангелие» VIII века, в иллюстрациях к которому мы видим вязь переплетающихся растительных и животных мотивов.



Level One. Средневековые V—XV вв.

Христианские символы соединяются с языческими, изображение архитектурных форм перетекает в растительные и животные. Это особое видение мира древним человеком, когда он не смотрел на каждый из его элементов в отдельности, а воспринимал всё в неразрывной связи, в том числе и с собой.

- Исследователи предполагают, что в архаические времена орнамент выполнял функцию оберега и защищал тот объект, на котором он изображён.

Возможно, подобной плетёнкой молодые варварские народы хотели сохранить, защитить, придать прочность тому, что было для них особенно важно. Евангелие — главная книга христианина, которая тоже нуждалась в защите от профанного взгляда, и орнамент мог уберечь священный текст от непосвящённого.

Изобразительные принципы книжной миниатюры напоминают рельефные: симметричная композиция, зависимость вида персонажей от их места в иерархии, отсутствие объёма.

Пример

- Иллюстрация «Взятие Христа под стражу».

Левая часть фигуры Иисуса выглядит как зеркальное отражение правой, лицо и причёска изображены по тому же принципу. Всё, от завитков волос до складок одежды, строго симметрично.

- По бокам стоят стражники, меньшие по размеру — это иерархический подход к изображению.



«Каролингское Возрождение» в IX веке

В IX веке в книжной миниатюре произошли большие перемены. В конце VIII века к власти во Франкском государстве пришёл Карл Великий, который мечтал восстановить границы прежней Римской империи. Но его увлекала не только политическая мысль — обратиться к античному миру ему хотелось и через искусство.

Поэтому период правления Карла Великого можно назвать временем возрождения, когда возвращается интерес к греческой философии и римской истории, а образцами пластических искусств становятся византийские памятники архитектуры и живописи.

- ▶ Всё выглядит плоско. Художник не передаёт объём, не моделирует его светотенью.

Вместо этого он чётко прорисовывает контуры и заполняет пространство между ними цветом, не используя его градаций и оттенков. Именно это и формирует плоскостное необъёмное изображение.

Мастера в Византии и на западе Европы имели разный культурный опыт, но единую цель — изобразить священную историю и её героев, чудесных, неземных. Это позволяет видеть общее в их изобразительном подходе. Однако западноевропейские рисунки выглядят проще, скромнее византийских. Здесь нет такого богатства красок, тонких деталей, изысканности образов.

Пример

В качестве примера можно привести «Евангелие аббатисы Ады».



Здесь нет «варварской» плетёнки, строгая симметрия нарушена, вместо этого мы видим сидящего на троне в живой позе евангелиста Луку. Детально проработаны складки его одежды, формирующие объём фигуры, слегка напоминающие классические образцы Греции, Рима и Византии. На втором плане есть архитектура, но нет привычного орнамента.

К этому же времени относится редчайший пример раннесредневековой скульптуры.

Небольшая статуэтка, где изображён всадник на коне — по-видимому, сам император Карл — восходит к римским конным статуям. Возможно, образцом для этой маленькой статуэтки послужила конная статуя Марка Аврелия — единственная из конных скульптур, сохранившихся от языческого Рима.



Однако говорить о радикальных переменах в характере искусства рано. После смерти Карла и распада его империи культура снова делает шаг назад, но будучи готовой к резкому пересмотру изобразительных принципов.

Конспект

В отличие от Византии Западная Европа была далека от античных традиций. С одной стороны, это привело к необходимости развивать искусство с самых основ, а с другой — придало ему самобытность. Если в Византии искусство было храмовым, то здесь на первый план выходят бытовые предметы, такие как броши-фибулы, диадемы, рукоятки ножей, наконечники для стрел.

Также большую роль играют книги. Свиток заменяется кодексом: именно эту форму имеют и современные книги. Развивается книжная

миниатюра. Орнамент в ней носит как декоративные, так и защитные функции, выполняя роль оберега. При этом миниатюра обладает чертами, общими с ранневизантийской иконой: схематичностью, отсутствием объёма, иерархичностью изображаемого.

В IX веке, после прихода к власти Карла Великого, происходит кратковременный всплеск интереса к античному и византийскому искусству. Однако по-настоящему механизм пересмотра изобразительных принципов запущен после 1000 года, когда начинается новая эра в жизни средневековой Европы.

Романский стиль в Западной Европе, XI— XII вв.

Начиная с X века можно говорить о возникновении настоящих больших стилей в изобразительном искусстве. Более спокойная обстановка в Европе позволила начать активное строительство храмов, и в их конструкции и оформлении прослеживаются общие черты. Они же видны и в книжной иллюстрации.

После 1000 года жизнь в Европе начала меняться. Обещанный церковью Апокалипсис не состоялся, что позволило верующим настроиться на будущее более оптимистично. Кроме того, набеги варваров подошли к концу — все, кого можно было так называть, постепенно теряли свои варварские черты, становясь частью цивилизованного мира. Основные границы королевств — будущих государств Франции, Германии, Швейцарии и др. — обозначились и перестали меняться. Возникли первые университеты, рыцари отправились в Крестовые походы, а паломники усиленно путешествовали по святым местам.

На этом историческом фоне и возникает романский стиль. Его название связано с обращением европейских строителей к римской архитектуре и инженерии — «*romanus*» означает римский.

Главным центром формирования этого стиля стал храм. Он спасал не только жизнь во время нападений на город, но и душу христианина от соблазнов и грехов земной жизни. Поэтому внешне храм был массивным, крепким, толстостенным, а его декор способствовал наставлению христианина на истинный путь.

ХРАМ — ОСНОВА РОМАНСКОГО СТИЛЯ

► Стало развиваться паломничество, поэтому возникла необходимость в строительстве прочных зданий большого размера.

Прежние храмы были непрочными и недостаточно вместительными. Теперь храм должен был вмещать несколько сотен прихожан, а при необходимости спастись им жизнь — если шла война, и укрыться от врага было негде.

► Именно здесь европейцам вновь пригодился древнеримский опыт строительства.

Воздвигая масштабные сооружения, часто достигавшие в высоту и в ширину нескольких десятков метров, римляне перекрывали эти площади полукруглыми сводами. Этим же конструктивным решением воспользовались и строители в XI веке.

«БИБЛИЯ ДЛЯ НЕГРАМОТНЫХ»: СКУЛЬПТУРА И РЕЛЬЕФ В ХРАМЕ

Самые примечательные образцы романского стиля в скульптуре можно найти на фасадах романских церквей, особенно во Франции. Основными сюжетами для изображения были следующие:

- «Христос во славе» — Спаситель в окружении четырёх евангелистов;
- Страшный суд;
- Богородица с младенцем Иисусом.

Пример

В пространстве над дверьми собора Сан-Лазар — тимпане — изображён Христос в окружении евангелистов,



а рядом сцены страшного суда. Мы видим взвешивание человеческих душ архангелом Михаилом, Еву перед грехопадением, грешников и праведников — одним словом, всё то, что способно красочно и наглядно показать человеку, что ожидает его после смерти.

- ▶ **Все фигуры расположены близко друг к другу, между ними нет расстояния и «пауз».** Кажется, что все события происходят на первом плане в одно и то же время.
- ▶ **Пропорции этих фигур искажены, из-за чего они не кажутся натуроподобными.**
- ▶ **Само пространство тимпана заполнено целиком.**

Боязнь пустого пространства — характерная особенность всего средневекового искусства.

В рельефе множество фигур, но немного деталей. Все детали, которые возникают перед глазами, нужны для уточнения обстоятельств сюжета, это атрибуты, необходимые для рассказа.

Одна из важнейших характеристик романского изображения — наглядность и понятность. Его задача — рассказать зрителю историю. Поэтому, несмотря

на избыточность композиции, повествование всегда получается лаконичным и чётким.

Во многом это связано с тем, что в период иконоборчества, пытаясь отстоять право на использование изображений, Церковь в Западной Европе назвала рельеф и живопись «Библией для неграмотных» и тем самым обозначила функциональный смысл храмового искусства.

Пример

Гильдесгеймские ворота — это настоящая книга, которую способен прочитать каждый, несмотря на непропорциональность фигур, неестественность поз и фантастичность некоторых деталей.

Бог создаёт Еву из ребра Адама — Адам лежит, а справа на этом же рельефе уже появилась Ева. События в одном и том же изображении показаны последовательно, так же, как они разворачивались в Библии. Это обеспечивает понимание последовательности и связи событий между собой.

В сцене грехопадения змей, сидящий на дереве, едва заметен — так подчёркивается его коварство. А коварство Евы подчёркивается её сходством со змеем — как змей изображён оплетающим ствол дерева, так ноги Евы



переплелись, когда она предложила запретный плод Адаму.

Печаль героев в сцене изгнания из рая подчеркнута опущенными вниз верхушками растений. Сложно определить, что это за растения — по размеру они напоминают деревья, но по виду на них не похожи. Натуралистичность не так важна, как необходимость передать смысл происходящего.

Одна из важнейших тем искусства того времени — искупление человека своих грехов. Именно поэтому чаще всего скульпторы обращались к сюжету о Страшном суде.

- ▶ В связи с этой идеей характерным для романского стиля памятником будет распятие.

Образ Иисуса невероятно трагичен. Убедительный в своей эмоциональности, он должен напоминать человеку о жертве, принесённой Богом для искупления грехов.

Тело Иисуса кажется измождённым и исхудавшим. Сама фигура Спасителя трактована очень условно — она слишком тонкая и непропорциональная, схематично показаны рёбра и другие открытые части тела. Тонкие руки и крупные кисти, никакой мускулатуры и моделирования суставов. Изображение схематично и примитивно, при этом оно заставляет зрителя проникнуться идеей страдания.

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ

Герои фресковых изображений ведут себя так же, как и в скульптуре.

- ▶ **Художник не мыслит в трёхмерном пространстве**, он выдвигает все фигуры на первый план.

- ▶ **Фигуры грубы**, кажется, что они составлены из модулей очень примитивного конструктора. Порой сложно различить, женщина перед нами или мужчина, здание или предмет мебели.

- ▶ **Позы застывшие, руки, как правило, большого размера**, так как их жесты в сюжете имеют важное значение.

Общее впечатление, которое вызывают образы, созданные в этот период — это наивность и простота изображения, условность, схематичность. Также характерно отсутствие объёма — изображение кажется плоским, пространство между линиями равномерно занято краской.

Пример

Фреску Христос Пантократор из церкви в Тауле можно считать одним из самых характерных примеров романской живописи.



Благословляющий жест правой руки Иисуса привлекает внимание — ладонь и кисть огромного размера.

Лицо напоминает маску с условно обозначенными на ней чертами. Искажены пропорции — как в византийских иконах, огромные глаза и вытянутый «свечкой» нос. Румянец на щеках обозначен красными точками.

Складки хитона Иисуса условны, симметричны и не подчёркивают объёма фигуры.

В изображении главенствует контур (линия, очерчивающая границы предмета), а не цвет или тень. Фон плотный и однотонный — синий, зелёный, белый. Цвет равномерно заполняет пространство между контурами, иногда очень робко и неточно обозначаются суставы или мышцы.

Романские фрески как будто нарисованы ребёнком. Но ведь человек, только что вышедший из стадии варварства, ещё не научившийся писать и читать, постигал мир интуитивно, часто глядя на многие вещи наивно и однозначно — и именно так он будет воплощать своё видение мира в искусстве. По-детски ярко и просто, без знания пластической анатомии и законов прямой перспективы.

Как и в скульптуре, самое главное в живописи — понятное и последовательное изложение событий священной или светской истории.

При этом в романике осталось немного прежней любви к орнаменту и образу зверя. Чаше всего это видно на капителях — заверших колонн.

Пример

Из растительной плетёнки на нас смотрит чудовище с высунутым языком, иногда в нём можно распознать льва или дракона, кое-где мелькнёт чешуйчатый или конский хвост. На фасадах романских соборов чудовищ попирают ногами святые и пророки, выстроившиеся у входа, подобно колоннам — напоминая о том, как надо обходиться с грехами. Каждый из них стоит на каком-то звере, символизирующем человеческую слабость.



При виде таких чудовищ у входа в Сан-Трофим в Арле Ван Гог говорил, что они пугают его и напоминают что-то китайское. Известна любовь китайской культуры к драконам, а пугающую роль таких изображений Ван Гог почувствовал даже спустя много веков после того, как собор был построен. Идея оформления романских храмов в том, чтобы наставить верующих на истинный путь — именно для этого и служат чудовища, символизирующие грехи и пороки.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В РОМАНИКЕ

Романское искусство иногда выходит за пределы храма, создавая предметы декоративно-прикладного искусства. Например, ковёр из Байё, где рассказывается история о Вильгельме Завоевателе и битве при Гастингсе.



Пример

На ковре длиной почти в 70 м последовательно представлены события, связанные с нормандским завоеванием Англии.

Мы видим множество героев, которые кочуют из одного эпизода в другой. Здесь много кораблей, коней, оружия — они заполняют почти всё отведённое для изображения пространство.

Все действия разворачиваются на первом плане — это напоминает аппликацию или комикс. Лишённые объёма человеческие фигуры — смешные человечки, похожие друг на друга — активно жестикулируют, двигаются, сражаются.

Архитектура изображена очень схематично, её масштабы сильно уменьшены для того, чтобы поместиться в композицию, и трактованы условно — только линии, обозначающие колонны, арки, крышу. Море показано непрерывными волнистыми линиями, земля — полукруглыми.

Как и на фресках, изображение повествовательно, схематично и похоже на нарисованное ребёнком.

КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА

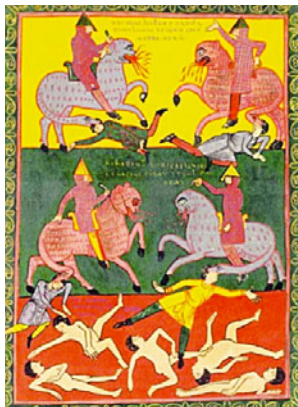
В Винчестерской Псалтири видно, что образ причудливого зверя не ушёл из искусства, но стал играть в нём новую роль.

В виде хищников и причудливых зверей теперь изображается дьявол, в пасти которого оказываются грешники после смерти. В образе зверя чаще всего изображаются отрицательные персонажи, спутники дьявола и он сам.

Вслед за фресками и рельефами к повествовательности стремится и книжная миниатюра.

Пример

Часто сами изображения на странице расположены в несколько «строчек», как в иллюстрации к 9 главе



Откровения Иоанна Богослова из Сен-Севера. Три яруса изображений даны на трёх ярких контрастных фонах. Всадники сидят на фантастических животных, шерсть показана точками. Грешники, лежащие внизу, расположе-

ны на разных уровнях, иначе лежащие на первом плане загородили бы дальних.

Реалистичность здесь уступает место наглядности и очевидности.

Конспект

Романский стиль возникает после 1000 года в связи с развитием паломничества и необходимостью в более прочных и вместительных храмах. Название было придумано в XIX веке и связано с тем, что средневековые архитекторы пользовались римскими инженерными решениями (*romanus* — римский).

К XI веку, когда романский стиль окончательно сформировался, обозначились его главные свойства — простота, выразительность и повествовательность. Огромное значение приобрёл сюжет.

Визуальные образы — в основном фрески и рельефы — были «Библией для неграмотных», их главная черта — наглядность. Поэтому изображениям свойственны схематичность, отсутствие лишних деталей, условность — чтобы каждому

человеку было ясно, о чём идёт речь.

Со временем такое наивное, но стремящееся к рассказыванию простых и важных историй для человека искусство всё больше и больше будет концентрироваться на объяснении морали и христианских ценностей через близкое к реальности и понятное человеку.

Это способствовало пробуждению в искусстве интереса к земному миру. Также на это оказал влияние рост городов, где процветало свободное от феодалов население, улучшение условий жизни, что дало возможность воспринимать эту жизнь не только как путь искупления грехов, но и как время наслаждения красотой окружающего мира. Наконец, научные и инженерные прорывы.

Эти изменения в жизни людей привели к возникновению нового стиля — готики.

Готика

Готическое искусство, как и романское, в первую очередь выразило себя в архитектуре. В результате новых инженерных приёмов здания из тяжёлых и приземистых превратились

в стремящиеся ввысь, состоящие из множества заострённых башенок, стоящие на тонких столбах-опорах. Первый готический собор появился в середине XIII века, и всё построенное до начала 13 принято называть ранней готикой.

СКУЛЬПТУРА

Готический собор невозможно представить без большого количества скульптур внутри, и особенно снаружи здания. Статуи того времени как бы знают, что они лишь часть собора, полностью подчиняются его форме.

Пример

- ▶ Скульптуры на западном фасаде Шартрского собора — одновременно и колонны, поддерживающие арки портала. Как все элементы собора, статуи вытянутые и плоские.
- ▶ Слишком узкие плечи и необъёмное тело скрываются под драпировками, складки которых похожи на простые полоски, идущие снизу вверх. На ступни словно бы не давит вес, они повисли в воздухе — это подчеркивает невесомость тела.

Нечто подобное мы видели в византийском искусстве, где торжество духа над телом было показано невырази-



тельной фигурой, противопоставленной одухотворённому взгляду. Здесь лица пророков также наиболее правдоподобны и привлекают внимание напряжённым взором. Хотя в лицах пока нет ничего индивидуального, мужская и женская внешность в основном отличаются лишь наличием и отсутствием бороды, иногда причёской.

Южная часть собора в Шартре, несколько раз горевшего и перестраивавшегося, была создана почти на сто лет позже западной, в середине XIII века. Те образы, которые возникают здесь, сильно отличаются от раннеготических.

Пример

- ▶ Скульптуры периода зрелой готики в XIII веке становятся заметно объёмнее и самостоятельнее, перестают полностью зависеть от архитектурной формы.

Святой Георгий — крепкий, сильный воин, его статуя объёмна. В отличие от ветхозаветных пророков западного портала XII века, он уверенно стоит на земле, причём очень правдоподобно, естественно: опирается на одну ногу, другую расслабляет. Это так называемый приём контрапоста — он был открыт Поликлетом в V веке до н. э., но после завершения эпохи античности вернулся в скульптуру только в XIII веке.

- ▶ Используются образы, близкие и понятные средневековому человеку.

Георгий одет в кольчугу, в руках у него меч, который можно было увидеть у рыцарей-крестоносцев. Будучи римским воином, жившим в III—IV вв.,

в реальности Георгий выглядел совсем иначе: римляне носили другие доспехи и использовали оружие другого вида. Но готический скульптор не только плохо знает исторические реалии прошлого — он стремится быть понятным своему современнику. Экзотика и далёкие от понимания образы не способны были затронуть душу средневекового европейца.

Готическая скульптура ставит перед собой цель не только быть «Библией для неграмотных», но и поучать человека, наставлять на правильный путь.

Пример

Это хорошо показывает статуя Святой Модесты. Латинский корень «модест» означает скромный. Перед нами действительно скромная девушка, которая правой рукой отталкивает от себя мир с его соблазнами и грехами, а левой держит Новый Завет, показывая единственный путь, которым она хочет идти. Книгу она держит как щит — учение Христа должно спасти её от грехов.

- ▶ Одежда на теле Модесты смотрится гораздо реалистичнее, чем на раннеготических скульптурах.

Складки робко, но подчёркивают очертания тела. Они струятся вниз, не выглядят линейными, как на пророках XII века, внизу же они загибаются и создают ощущение лёгкого волнистого движения.

- ▶ Лицо Модесты тоже говорит о скромности, на нём не запечатлены яркие эмоции.

Отношение к эмоциям в Средневековье было неоднозначным: сильный гнев и бурная радость были знаком того, что в человеке природное преобладает над духовным, и это считалось неправильным. Таким образом, безэмоциональная Модеста является воплощением идеала христианина.

Указывать человеку правильный путь, говорить, что хорошо и что плохо — важнейшая цель готической скульптуры.

Пример

Немецкие статуи «Искуситель и дёва» — отличная демонстрация этих целей. Герои сценки откровенно улыбаются, что должно привлечь внимание зрителя. Богато одетый кавалер слева активно жестикулирует, привлекая внимание дамы. Она отвечает на его интерес улыбкой и слегка отодвигает одежду, демонстрируя тело.



Подобное поведение должно казаться аморальным само по себе, однако более глубокой эту сцену делают изборожденные за спиной у кавалера змеи и жабы — спутники дьявола. Речь идёт о том, что дьявол подстерегает человека повсюду, и под угрозой каждый, кто забыл о правилах и нормах.

Яркие противопоставления — любимый приём в готической скульптуре. Мастер чётко делит мир на чёрное и белое, подчёркивая положительное и отрицательное в героях. Для этого часто изображались человеческие эмоции — не как разговор о сиюминутной радости или печали, а как способ воздействия на зрителя, возможность объяснить суть сюжета.

Это хорошо видно в скульптурах Магдебургского собора. В оформлении его портала использован сюжет о разумных и неразумных девах — эту притчу рассказывал Христос.



Десять дев ожидали прихода жениха — по иудейской традиции он с родными являлся ночью для совершения свадебного обряда. Пять дев запаслись маслом для светильников, чтобы зажечь их во время прихода жениха, а пять других нет. Когда жених явился, пятеро дев пошли покупать масло, покинув дом. Оставшиеся девы и свадебная процессия затворили двери, и ушедшие неразумные девы не смо-

гли вернуться назад. Дом — Царствие небесное, жених — Бог.

Лица разумных дев улыбчивы, неразумных — грустны, из глаз одной в виде каменного потока льются слёзы. Радость одних и страдание других показаны красноречиво.

Любимый образ зрелой и поздней готики — Богоматерь, она становится главной героиней готического искусства.

Многие соборы в Европе посвящены именно Богоматери — в её лице видели заступницу и пример для любого человека. Поэтому её образ можно встретить в любом соборе внутри и снаружи.

Пример

Например, на портале Амьенского собора она держит на руках младенца Христа, на её голове корона, а над головой ангелы поддерживают нимб. Интересно, что нимб представлен не как мистическое сияние над головой святого, а как нечто материальное. Он напоминает большую красивую тарелку с ажурными краями. Корона на голове Марии проработана так же тщательно.

Мастер уделил одинаковое внимание как главному образу, так и деталям вокруг него. Это важнейшее новшество, возникшее в эпоху зрелой готики.

Интересно обратить внимание на фигуру Марии. Очертания её тела выражены слабо, всё скрывают драпировки, но складки драпировок элегантно струятся и создают игру линий, что имеет сильный декоративный эффект.



Сама Мария стоит, опираясь на одну ногу — здесь также использован контрапост. Однако этот приём здесь усилен, поэтому вся фигура напоминает латинскую букву S.

Многие статуи того времени напоминают эту линию, поэтому её принято называть «готическая кривая» или «с-образная кривая». Это декоративный приём, который придаёт чётким прямым линиям архитектуры собора изящество.

Пристальное внимание к окружающему миру не могло не сказаться на изображении человека. Мастеров привлекают не только эмоции, способные ярче подчёркивать образ или сюжет.

- В XIII веке в Германии появляются статуи, передающие индивидуальность человеческой внешности в полной мере. Это статуи донаторов — людей, пожертвовавших деньги на строительство городского собора.

Люди перед нами — это разные темпераменты, возрасты и внешности.



Каждое лицо наделено своими уникальными чертами, мы видим разные наряды и головные уборы. Если сравнить эти скульптуры с ранними образами пророков Шартрского собора, то мы поймём, какой огромный путь проделало готическое искусство всего за одно столетие.

ЖИВОПИСЬ

В отличие от брутальной романики готика очень изящна и легка.

Собор не производит впечатления крепости — наоборот, он взмывает ввысь. Вместо фресок, освещённых тусклым светом маленьких окошек романского храма, в готическом мы видим огромные окна, заполненные витражами. Сквозь них проходят солнечные лучи, которые создают игру света и ощущение чуда внутри собора. На витражах изображено множество сюжетов Ветхого и Нового Заветов, жития святых.

Яркие краски витражных стёкол вдохновляли и художников, иллюстрировавших книги — в книжных миниатюрах цвета были яркими и сочными.

ХАРАКТЕРНЫЕ ПРИЁМЫ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЫ

- Как и в скульптуре, фигуры изображённых героев немного вытянуты и s-образно изогнуты.



- Интерес к окружающему миру выражен через обилие деталей и передачу индивидуальных особенностей во внешности человека. Если на рисунке несколько персонажей, то внешность их будет отличаться: разные причёски, разная одежда, разные детали, характеризующие образ. Однако лица будут похожи — нет подробной проработки внешности.
- В рисунках обнаруживается не только разнообразие обликов, но и богатство ракурсов. Герои развёрнуты к нам лицом, показаны в профиль, иногда стоят спиной или в три четверти.

- Детали фона также проработаны тщательно. Много подробностей обстановки — это может быть часть интерьера или пейзажа. Хотя художники ещё не знают прямой перспективы, объекты уже располагаются на нескольких планах.
- Появляется протопейзаж — предшествующие пейзажу попытки схематично изобразить природу и архитектуру. На рисунке мы видим замок, имеющий множество готических элементов, несколько деревьев говорят о том, что действие происходит в лесу.
- Зрелая и поздняя готика обильно используют декоративные детали, фон может быть заполнен орнаментальным узором, а одежда героев причудливо расписана. В самой глубине рисунка мы не видим неба. Вместо него декоративный фон.
- Рисунок помещается в рамку — однако, в отличие от раннего Средневековья и романики, эта рамка выглядит реалистично, точно передавая либо архитектурные, либо природные элементы.

Готическая рамка часто выглядит очень архитектурно, что делает изображение как бы вписанным в готическое здание. Изображённые элементы этого здания довольно точно фиксируют его реальный облик.

Иногда рамка может состоять из растительных элементов, но это совсем не похоже на звериную раннесредневековую плетёнку или простые романские узоры. На ней могут изображаться известные мастеру растения, птицы, животные, переданные очень точно, как в атласе природы.

Конспект

Готическая архитектура, в отличие от романской, стремилась ввысь, была изящной, наполненной светом. При этом в скульптуре и живописи сохранилась функция поучения и наставления на правильный путь. Скульптуры, однако, перестали быть схематичными — постепенно начала возвращаться традиция реалистичности, в лицах и позах появилась естественность, возникли эмоции. Снова появились декоративные детали, тогда как в романской скульптуре не было ничего лишнего.

Живопись в готике в первую очередь представлена витражами с библейскими сюжетами, а также книжной миниатюрой. Для нее характерны яркие краски, подробная проработка деталей, появление индивидуальных особенностей внешности у героев.

На этот поворот к земному и реальному как в выборе объектов изображения, так и в самом подходе к передаче картины мира, повлияло несколько обстоятельств. Когда западноевропейское искус-

ство поставило перед собой цель стать «Библией для неграмотных», оно стало рассказывать о важном, используя понятные человеку образы и реалии. Оно не говорило о блеске божественного мира, а рассказывало о событиях священной истории при помощи земного, знакомого человеку.

Наиболее важная тема — искупление грехов, напоминание о человеческих слабостях, добродетелях и пороках — также влияла на привлечение внимания к земной составляющей жизни и отображение её в искусстве.

Возникновение университетов и Крестовые походы расширили знания о мире как с научной, так и с бытовой точки зрения. Это тоже не могло не повлиять на художников, скульпторов и строителей.

Все эти настроения в мире и искусстве наиболее явно обозначились в XIII—XIV вв., но в последующие века они усилятся и повлекут за собой ряд глобальных перемен. И это позволит называть последующие века «Возрождением», или «Новым временем».

A full-length marble statue of David by Michelangelo, standing in a museum setting. The statue is nude, with highly detailed musculature. David is shown in a contrapposto pose, with his weight on his right leg. He has curly hair and is looking off to the side. His right hand is raised to his chest, and his left hand rests on a rock. The background is a curved wall with rectangular panels.

**Возрождение
XV — первая
четверть XVI в.**

Проторенессанс, или Предвозрождение

Пока во Франции, Германии, Нидерландах и других странах Европы пламенела готика, оплетая соборы кружевами, поучая при помощи скульптуры и развлекающая посредством миниатюры, в Италии происходило нечто особенное. Будучи тесно сплетённой с Византией политически и географически, Италия была связана с ней и культурно. Особенно сильным византийское влияние было в XIII веке, когда многие мастера покидали Константинополь из-за нашествия крестоносцев, занимавшихся грабежами, и перебирались в Италию.

ЖИВОПИСЬ. ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ

Отделённость Италии от общеевропейских готических тенденций проявилась прежде всего в живописи. Поэтому, глядя на итальянскую живопись XIII века, мы видим действие византийского канона. В глаза бросается непропорциональность фигур и лиц, золотой фон, обратная перспектива и иерархический подход к изображению фигур.

Однако к XIV веку интерес к человеку и окружающему его земному миру проник и в итальянское искусство. Этот период, когда произошли серьёзные изменения в живописи, называют Проторенессансом, или Предвозрождением. По времени он соотносится с периодом зрелой готики в других европейских странах.



Важнейшую роль в этом повороте сыграл **Джотто ди Бондоне**, мастер, который первым начал менять византийский канон. Если посмотреть на его работу «Мадонна Оньисанти»¹, то на первый взгляд она покажется образом, написанным в соответствии с византийскими правилами.

Но если присмотреться внимательнее, можно заметить реалистично переданные детали. Тёмно-синие драпировки образуют складки и выделяют объём колен и ног. Белая туника подчёркивает грудь, и Мадонна выглядит женственно. Она ближе к реальности ещё и благодаря тому, что младенец Иисус, сидящий на её коленях, больше похож

¹ Оньисанти — церковь Всех святых (Ognissanti) во Флоренции, для которой был написан образ Оньисанти. Мы часто сталкиваемся с тем, что к образу Богоматери, Мадонны, как называют её в Италии, прибавляется какое-то имя. Чаще всего это имя заказчика, последнего владельца или самого известного из владельцев картины, или название церкви, для которой писали образ.



на живого ребёнка лицом и фигурой, чем на византийских иконах.

Трон стоит на мраморном полу, а левая и правая стороны трона изображены уходящими в глубь пространства. Это ещё рано называть прямой перспективой, пока она построена неточно, но попытка создать трёхмерное пространство говорит о том, что Джотто посмотрел на небесный мир не как на противоположный и далёкий, а как на продолжение земного.

Это один из ярчайших примеров, показывающий, что взгляд на человека и мир с его особенностями стал более пристальным. С этого момента божественный мир в искусстве начинает приобретать земные черты.



- Одно из новшеств проторенессанса — наделение небесных героев человеческими эмоциями.

В полиптихе «Благовещение», несмотря на обильный готический декор и византийский золотой фон, есть что-то, что делает это произведение не средневековым, а проторенессансным. Когда архангел Гавриил спустился с небес сообщить благую весть Марии о будущем рождении Иисуса, она испытывает испуг и смущение, отклоняясь от Архангела и закрываясь мофорием. О такой реакции Богоматери говорится в Евангелии от Луки, однако так точно её испуг художники прежде не передавали.

Это *человеческая* реакция на неожиданную и важную новость. И, хотя на лице Марии эмоции не отображены, жесты её очень естественны и правдоподобны.

Убедительно показаны эмоции в сцене «Оплакивание Христа» Джотто, где на лицах склонившихся над снятым с креста Иисусом выражено страдание. Мария нежно, по-матерински обнимает тело Христа. Женщины, смотрящие на них, по-разному демонстрируют скорбь — одна подняла вверх руку,



другая прижала руки к лицу. Фигуры героев объёмны, складки одежды переданы при помощи светотени. Мы видим разнообразие поз и ракурсов, в которых показан человек.

В «Возвращении Иоакима к пастухам» можно обратить внимание на героев, по-разному одетых и наделённых разной внешностью. Писатель и художник Джорджо Вазари утверждал, что Джотто зарисовывал лица своих земляков и использовал их для своих картин.

Рядом с пастухами стадо овец. И, хотя пока сложно говорить о точной передаче облика животного, мастер явно стремился изобразить настоящее стадо. Овцы движутся, смотрят в разные стороны. Рядом с Иоакимом собака, она радуется его возвращению — художник запечатлел эмоцию даже у животного.

- ▶ Джотто создаёт в своих фресках уходящее в глубь пространство и реалистично изображает детали пейзажа: мы видим объёмную скалу за спинами героев, деревья и синее небо.



Самый смелый из шагов Джотто — замена золотого фона на синий. Тем самым художник окончательно «переселил» библейских персонажей с небес на землю и утвердил новые интересы в искусстве. С этого момента итальянская живопись будет продолжать и развивать тенденцию, начатую Джотто — показывать человека и окружающую его реальность.

Конспект

В XIV веке, в период зрелой готики в остальной Европе, в Италии под влиянием византийской живописи в Италии возникает Предвозрождение (Проторенессанс). В этот период пробуждается интерес к земной жизни, и божественные герои обретают человеческие черты. Они начинают проявлять эмоции, их фигуры становятся более живыми, плотными, объёмными, уходит

византийская схематичность и нарочитая принадлежность к небесному миру.

Наконец, Джотто совершает революцию в византийском каноне, заменяя золотой фон на синий — цвет неба. Так библейские персонажи окончательно спускаются с небес на землю, и в дальнейшем итальянское искусство продолжает тенденцию изображения реальности.

Можно назвать проторенессанс **периодом от Средневековья к Возрождению**, временем, когда был намечен новый курс искусства и новый вектор развития европейской цивилизации, связанный с осмыслением главной роли человека в мире.

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ. XV ВЕК, ИЛИ КВАТРОЧЕНТО («ЧЕТЫРЁХСОТЫЕ»)

Когда в XIV веке искусство переориентировалось на изображение земной реальности, итальянцы стали быстро осваивать реалистические приёмы. В отличие от других европейских стран, у которых в прошлом было примитивное варварское искусство, для достижения новых целей Италия могла обратиться к искусству Римской империи и Древней Греции. Одним из первых этот новый ориентир указал поэт **Франческо Петрарка**, современник Джотто.

Так появился термин «Возрождение», то есть возвращение итальянцев к своему культурному прошлому.

Античный мир видел человека главным героем жизни и именно его делал объектом изображения. Мы уже знаем, как много открытий на своём пути совершили греки и как эти открытия освоили римляне. Мир природы, окружавший человека, изображался в античности, начиная с классических времён, правдоподобно и ярко — мы видим это на многочисленных фресках и мозаиках.

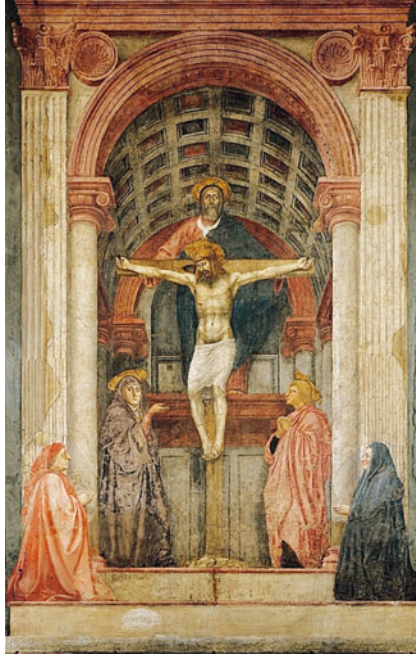
Немногие примеры античного искусства были известны итальянцам, но их было достаточно, чтобы получить импульс для совершения своих открытий.

ПРЯМАЯ ПЕРСПЕКТИВА. ЧЕЛОВЕК В ЦЕНТРЕ МИРОЗДАНИЯ. ГУМАНИЗМ

Первым и важнейшим открытием итальянцев стало изобретение прямой перспективы.

Это произошло во Флоренции, городе, который в XV веке стал главным городом Возрождения. Открытие перспективы принадлежит архитектору **Филиппо Брунеллески**, автору купола собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции. Именно он придумал систему расчётов и построений, позволяющую на плоскости изобразить трёхмерное пространство так, как его видит человеческий глаз. Античности была известна иллюзия глубины на плоскости, но точных расчётов по сокращению масштабов фигур и предметов по мере их удаления тогда не проводилось.

Современник и друг Филиппо Брунеллески, художник **Мазаччо**, был первым, кто воплотил законы прямой математической перспективы в живописи. Его фреска «Троица» повлияла



на дальнейшее развитие искусства. Распятие вписано в архитектурный интерьер, и благодаря этому мы видим, как линии, идущие от нас, стремятся в одну точку. Кроме того, изображённая архитектура восходит к римским образцам. Арка и углубления в её полукруглом своде, греческие колонны — это прямая отсылка к античному искусству, на которое ориентируется всё итальянское Возрождение.

Возникновение перспективы ознаменовало новый взгляд на мироздание.

Обратная перспектива в иконе показывала центром мира Бога, который взирает на человека — точка схождения линий находилась за пределами иконы, в мире зрителя. Прямая перспектива картины сказала, что мир таков, каким его видит именно человеческий глаз.

Такие перемены — результат нового отношения к человеку, который становится центром мироздания, а значит, объектом изображения, изучения и восхищения. Впервые эта идея была сформулирована греческим философом Протагором (V в. до н. э.), который заявил, что «человек есть мера всех вещей». К этому утверждению пришли и мастера XV века.

Поскольку создание картины — это создание мира, человек сам становится творцом и уподобляется богу. Начиная с XV века, человек воспринимается итальянцами как высшее существо, наделённое разумом и творческими способностями, которые позволяют делать мир совершенным. Такое отношение к человеку названо **гуманизмом**.

Гуманизм — философская основа эпохи Возрождения, где главной ценностью утверждена человеческая личность.

ЖИВОПИСЬ КВАТРОЧЕНТО

ПОЯВЛЕНИЕ ПОРТРЕТА

Интерес к личности повлёк за собой возникновение нового жанра в искусстве — портрета.



- Первые портреты, написанные в Италии в XV веке, были профильными.

Это связано с тем, что первые попытки создания портрета восходят к изображениям донаторов — заказчиков молитвенного образа. Чтобы подчеркнуть важность Богоматери, донатор изображён стоящим перед ней в молитвенной позе. Он дан в меньшем масштабе и в профиль: в византийской иконе главный образ всегда был развёрнут анфас, а второстепенные герои изображались в профиль. Когда в картину начали включать изображение заказчика, его внешность нередко передавалась довольно точно, так что подобные изображения можно считать предшественниками жанра портрета.

Ещё одним прообразом профильного портрета стали античные монеты и ме-

дали, где чеканился профиль императора или другой значительной персоны.

Типичные свойства итальянских портретов XV века:

- Они красочные и выразительные.
- Герои спокойны, выглядят величественно.
- Мастер точно фиксирует внешность и подробно прорабатывает детали одежды, не упускает никаких нюансов причёски, украшений и прочего.
- Лицо, фигура и детали одежды освещены равномерно и ярко. Ярким светом залит и пейзаж.

Этот приём обнаруживает новый внимательный взгляд художника: он изучает всё и любит в равной степени всем, что пишет. Также этот эффект отражает новое оптимистичное отношение к миру — открытому, светлому, ясному, понятному.



Важно, что чаще всего герой изображён именно на фоне природы — в эпоху Возрождения она становится метафорой прекрасного гармоничного мира. Линия горизонта изображена очень низко, что визуальнo возвышает человеческую фигуру над пейзажем — то есть возвышает человека над остальным миром.

В некоторых портретах фон не был пейзажным. Иногда он оставался не заполненным деталями, и человеческое лицо выделялось на спокойном тёмном фоне. Можно встретить примеры декоративного оформления фона — цветы или растительные орнаменты.

- ▶ Важная особенность профильных портретов — это чёткий контур, очерчивающий лицо и фигуру, в которых чувствуется полная неподвижность.

Лицо героя довольно быстро развернулось к зрителю: в последнюю треть XV века появился трёхчетвертной портрет. В таком ракурсе и будут писать портреты художники в последующие десятилетия.



Портрет — это новый светский жанр, оформившийся в XV веке и продолжающий жить и по сей день.

РАЗВИТИЕ СВЕТСКОГО ИСКУССТВА. БОТТИЧЕЛЛИ

Начиная с XIV века, в церковное искусство стремительно проникают элементы светской реальности в виде архитектуры, причёсок, деталей

одежд героев, бытовых подробностей. В XV веке художники расширяют возможности и обращаются к светским сюжетам.

Можно вспомнить, что литература сделала это раньше: в XIV веке Данте написал «Новую жизнь» — поэтическое произведение о любви, а Джованни Боккаччо создал знаменитый «Декамерон». Светская литература появлялась и в других частях Европы, например, поэзия трубадуров на юге Франции или миннезингеров в Германии. Итальянские художники XV века нередко обращаются к историям из «Декамерона».

Серия картин, написанных Сандро Боттичелли о герое одной из новелл «Декамерона» Настаджо дельи Оне-сти, — яркий пример произведения на светскую тему. История несчастно влюблённого юноши Настаджо, представленная в нескольких работах, ярко демонстрирует характерные черты искусства XV века.

Перед нами пир, где разворачивается сцена погони всадника за отказавшей ему в любви девушкой. Сидящие за столом люди в ужасе вскакивают со своих мест. Ближе всего к нам главный герой, Настаджо, развёрнутый спиной. Он застыл в красивой изящной позе и больше похож на того, кто выполняет балетное па, нежели призывает всех сохранять спокойствие. Вырази-



тельна поза дамы слева. Наклон её головы и жесты театральны, поза кажется танцевальной.

- ▶ Фигуры готически изогнуты и невесомы, складки одежд героев не подчёркивают объёма фигур.
- ▶ Эту картину можно было бы принять за позднеготическую, но правильные пропорции фигур и точно построенная перспектива обнаруживают действие законов искусства Возрождения.
- ▶ В картине есть и воздушная перспектива. Мастера XV века стали делать дальний план более бледным, как бы тающим в голубой дымке, тем самым показывая плотность воздуха, сквозь которую человеческий глаз видит объекты на горизонте.

Цвета в картинах XV века порой очень яркие. Сочетая их, художник не использует плавных переходов, контрастные холодные цвета соседствуют, из-за чего колорит многих картин кажется пёстрым.

Живописи как будто не хватает плавности в сочетаниях цветов, хотя в линиях она в избытке.

Это связано с несколькими причинами.

- ▶ В XV веке итальянские мастера использовали прочную, вязкую и непрозрачную темперную краску. В её основе — яичный желток. Краска ложилась на картину плотным слоем, разные цвета крайне неохотно смешивались друг с другом, а структура темперы не давала возможности накладывать слои один поверх другого. Эти ограничения не давали возможности усложнять и обогащать оттенки.

- ▶ Для художника было важнее работать с фигурой, пропорциями, перспективой и сложными ракурсами. В эпоху кватроченто отношение к цвету отчасти напоминало средневековое. Ещё неважна была фактура ткани и красота её оттенка, а цвет сохранял символический смысл.

Однако в начале XVI века колорит ренессансной картины сильно изменится благодаря переходу от темперной краски к масляной — с прозрачной, легкой текстурой.

ПОЯВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ АНТИЧНЫХ ОБРАЗОВ. РАСТУЩАЯ НЕЗАВИСИМОСТЬ ОТ ЦЕРКВИ

Абсолютным новшеством для искусства XV века являются античные сюжеты и образы. В это время их не так много, а самым известным является «Рождение Венеры» Боттичелли.

Боттичелли ввёл в европейское искусство новый образ — Венеру. К средневековому символу женственности и красоты, который олицетворяла Богоматерь, прибавился античный образ богини любви. Интересно, что нередко символом обеих героинь была роза.



- ▶ В этой картине художник как бы воспроизводит образ Афродиты Книдской, созданной Праксителем. Венера стыдлива и отрешена от реальности, в которой существует зритель.
- ▶ Боттичелли не сосредоточен на том, чтобы передать реальное живое тело, это образ больше целомудренный и нематериальный, чем телесный. Здесь чувствуется сплетение средневековой и ренессансной традиции.

Подобные сюжеты мастера создавали для частных домов — вилл и дворцов, нового типа архитектуры. Работая над такими картинами и фресками, написанными не для всеобщего рассмотрения, а для конкретного адресата, художники действовали смелее и позволяли себе больше действовать исходя из собственного видения или предпочтений заказчика.

Церковь больше не имела такого сильного влияния на художника, как в Средние века.

Однако мастера по-прежнему получали заказы от Церкви, поэтому библейские сюжеты продолжали быть важной темой в искусстве кватроченто. Тем не менее представлены эти сюжеты по-новому.

Увлекаясь окружающей действительностью, художник помещал библейских героев в современную ему обстановку, одевал в модные на данный момент наряды и окружал великолепной классической архитектурой.

Сцена обручения Девы Марии со Святым Иосифом разворачивается в интерьерах роскошного дворца. Огромное



внимание уделено нарядам, причёскам и головным уборам героев. Подробно прописаны орнаменты, украшающие одежду. Библейский сюжет, изображённый в капелле одной из флорентийских церквей, как бы становится поводом показать актуальную для художника жизнь.

Особенное значение в кватроченто имеет классическая архитектура, тщательно прописанная во многих произведениях. Постоянное возвращение к образцам римской архитектуры связано с планомерным изучением античности.

У Гирландайо этот интерес выражен в изображении многочисленных арок, к которым действительно вернулись зодчие в XV веке. В глаза бросаются пилястры (вертикальные выступы стены, изображающие колонны), по всей длине расписанные растительным узором и завершающиеся сверху коринфской капиталью.

Внимание к архитектурному декору и его обилие, порой кажущееся чрезмерным — одна из визитных карточек кватроченто.

Во фреске Гирландайо эти пилястры продолжают линию пилястр, реально существующих в интерьере капеллы.

За счёт этого приёма сцена, разворачивающаяся перед нами, приобретает ещё большую связь с настоящим. Тем не менее, эта архитектурная составляющая в живописи часто выглядит как декорация.

ВЕНЕЦИЯ И ЕЁ ЛЮБОВЬ К ДЕТАЛЯМ

Особенно внимательными к изображению интерьера были венецианские мастера. Венеция — второй центр итальянского Возрождения, и в её искусстве есть свои особенности.

Часто местом действия служит венецианский дворец с его роскошной обстановкой: на полу чёрно-белые плитки, а за окном венецианский пейзаж. Если представители флорентийской школы часто изображали выдуманный образ из римской архитектуры, то венецианцы делали фоном картины живую обстановку дворца.

Художник Витторе Карпаччо представил сцену Рождества Девы Марии как событие, случившееся в венецианском палаццо: повсюду ковры, камин, кровать с балдахином, где лежит мать Марии, Анна. Суетливая служанка несёт для неё горячий бульон, в то время как новорождённого младенца собираются купать. На первом плане картины кадка с водой и свивальник — детали итальянской жизни.

- ▶ В картинах венецианских живописцев много бытовых деталей, точных, ярких, показывающих их любовь и внимание к повседневности.

В Венеции более внимательно относились к мелочам в картине, интерьеру, проработке пейзажа. В дальнейшем именно там появятся удивительные пейзажные произведения.



- ▶ Композиция в картинах эпохи Кватроченто нередко тяготеет к сухости и симметрии. Это средневековая черта: симметрия была знаком порядка, торжествующим в Царствии Небесном.

Это свойство не потеряло актуальности и для Кватроченто. На фреске Пьетро Перуджино «Передача ключей апостолу Петру» мы видим подобную симметрию в расположении фигур и в архитектурном пейзаже.

На первом плане Христос и апостолы, разделённые центральной вертикальной осью — ключом. Если провести прямую линию от ключа вверх, то она разделит изображение на две пра-



ктически равные части. Симметрично здание храма на дальнем плане, а пространство площади между апостолами и храмом разделено на квадраты, и мы видим перспективу в действии.

- Декоративную цельность первого плана создают герои, выстроенные в одну линию. Их головы расположены на одном уровне, и ноги также стоят на прямой, параллельной нижнему краю картины.

Это явление называется изокефалия — по-гречески «равноголовие». Это один из любимых приёмов XV века, он подчёркивает идею равенства людей в их творческих и познавательных возможностях.

Подобный принцип расположения фигур напоминает также греческие и римские рельефы, которые часто служили образцом для художников.

- Ощущение порядка и равновесия должно усиливаться благодаря тому, что герои как на первом, так и на втором плане движутся по горизонтальным прямым.

Однако первый и второй план выглядят разобщёнными: сложно представить, что эти линии и эти герои когда-нибудь пересекутся. У каждого плана как бы своя горизонтальная колея, и только по ней осуществляется движение. Это определённый этап работы с прямой перспективой: художник уже освоил глубину пространства, но ещё не знает, как поместить в него фигуры так, чтобы все планы выглядели цельно.

- Фигур на картинах, как правило, очень много; порой даже в неболь-

шом по размеру произведении их может быть несколько десятков.

Мастера XV века, открыв для себя мир, с упоением погрузились в его изучение и получили к тому же возможность изображать всё, что заслуживает внимания. А поскольку в то время были одинаково внимательны ко всему, в картинах наблюдается избыток: героев, предметов, узоров, изображаются животные, птицы, природа. Так выражается желание понять и изобразить весь мир.

- Художников интересуют всё более неожиданные ракурсы.

Начиная с готики, художники по-разному разворачивают в пространстве человеческие фигуры, отчего в картине появляется динамика. Работой с ракурсами увлечены и в раннем Возрождении.

К этому времени человека научились изображать анфас и в профиль, в три четверти, со спины и в сложных позах, но эксперименты не закончились.

Самый яркий пример — работа Андреа Мантеньи «Оплакивание Христа». Фигура Иисуса, лежащего на столе и закрытого плащаницей, перпенди-



кулярна горизонтальной оси картины, и на первом плане мы видим его ноги. В этой вещи сошлись две цели — изобразить человеческое тело в перспективе, но так, чтобы находящаяся дальше всего от зрителя голова была видна лучше, чем ступни на первом плане.

Мантенья осуществил эту задачу без нарушения перспективы: ему пришлось пойти против математики и оптики, нижняя часть тела Христа получилась короче верхней, и благодаря этому внимание фокусируется на его лице, полном страдания. В этой картине соединились поиск нового ракурса и изображение сильных человеческих чувств.

► Отталкивающий натурализм картины — черта, которая иногда встречается у мастеров XV века.

В глаза бросаются натуралистично прописанные раны на теле Иисуса, пожилое лицо Богоматери, её искажённый страданием рот. Стремление подмечать детали, выписывать подробности коснулось и неприятных сторон жизни — как было у древних римлян.

Хотя картина Мантеньи уникальна, в ней выражены характерные стремления века: эксперименты, расширение живописных возможностей, разговор о внешнем и внутреннем мире человека, его чувствах, интерес к анатомии и натурализму.

Конспект: Живопись Кватроченто

Понятие «Возрождение» появляется в XV веке и означает возвращение итальянцев к культурному прошлому, то есть к античности. Как и в то время, в период Кватроченто в центре мироздания находится человек. В эту эпоху главной ценностью становится человеческая личность — эта философия получает название гуманизма.

В искусстве внимание к человеку и восприятие его как центра мира выражается в изобретении прямой перспективы — мир изображается именно таким, как его видит человек. Сам прием перспективы был разработан Брунеллески, именно он произвел необходимые расчеты.

Интерес к человеку влечет за собой появление жанра портрета. Сперва герои на портрете изображены в профиль, вслед за римской и средневековой традицией, но довольно быстро разворачиваются в три четверти — этот ракурс остается основным на несколько последующих веков.

Портреты в эпоху кватроченто делают подробными и детальными, и изображенные фигуры, и фон залиты ярким светом.

Это отражение любопытства художника по отношению к миру и стремления изобразить его максимально подробно.

Портрет — это один из первых светских жанров. Светские сюжеты становятся все более значимы в эту эпоху. При этом в фокусе внимания мастеров — фигуры, пропорции, перспектива и различные ракурсы. Цвет находится на втором плане. Цвета в эпоху кватроченто плотные и тяжелые, им не хватает плавности переходов — это связано как и с плотностью самой краски (использовалась темпера на основе яичного желтка), так и с тем, что мастера не придавали этому особенного значения.

Живопись становится все более независимой от церкви. В ней появляются античные сюжеты — например, Венера у Боттичелли. Мастера чувствуют себя более свободно, поскольку появляются частные заказы, которые не выставляются на всеобщее обозрение.

Однако Церковь тоже продолжает поставлять заказы, поэтому библейские сюжеты сохраняются — но обретают новые трактовки. В частности, в Венеции начинают помещать античные сюжеты в очень реалистичные и правдоподобно прописанные современные декорации.

В остальной Италии развивается интерес к римской классической

архитектуре — обилие архитектурных деталей можно считать одним из ключевых признаков кватроченто. Кроме того, интерес к классической архитектуре — частное проявление интереса к античности.

Однако в картинах сохраняются и средневековые черты — в частности, симметрия. При этом также возникает приём изокефалии — изображение всех людей на одном уровне, что выражает их равенство с позиции творчества и познания.

На картинах наблюдается избыток фигур, предметов и деталей. Это связано с тем, что художники получили наконец возможность изображать всё, что угодно, и, поскольку им был интересен мир в любых проявлениях, они стремились охватить сразу всё.

Характерными стремлениями живописцев в эпоху кватроченто можно назвать следующие: эксперименты, расширение творческих возможностей, разговор о внешнем и внутреннем мире человека и его чувствах, интерес к анатомии и натурализму.

Эти стремления будут по-новому оформлены в искусстве начала XVI века.

Скульптура

В скульптуре XV века проявились те же тенденции, что и в живописи: интерес к человеку, достоверность, обращение к античности и светским сюжетам и так далее. По-прежнему имеет огромное

значение строительство храмов и их декор. Как и в Средневековье, мастера оформляют врата, ведущие в храмы. Изображения на них по-прежнему рассказывают о библейских событиях, но подход к созданию рельефов у мастеров становится другим.

Множество фигур как желание объять в одной картине весь мир, детализированный архитектурный фон и пространство, живущее по законам прямой перспективы — вот новые принципы живописного рельефа XV века.

Ярчайший пример нового рельефа — «Райские врата» баптистерия Сан-Джованни во Флоренции, выполненные скульптором Лоренцо Гиберти, характерным представителем эпохи. На вратах десять сцен из Ветхого Завета. Даже при поверхностном рассмотрении видно, что эти рельефы сильно отличаются от романских и готических.

Первое поле рельефа представляет сразу несколько событий. Вверху Господь в окружении ангелов создаёт мир, слева внизу сцена сотворения Адама, правее — Ева, выходящая из его тела. На втором плане сцена грехопадения, справа изгнание из рая. На последнем рельефном поле изображена встреча царя Соломона с царицей Савской.

- ▶ Это средневековый принцип simultaneity — когда несколько событий из одного сюжета представлены в одном изображении. Этот приём связан с повествовательной целью искусства, стремле-

нием рассказать и показать историю в картинках.

При схожих целях рельефы на «Райских вратах» выглядят совсем иначе, начиная жить по живописным законам. Многоплановые и многофигурные (в духе кватроченто) композиции завораживают деталями.

- ▶ В глаза бросаются обнажённые и задрапированные объёмные фигуры, достаточно точные анатомически.
- ▶ Поражает проработанность каждого из планов, обилие разнообразных деревьев, богатство ракурсов и поз.
- ▶ Врата рая, через которые изгоняются Адам и Ева, напоминают римскую арку.

Если сравнить эти врата с гильдесгеймскими, можно увидеть, как изменился подход к рельефу: теперь он похож на картину художника.

СКУЛЬПТУРА ОБРЕТАЕТ НЕЗАВИСИМОСТЬ

Ещё одним знаковым памятником является конная статуя кондотьера Гаттамелаты, выполненная скульптором Донателло. Этот монумент — демонстрация нового видения скульптуры как абсолютно самостоятельного вида искусства.

В Средневековье различные искусства представляли собой синтез, т. е. единое целое. Живопись и скульптура были частью архитектуры, поэтому находились в подчинении у архитектурной формы — эта тенденция ярче всего проявляется в готике. Однако в первой половине XV века скульптура обрела независимость.





силе военного. Он одет в римские античные доспехи, что напоминает о римских военных доблестях и успехах и подчёркивает положительные черты личности полководца.

Параллели между сюжетами и образами античности и современности будут чертой искусства Ренессанса. Кроме того, Донателло обратился к созданию конной статуи впервые с античных времён, чем обозначил преемственность между Ренессансом и античной культурой.

Ещё одна революция в скульптуре и культуре произошла, когда Донателло создал статую Давида, библейского героя, убившего великана Голиафа. Образ этого героя в эпоху Возрождения будет связан с темой свободы,

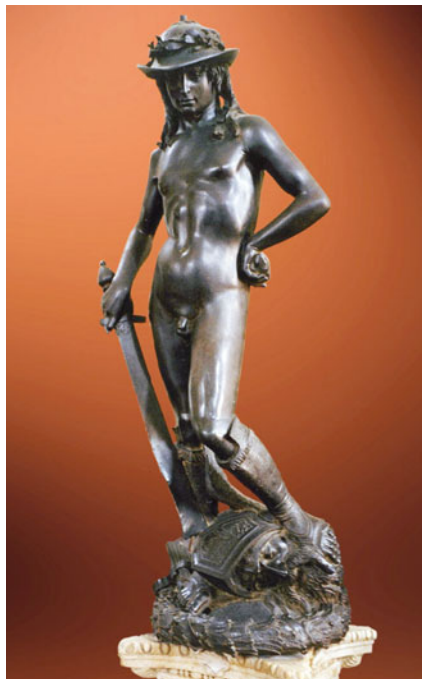
Она даже сделана не из камня, а из бронзы — более податливого и пластичного материала, удобного для создания сложных пластических форм. Именно к бронзе теперь будут часто обращаться мастера.

- ▶ Статуя Гаттамелаты существует вне архитектуры, как любой современный городской монумент.

Она возвышается на главной площади Падуи. Статуя специально помещена на высокий постамент, чтобы фоном для неё были не здания, а небо.

В этом освобождении скульптуры чувствуется желание говорить о свободном независимом человеке, о независимом ни от чего художнике.

Статуя кондотьера выразительна. Лицо индивидуально, тщательно проработаны его черты, говорящие о волевом характере и негибаемой внутренней



ведь, убив Голиафа, Давид освободил свой народ.

Свобода личности — основополагающая гуманистическая идея Ренессанса.

Давид становится её олицетворением, поэтому многие мастера этой и последующих эпох будут обращаться к этому герою.

Революционность данной скульптуры, в первую очередь, связана с внешним видом Давида.

Впервые за тысячу лет, со времен античности, в искусстве появилось обнажённое красивое тело. В подобной трактовке образа обозначился интерес одновременно ко внутренней и внешней красоте человека. Именно таким его видели в античности — прекрасным телом и духом, а значит, гармоничным.

Конспект: Скульптура Кватроченто

В эпоху Кватроченто по-прежнему остается важной церковная архитектура и рельеф. Однако он приобретает новые черты. На нем мы, как и в живописи, видим множество фигур, перспективу, проработанность деталей, анатомическую точность — в то время как в Средневековье рельеф был простым и без излишеств.

В это же время возникает наряду с архитектурой и скульптура. Она говорит о желании художников рассуждать о независимом, свободном человеке. Для создания скульптуры используется новый

материал: более пластичная и податливая бронза.

Кроме того, возникает новый образ Давида — не зрелого мужчины, царя и певца псалмов, а юноши, освободившего свой народ. Эта скульптура олицетворяет идею свободы человека и его личности. Также впервые за тысячу лет в искусстве возникает обнаженное красивое человеческое тело.

Темы гармонии в человеке и мире, поиск идеальной красоты станут главными в искусстве последующей эпохи — Высокого Возрождения.

Высокое Возрождение. Первая четверть XVI века

Высокое Возрождение — очень короткий промежуток времени, около 25 лет, утвердивший в искусстве новые идеалы.

Раннее Возрождение было временем поиска, обучения, экспериментов, открытий, ошибок и тренировок. Мастера искали способы по-новому показать мир, пытались добиться правдоподобия и естественности. Это подготовило творческую почву для

художников следующего поколения — титанов Высокого Возрождения. Они довели открытия XV века до совершенства, отшлифовали острые углы кватроченто и создали новый образ человека.

Новый человек гармоничен, прекрасен физически и духовно, открыт знаниям, свободен, способен творить и решать свою судьбу. Это время, когда не только человек видится идеальным, но и мир, отраженный в человеке, кажется таким же прекрасным и упорядоченным.

В разговоре об этом времени особенно важно помнить имена художников. При всём величии эпохи их немного: **Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонаротти, Рафаэль Санти, Джорджоне ди Кастельфранко и Тициан Вечеллио.**

Первые трое относятся к тосканской школе живописи (она сложилась во Флоренции и распространилась в Риме), а Тициан и Джорджоне принадлежат к венецианской.

Каждый из великих мастеров — титанов Возрождения — верил в те идеи, которые воплотил в своём искусстве. Все они сделали в живописи открытия, которые будут заимствовать художники в последующие века. Из совокупности приёмов, разработанных этими гениями, родится классическая живопись.

Художники Высокого Возрождения стали концом одной эпохи и началом другой одновременно. Они подытожи-

ли открытия кватроченто и создали ту базу, на которой будет основана живопись последующих веков.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ — ГЛАВНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТАТОР

Великий Леонардо — первооткрыватель среди художников Высокого Возрождения. Он ввёл в искусство новые приёмы и новые трактовки известных сюжетов.

Бесчисленные открытия, совершенные им, касались не только живописи. Это поколение художников воспринимало человека равным богу, ни капли не сомневалось в своих способностях и успешно пробовало себя во всём. Так что известны достижения Леонардо как в живописи, так и в естественных и точных науках, и свои знания о мире Леонардо привнёс в искусство.

В XVI веке итальянцы начинают использовать масляную краску — прозрачную, с мягкой текстурой, «попослушную» — вместо плотной и тяжелой темперы. Это дало возможность работать с оттенками цвета более тонко.

Однако не только новая техника повлияла на изменения в живописи. Знание законов физики позволило Леонардо совершить открытие, которое наполнило картину воздухом, теплотой и атмосферой, сделало цвета и фигуры в картине согласованными, объединёнными между собой. Это открытие было реализовано в «Портрете госпожи Лизы дель Джокондо», более известном как «Мона Лиза» или «Джоконда» — самом знаменитом живописном произведении в мире.

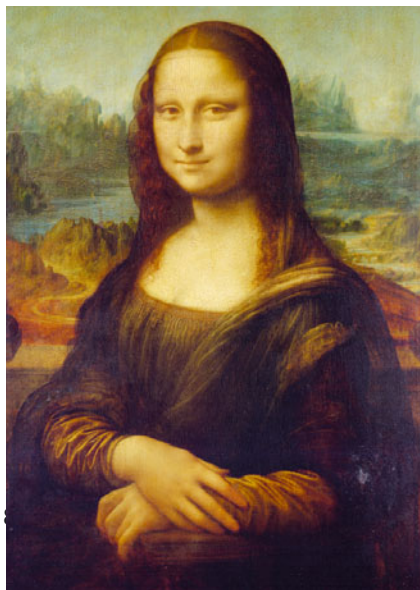
«МОНА ЛИЗА» И ПРИЁМ СФУМАТО

Дама на картине сидит в спокойной естественной позе, глядя прямо в глаза зрителю.

С начала XVI века в живописи чётко проявляется стремление создать ощущение контакта героя со смотрящими. Взгляд в глаза как бы разрушает границы между миром искусства и миром зрителя — теперь это одна общая прекрасная реальность.

Лицо Джоконды не выражает сильных эмоций. Это особенность всех портретов Возрождения — они стремятся показать человека уравновешенным. При этом героиня кажется улыбающейся — но её улыбка настолько сдержанна и едва уловима, что зритель видит в выражении её лица загадку.

Подобное восприятие образа — результат нового живописного приёма, изобретенного Леонардо: сфумато, что по-итальянски означает «дымка».



Сфумато — концентрированный воздух, который как бы обволакивает все предметы на картине и делает все контуры и переходы цвета плавными и мягкими.

Сфумато исключает резкость в передаче образа и контуров фигуры, а в сочетании красок становится больше согласованности. Не видно границ объектов, они слегка размыты.

Дымка обволакивает глаза Моны Лизы, её рот, крылья носа, так что невозможно увидеть полностью их очертания. Тёмное постепенно превращается в светлое, и наоборот. Это делает мимику невыразительной и вообще уводит образ от сиюминутной конкретности — невозможно не только определить эмоцию, но и понять нюансы характера или возраст героини. *Перед нами некое универсальное состояние прекрасного человека.* Героиня молода, спокойна, красива, выражение её лица кажется благостным. Это внешнее состояние демонстрирует соответствующее состояние духа.

Во власти сфумато объекты не только на первом плане, но и в глубине. За спиной Джоконды «лунный» пейзаж: такой же неопределённый, нейтральный, как сама героиня. В этих скалах, идущих к горизонту, дымки ещё больше. Их обволакивает густой плотный воздух, как после сильного дождя в лесу, из-за чего детали пейзажа малоразличимы.

Узнав о действии эффекта сфумато, мы понимаем, что загадочная улыбка Моны Лизы возникает лишь благодаря наблюдениям художника за свойствами воздуха и его способности передать этот эффект при помощи красок. Возрождение вообще избегает таин-

ственности. Это искусство, говорящее о возможности познать мир, который видится ясным, открытым для человеческого разума.

Избавив образ от конкретности, Леонардо как бы максимально исключил из картины ощущение времени. Эта черта свойственна большинству портретов Высокого Возрождения. *Герои должны казаться нам вечными, неизменными, универсальными.*

КОМПОЗИЦИЯ

Леонардо одним из первых использовал тот принцип композиции, который придаёт произведению уравновешенность и спокойствие. Будучи теоретиком искусства, художник говорил, что важно вписывать фигуры на картине в правильную геометрическую форму — круг, треугольник или пирамиду. Композиция «Джоконды» — это равнобедренный треугольник, он чётко проступает на первом плане, если соединить линиями контуры фигуры.

Пример **пирамидальной композиции** — другая работа Леонардо «Мадонна в скалах»¹. Здесь Мария, Христос, Иоанн и ангел расположены не столько на фоне пейзажа, сколько в самом пейзаже, и удалены от зрителя по-разному. Их фигуры расположены уже не на одной горизонтали, как в эпоху Кватроченто. Фигура Марии служит осью и вершиной пирамиды, а три линии, которые можно провести от её головы к остальным героям, образуют три ребра.

Любопытной деталью у Леонардо и других мастеров Ренессанса ста-



нут жесты и позы. Они утрачивают ту наивную выразительность, которой обладали в Средневековье, становясь естественными и живыми, порывая с танцевальностью Кватроченто.

► Теперь жесты способствуют интеллектуальной работе зрителя, вовлекают его в действие картины, указывают возможный путь для его взгляда.

Движение рук героев в «Мадонне в скалах» заставляет наш взгляд двигаться по кругу. В центре композиции фигура Богоматери, а её рука указывает на ангела и младенца Христа. Перст ангела и вторящий ему благословляющий жест Иисуса вынуждают нас перевести глаза на Иоанна Крестителя, молитвенно сложившего руки, кото-

¹ С XV века в живописи появляется новый сюжет: Мадонна вместе с младенцем Иисусом и Иоанном Крестителем. Иногда в этой сцене могут присутствовать и другие герои — святой Иосиф, муж Марии, святая Елизавета, мать Иоанна, ангелы и другие библейские персонажи, обычно 3–4 фигуры.



рые, в свою очередь, указывают на Мадонну. Эти движения рук объединяют героев между собой. Без этого композиция бы распалась, персонажи выглядели бы сидящими по отдельности.

Высокий Ренессанс утратил интерес к былой декоративности, которая способствовала увлечённому разглядыванию картины. На смену ей пришла чёткая выверенность всех элементов произведения. Это вовлекает зрителя интеллектуально, заставляет его думать.

В искусстве Леонардо неслучаен акцент на интеллекте. Наука сделала огромный скачок в освоении законов мироздания. От Великих географических открытий, расширивших представления о размерах мира, до гелиоцентрической системы Николая Коперника — сама эпоха определяла новый подход к жизни и искусству.

Фреска «Тайная вечеря» — ещё один вариант работы с композицией, а также разговор о человеческой душе. Это один из важнейших сюжетов европейского искусства.

► Если прежде художники показывали последний ужин Христа с учениками как бытовую или торжественную сцену, то Леонардо одним из первых наполнил её драматизмом.

Перед нами момент, когда Иисус сказал, что один из учеников предаст его. Каждый из сидящих за столом апостолов по-своему реагирует на эту новость. Леонардо попытался в фигурах, лицах, позах героев показать, как каждый из них воспринял слова Христа. Это психологически сложный момент. При этом апостолы разделены на четыре группы, в каждой из которых своё настроение.

Лица большинства апостолов портретны. Художник долго трудился над образом каждого героя: рисовал с натуры, отработывал в набросках постановку фигуры, изучал возможности позы и жеста выразить то или иное чувство. Это одна из первых работ в Ренессансе, где начинается разговор о психологизме, внутренних противоречиях личности.

Трагическое ощущение усиливается за счёт отстранённого, противопоставленного ученикам образа Иисуса. Помещая его в центр этого длинного стола, Леонардо изображает Христа спокойным и отрешённым от споров учеников, каждый из которых предаст

его по-своему. Стол изображён так, что зритель оказывается за ним же, но с другой стороны, таким образом, становясь ещё и участником этой драмы. Эти сложные приёмы будут активно использоваться в классической живописи в последующие века.

Гений Леонардо — это проявление любознательности и желания художника что-то открывать, изучать. Воплощение этого гения — открытия, которые делает зритель, глядя на картину. Созданное разумом, полотно пробуждает и разум смотрящего.

РАФАЭЛЬ САНТИ — ПРОСЛАВЛЯЕТ МУДРОСТЬ, ИСПОЛЬЗУЯ ЗНАНИЯ ЭПОХИ

Гимн интеллекту, любви к мудрости создал великий Рафаэль. Он не сделал в искусстве сенсационных открытий, но талантливо объединил все дости-

жения Возрождения в своём творчестве.

Его главное произведение — фреска «Афинская школа» — написано в Риме. Этот город к началу XVI века стал новым центром Возрождения. Из свободной Флоренции центр искусств переместился в город папской власти, и гении начали создавать свои шедевры под покровительством Ватикана. Однако, хотя «Афинская школа» написана по заказу папы римского Юлия II для зала Ватиканского дворца, она не основана на библейском сюжете.

Искусство освободилось от сильного влияния Церкви: даже если художник получал заказы от её представителей, он действовал по своему усмотрению.

Фреска, созданная Рафаэлем, — образ мудрости и торжества рациональности. На ней представлены учёные и философы разных взглядов и поколений. Платон и Аристотель, Сократ, Диоген, Пифагор, Евклид и многие другие мудрецы сидят и стоят на сту-



пенях, ведущих в роскошное античное здание. Несколько десятков фигур занимают всё пространство фрески. Художник полностью овладел глубиной изображения. Здесь ещё лучше, чем у Леонардо, видно, что герои размещены на разных планах. При этом планы согласованы благодаря правильным расчётам перспективы и масштабам, а также с помощью фигур, которые перемещаются между планами.

Мы видим, как сокращаются в перспективе римские арки, форма которых гармонирует с реальным полукруглым сводом стены зала. Частично это сделано затем, чтобы визуальнo расширить пространство и создать иллюзию бесконечного простора помещения. Однако ещё одна цель — создать у зрителя ощущение причастности к этому интеллектуальному пиру, показать, что между ним и огромным залом платоновской академии нет никаких преград.

В это пространство зрителя приглашают и сами герои. Несколько персонажей на переднем и заднем планах смотрят нам в глаза. Теперь диалог картины со зрителем постоянно встречается в живописи. Хотя эти персонажи рассредоточены по всей фреске, ширина основания которой 7,7 м, каждый из них смотрит прямо на нас. Достижение столь трудной цели — тоже показатель мастерства Рафаэля. (Точно изобразить направление взглядов персонажей, находящихся в нескольких метрах друг от друга, так, чтобы их глаза одновременно встречались с взглядом зрителя, — это непросто).

Приём, который Рафаэль использует в многофигурных композициях, мы уже встречали у Леонардо. Как и он, Рафаэль связывает группы персонажей между собой. На фреске слева мы видим человека, который как бы только

что вбежал в это изображение, и нашему взгляду задаётся вектор движения вправо. Его поддерживает человек рядом, вытягивающий руку. Так мы добираемся взглядом до первой группы, где идёт диалог между Александром Македонским и Сократом (его выразительный профиль Рафаэль срисовал с античного портрета).

Поворот фигуры юноши в светлом плаще переключает внимание на двух центральных персонажей — Платона и Аристотеля. Один поднял палец к небу — Возрождение никогда не забывало о Боге; другой держит руку так, как будто совершает движение вниз. Он указывает на земной мир, который для этой эпохи ничуть не менее значим, чем божественный. К этим двум персонажам обращены стоящие рядом с ними фигуры.

Переключиться на нижний регистр фрески помогает фигура человека, поднимающегося по лестнице к нам спиной. Он указывает на сидящего на ступенях Диогена, а тот смотрит на людей в правом нижнем углу: там собравшаяся компания молодых философов наблюдает за главным в их группе, Евклидом.

По тому же принципу сформированы все группы философов. Художник предлагает зрителям бесконечное множество вариантов рассмотрения фрески: от философа к философу, от группы к группе. Они не выглядят разобщённо, но разделены, что подчёркивает идею произведения: философия — это поиск истины, но философских школ много, и путь к истине у каждого свой. Также это выражает гуманистическую идею интеллектуальной свободы личности.

Столь сложной работой, ставшей одним из манифестов Возрождения и провозгласившей торжество рацио-



АВТОПОРТРЕТ РАФАЭЛЯ, ПОИСКИ ИДЕАЛА

Появление автопортрета говорит о том, что живописец начинает осмыслять свою миссию как нечто особенное. Он не просто исполнитель церковного или светского заказа — он *создаёт* произведение, основываясь на собственном видении, отношении к задаче.

С появлением автопортрета в искусстве возникает тема самопознания, осмысления человеком своей роли в жизни. Прежде эта тема не звучала. Рафаэль создал своего рода канон изображения художником самого себя. Не он изобрёл этот жанр — автопортреты уже встречались и раньше; однако у него вышло показать себя совершенно иначе.

нального начала, Рафаэль выразил ещё одну идею: художник — это творец и значительная фигура в мире. Его знаменитый автопортрет завершает эпоху определённого отношения к роли художника.

Средневековые не видели разницы между работой живописца и резчика по дереву, создателя витража или книжной миниатюры.

И то, и другое казалось равнозначной по смыслу и усилиям работой. Деятельность живописца, писавшего темперой алтарный образ, и резчика, создававшего для него деревянную раму, воспринималась примерно одинаково — так было вплоть до XV века в Европе, в том числе и в Италии. Но начиная с XVI века роль художника изменилась.

Художник больше не воспринимается как ремесленник, а видится поэтом, творческой личностью.

Мастер изображен на спокойном лаконичном фоне, его фигура повернута в профиль, а лицо в три четверти. Он внимательно смотрит на зрителя. Вслед за Рафаэлем так будут писать себя почти все художники — от Рембрандта до Сальвадора Дали.

Рафаэль — один из тех художников Высокого Возрождения, кто посвятил себя поиску идеальной красоты и сосредоточился на воплощении в искусстве своего идеала. Всем известно выражение «**рафаэлевская Мадонна**» — именно при помощи этого образа он осуществлял свой поиск.

Для Рафаэля идеал — это женщина: утончённая, нежная, молодая и грациозная, целомудренная, благородная, женщина-мать. Все эти черты воплощены в его Мадоннах.

Даже если на картине не Мадонна, а обыкновенная женщина, та нежная осторожность, гармоничная и деликатная красота, присущие рафаэлевским образам, всегда будут заметны.



Многие красавицы последующих веков буду похожи именно на рафаэлевских нежностью образа и мягкостью черт.

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ — ВЫРАЗИТЕЛЬ ГРАЖДАНСКОГО ПАФОСА

Если Леонардо выражал в своём искусстве интерес к науке и стремление к познанию, а Рафаэль, образы которого часто полны лиризма, искал гармонию в красоте, то Микеланджело — это художник, в работах которого отчётливо звучит гражданский пафос и образ героической личности.

Если бы нужно было рассказать о Высоком Ренессансе на примере лишь одного произведения, им бы стал «Давид» работы Микеланджело. Эта скульптура отличается от работы Донателло так же, как XVI век отличается от XV.

Угловатость, миниатюрность, текучесть линий тела Давида работы Донателло — только начало разговора об идеальном человеке в скульптуре. Новый Давид — его окончание, вывод.

Микеланджело изваял пятиметровую статую обнажённого Давида для собо-

ра во Флоренции, но когда статуя была готова, её установили на площади. Давид как библейский герой-освободитель стал символом свободной и независимой Флорентийской республики.

Здесь он изображён ещё до битвы с Голиафом. В левой руке героя праща, а в правой камень, которые скоро станут причиной смерти великана. Но этих предметов могло бы не быть — в данном случае главным оружием героя стали его сила и мощь. Каждый мускул его огромного тела напряжён, а ещё сильнее напряжён его взгляд. Он отражает внутреннее состояние, говорит о концентрации духовных и физических сил — это в итоге и приводит героя к победе.

Этой статуей Микеланджело создал образ человеческого величия. Эта идея передана через совершенное тело, которое смело открыто и должно вызывать восхищение, через грозный выразительный взгляд, говорящий о силе духа, и наконец через сюжет.

Давид изображён перед совершением своего подвига. Это время максимальной концентрации физических и умственных сил, подъём, сосредоточен-



ность, напряжение — то есть, лучшее состояние, в котором может пребывать человек.

Такой человек почти равен богу, и неслучайно он напоминает Аполлона или Геркулеса. Связь с идеалами античности проявилась здесь очень ярко.

Можно сказать, что качества Давида присущи самим художникам XVI века.

Они окончательно расстались с предубеждениями и условностями Средневековья, были абсолютно смелы в выборе сюжета и трактовке любого образа. Они были уверены в себе и следовали собственному видению красоты и гармонии. И хотя гармония мира была общей, видение красоты у каждого мастера было разным. Каждый из них показал в искусстве свой идеал человека.

Для Микеланджело, безусловно, он выразился в мужественности и физической силе. Если взглянуть на главный труд художника — фрески плафона Сикстинской капеллы — сомнений в этом не останется. Мы увидим концентрированную энергию мускулов: даже старики и младенцы имеют крепкие мышцы. Здесь снова прослеживается связь с древнегреческим видением героя, который всегда оставался мужественным и сильным. Даже если лицо его казалось старым, тело было атлетически прекрасным — можно вспомнить скульптурную композицию «Лаокоон».

С этого момента, когда мастера последующих поколений будут говорить о физической силе, создавать мужественные образы, в них всегда будет что-то от героев Микеланджело.



Созданные Микеланджело росписи Сикстинской капеллы поражают яркостью и чёткостью контуров. Все фигуры проработаны цветом, а также сразу заметны очерчивающие их линии. Это особенность всей тосканской живописи. Художники начинали работу с нанесения карандашного рисунка, где прорисовывали все детали будущей картины, и только после этого приступали к нанесению красок. В результате все фигуры и объекты на картинах выглядят очень чёткими. Именно рисунок как основа произведения с XVII века станет принципом академического искусства во всех европейских странах.

Этому принципу работы противопоставлена манера венецианских художников.

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ

Венецианская живопись имела ряд отличий от флорентийской. В первой половине XV века на неё оказывал сильное воздействие византийский канон — многие византийские мастера жили и работали в Венеции. Отсюда обилие золота на многих картинах и фресках, как, например, «Алтарь



Отцов Церкви» Антонио Виварини и Джованни д'Алеманья. Здесь общая любовь Кватроченто к декоративности и детализации дополняется присутствием золота — в деталях одежды, архитектуре и так далее. Безусловно, золото придавало произведению торжественности и праздничности. Эти настроения присущи венецианцам и искусству Венеции.

Венеция — солнечный город, стоящий на воде, наполненный солнечными бликами, отражениями, светом. Корабли регулярно уходили отсюда или возвращались, что всегда было поводом для праздника. Это один из богатейших городов Италии и Европы, город-республика, торговавший тканями, коврами и мехами. Именно сюда стекались товары с Востока и Запада. Эти обстоятельства ещё в XV веке заставили художников уделить особое внимание предметному миру в картинах.

К началу XVI века это внимание стало ещё более пристальным. Оно проявило себя в невероятной точности изображения фактур и передачи материалов. Портрет венецианского дожа работы Джованни Беллини — демонстрация и богатства Венецианской республики и умения художника работать с фактурами, передавать оттенки цвета и способности разных материалов по-разному отражать свет.

Именно цвет и свет станут главными в венецианском искусстве.

ДЖОРДЖОНЕ — ЛИРИК ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Непревзойдёнными мастерами XVI века, стоящими в одном ряду с Рафаэлем, были Джорджоне и Тициан.

Настроение в картинах, созданных Джорджо да Кастельфранко, известным как Джорджоне — полная противоположность героическому пафосу Микеланджело. Джорджоне — это спокойствие и нега, тихое наслаждение жизнью и единение с природой.

Его картина «Спящая Венера», после смерти художника дописанная его учениками, — это демонстрация смелости и широты взглядов жизнелюбивых венецианских мастеров.

В искусстве Ренессанса впервые появился образ богини, полностью лишённый мифологических черт.

Не зная названия, можно предположить, что перед нами обыкновенная женщина, которая нечаянно уснула на земле, облокотившись на скалу.

► Джорджоне важны не мифологические атрибуты богини или обстановка, а красота её обнажённого тела.



- ▶ От созерцания нас не отвлекают лишние детали и контекст, пейзаж нейтрален и сформирован теми же осторожными линиями, что и спящая.
- ▶ Очертания её фигуры плавные, цвет кожи нежный, чуть бледноватый. Все цвета соединяются очень аккуратно, нет резких переходов цвета, света и тени.
- ▶ В картине практически отсутствует сюжет, событие. Здесь важнее не то, что зритель видит, а чувства, которые вызывает созданный художником образ.

Эти чувства всегда положительны, направлены на осознание радости бытия. Картина уводит нас в мир субъективных переживаний. Джорджоне можно сравнить с Праксителем — главным лириком античности: в работах обоих мастеров герои расслаблены и абсолютно счастливы.

Кроме того, на примере творчества Джорджоне становится ясно, что, в отличие от флорентийцев, в Венеции художникам было важно органично встроить героев в пейзаж, чтобы они естественно располагались в нём, не выглядели «вклеенными».

Пейзаж — это не только фон, но и важнейшая составляющая картины, формирующая настроение так же, как фигуры и цвета.

Джорджоне первым ввёл в искусство мотив человека, находящегося в природе, в общении с ней. Пейзаж способен по-особенному показать героя или героиню, создать ощущение полной гармонии и спокойствия. Спящая Венера изображена в пейзаже, и это

сильно влияет на восприятие её образа: он кажется невинным, словно мы увидели её случайно.

Тема единства человека с природой впервые возникла в итальянском искусстве именно у Джорджоне. Она раскрыта в загадочной картине «Гроза», где изображены юноша с копьём и кормящая ребёнка женщина. Эти герои не связаны ни сюжетно, ни композиционно. Их объединяет лишь пространство, мир, освещённый молнией и лучами солнца, прорезающегося из-за туч. Возможно, несвязанность героев объясняется желанием не создать сюжет, а оживить природу человеческими фигурами: задачей художника было расположить их так, чтобы они дополняли пейзаж, были его частью.



Ещё одна загадочная картина, где изображены люди на лоне природы — «Сельский концерт». Здесь рядом с одетыми музицирующими мужчинами расположились две обнажённые дамы. Вот уже пять веков учёные пытаются раскрыть смысл этой работы,



видя в ней то аллегию наслаждения, то античный миф.

Искусство Джорджоне положило начало бессюжетной живописи. Это картины, созданные для созерцания и для понимания собственных ощущений от увиденного.

В XIX веке к этой идее вернутся художники-импрессионисты, которые научат мир созерцать. Эдуард Мане создаст картины, где воскреснут мотивы искусства Джорджоне — «Олимпия» и «Завтрак на траве». Они столь же значительны и так же призывают больше смотреть и чувствовать, чем пересказывать и рассуждать. Но начало этой традиции положил Джорджоне в XVI веке.

ТИЦИАН — РОВЕСНИК ЭПОХИ

Этот художник, признанный ключевой фигурой венецианской живописи, прожил почти сто лет и прошёл весь XVI век «насквозь», от Высокого Возрождения к позднему. Он первым стал писать парадные портреты иностранных королей, первым создал конный парадный портрет, который стал обяза-

тельным для монархов в последующие века. Также он начал писать психологические и групповые портреты. В целом можно сказать, что Тициан был художником общеевропейского масштаба.

Тициан — ученик Беллини и Джорджоне. Возможно, поэтому в его работах соединилось стремление изображать прекрасных женщин и роскошь венецианской жизни. Правда, в отличие от Джорджоне, сначала сильно влиявшего на его стиль, этот мастер создавал очень чувственные образы, прославляя соблазнительное женское тело, окружённое драпировками из шёлка, бархата и парчи, усыпанных драгоценными камнями и расшитых жемчугом.

Венера Урбинская напоминает Венеру Джорджоне, однако здесь она помещена в интерьер венецианского палаццо. Она лежит на белоснежных простынях и мягких подушках, держа в руках розовые цветы.

Для изображения обнажённого тела Тициан использует различные оттенки жёлтого и розового, и цвет кожи получается нежно-персиковым. Переходы цвета неуловимы, и тёплый оттенок кожи завораживает.

Стоит иметь в виду, что зритель в этом случае не просто любит красоту, но рассматривает лежащую на постеле



ли женщину, которая смотрит ему прямо в глаза. В этом взгляде есть вызов, и образ Венеры получается соблазнительным. Не зря в ногах у Венеры изображена спящая собачка — символ похоти.

Служанки на втором плане, достающие из сундука наряды, окончательно превращают героиню из богини в обычную земную женщину. Как и Джорджоне, Тициан убрал Венеру из контекста мифа, перенес её в свой мир, любовь к которому была свойственна всем мастерам Возрождения.

Можно сказать, что Тициан был певцом красоты венецианских женщин. «Тициановская» красота — это красота зрелой женщины с медовым цветом волос и округлыми формами. Художник подчёркивает прежде всего чувственную привлекательность своих героинь, во многих его произведениях есть эротический подтекст.

Подобным примером может служить картина «Венера перед зеркалом». Её руки застыли в том же жесте, что и у Афродиты Книдской, но в этой женщине нет ничего от праксителейских стыдливых Венер. Это — уверенная в себе венецианка, красоту тела которой подчёркивает тёмно-красная бархатная драпировка, изысканно расшитая. Амур держит перед ней зеркало, в котором отражается её лицо. Эта деталь делает композицию уравновешенной, а живописную задачу более сложной и интересной.

Мотив зеркала вошёл в искусство в эпоху Возрождения, и Тициан одним из первых его использовал. Зеркало позволяет мастерам изображать фигуру сразу в нескольких ракурсах, что часто обогащает образ, позволяет изжить его с разных сторон.



Вдохновившись созданными Тицианом образами женщин, своих соблазнительных красавиц будут создавать Рубенс, Веласкес, Буше, Делакруа и Ренуар. Можно сказать, что в работах Тициана впервые в искусстве возникает образ соблазнительной чувственной красоты.

ЦВЕТ В РАБОТАХ ТИЦИАНА

О живописи Тициана говорят в первую очередь как об искусстве цвета, цветового пятна. Именно Тициан дошёл до совершенства колорит картины.

Если флорентийская школа ставила на первое место чёткий рисунок, звонкую тонкую линию, то венецианцы предпочитают формировать образ при помощи цвета. Не рисунок, а цветовые пятна становятся главной силой изображения, контуры и тени всегда очень плавны и осторожны.

Однако Тициан создавал не только образы венецианских красавиц. Огромную важность и силу имеют написанные им портреты. Они сильно отличаются от работ Рафаэля и Леонардо. Если эти художники создавали универсальный идеальный уравновешенный образ героя своего времени, то Тициан наделял его глубиной, обозначая *внутренние противоречия личности*.

Это можно заметить в «Портрете молодого англичанина». Его взгляд напряжён, герой выглядит сосредоточенным, погружённым в мысли. Этот портрет вовсе не похож на автопортрет Рафаэля или изображение Джоконды, где герои расслабленно и благостно смотрят на зрителя. Поза, в которой Тициан изобразил молодого человека, придаёт образу решительность и беспокойство.

Любимый приём Тициана, знавшего толк в силе колорита — использование белого цвета рядом с лицом героя. Белые отблески от воротника падают на лицо, освежая его и делая светлее.



Один из самых значительных и показательных образов, созданных Тицианом — портрет «Папа Павел III с Алессандро и Оттавио Фарнезе».

Живой и динамичный портрет папы и его внуков сложно назвать парадным. Слишком активным кажется взаимодействие героев и настроение, царящее на картине. В центре изображён папа римский Павел III. Он стар и сгорблен; поза, в которой он сидит, выдаёт настороженность и подозрительность. Рядом с Папой его внуки: кардинал Алессандро Фарнезе и его брат Оттавио. Расположение героев на картине, их позы и взгляды более чем красноречивы. Подозрительный и хитрый взгляд Папы направлен в сторону наигранно кланяющегося ему Оттавио. Позади стоит Алессандро, и Папа словно бы зажат между двумя персонажами. Между героями нет единения и согласия, наоборот, настроение напряжённое. Это напряжение усиливается обилием оттенков красного.

Увидев картину, папа удивился не только портретному сходству, но и тому, как точно Тициан смог передать отношение изображённых героев друг к другу. Художник заметил и изобразил атмосферу лицемерия и фальши в папском дворце. Он не просто уло-

вил тонкие психологические нюансы, но даже как бы предвидел судьбу этих людей. Через два года Оттавио возгласил заговор против своего отца, сына Павла III, и убил его, после чего Павел III умер от разрыва сердца.

Можно считать, что с этой картины начинается традиция группового и психологического портрета, расцвет которого наступит в XVII веке.

Тициан — художник, проживший очень долгую жизнь. Он один из немногих мастеров Ренессанса, кто застал и рассвет, и закат этой эпохи. Поэтому поздние работы Тициана хорошо показывают кризис Возрождения.

Когда оптимистические настроения и уверенность в завтрашнем дне, убеждённости в силе и совершенстве человека сменились тревогой и осознанием зыбкости жизни, искусство начало меняться. В нем появилась тревога и излишняя напряжённость, образы стали более трагичными.

Это хорошо видно в картине «Коронавание тернием». Здесь уравновешенная правильная композиция Высокого Ренессанса сменяется фигурами,



расположенными по диагонали, что создаёт в картине ощущение движения и волнения; динамика усиливается техникой мазка, контуры фигур видны не чётко, они кажутся немного смазанными. Мрачный колорит картины передаёт трагизм, а копыя палачей, направленные в разные стороны, превращают порядок Высокого Возрождения в хаос заката эпохи.

Конспект: Высокое Возрождение

Период, который мы называем Высоким Возрождением, совсем короткий. Он приходится на первую четверть XVI века, с 1500 по 1527 г. Это период, когда доводятся до совершенства открытия эпохи Кватроченто и делаются новые.

Ключевыми представителями Высокого Возрождения считаются пять художников, которых также называют «титанами Возрождения». Это Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Рафаэль Санти, Джорджо да Кастельфранко

и Тициан Вечеллио. Каждый из этих мастеров стремился в своем искусстве выразить идеал человека так, как его видел.

Одно из главных открытий в период Высокого Возрождения — это переход с темперной краски на масляную, более легкую по текстуре и податливую. Это позволяет художникам сильно продвинуться вперед в работе с цветом.

Основной экспериментатор этой эпохи — Леонардо да Винчи. Он создаёт самое известное произведение мировой живописи — «Портрет госпожи Лизы дель Джокондо». В этой картине впервые появляется приём сфумато — воздушная дымка, которая делает переходы цвета плавными, а лицо героини — загадочным.

Также Леонардо много работает с композицией. Он выстраивает фигуры героев в правильные геометрические формы — равнобедренный треугольник, пирамиду. Также он впервые вводит в живопись психологизм в картине «Тайная вечеря». Зритель видит, что все герои по-разному реагируют на слова Иисуса о предателе — и сам зритель оказывается как бы за одним столом с апостолами, что совершенно иначе, чем раньше, вовлекает его в картину.

Рафаэль Санти — певец мудрости и рационального начала. Его ключевая работа — фреска «Афинская школа», где идёт речь о знаниях и о выборе человеком пути овладения ими. Также он переосмыслива-

ет жанр автопортрета, закладывая новую традицию, которой в дальнейшем будут следовать многие известные художники. В эту эпоху вообще меняется отношение к художнику: из ремесленника он в общественном представлении становится творцом, обладающим полной свободой.

Микеланджело — художник, в работах которого отчётливо звучит гражданский пафос и воспевается образ героической личности. Самое важное его творение — это скульптура Давида. Она словно бы ставит точку в разговоре Высокого Возрождения о Человеке — разговоре, который был начат образом того же самого персонажа авторства Донателло. «Давид» работы Микеланджело говорит о красоте, силе, свободе и высшем напряжении воли человека — эти качества в достаточной степени присущи и самим «титанам Возрождения».

Два других художника — Джорджоне и Тициан — принадлежали к венецианской художественной школе. Венецианцам было свойственно особое внимание к миру вещей, к фактурам и точному изображению реальности. Поэтому своих героев они помещают в реальный венецианский интерьер или пейзаж.

Работы Джорджоне (Джорджо да Кастельфранко) — это спокойствие и нега, тихое наслаждение жизнью и единение с природой. Он первым начинает говорить о гармонии человека и природы и считается

изобретателем бессюжетной живописи, к которой будут обращаться художники в XIX веке. В его исполнении впервые появляется образ богини, полностью лишённый мифологических черт: портрет Венеры, который в отсутствие названия выглядит как портрет обычной женщины. Это новаторство унаследует у него Тициан.

Тициан считается ключевым живописцем венецианской школы. Он многое привнес в жанр портрета, наделив его тонким психологизмом, а также создав множество парадных образов. Именно Тициан дошёл до совершенства работы с цветом. В отличие от работ Джорджоне женские образы у него

имеют более чувственный характер и кажутся очень реальными.

Также он разрабатывает тему психологизма, изображает эмоции героев, внутренние страсти, тонкости отношений. Это хорошо демонстрирует портрет папы римского Павла III с внуками — эта картина поразила современников точностью передачи эмоций.

В поздних работах Тициана заметна смена настроений: смелость и уверенность Высокого Возрождения сменяется тревогой и осознанием зыбкости жизни. Резонируя с этими настроениями в реальности, в искусстве возникает маньеризм.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МАНЬЕРИЗМЕ

Маньеризм находится на границе двух больших явлений в мировом искусстве — ренессанса и барокко, и поэтому многие исследователи не признают его отдельным стилем. Это направление стремилось подражать манере великих мастеров — Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и Тициана — в её лучших проявлениях.

- ▶ С одной стороны, художники-маньеристы хотели повторить прекрасные образы и формы, созданные в эпоху Ренессанса.

Особое внимание уделяется красоте героев. Лица напоминают рафаэлевские, нежное sfumato сглаживает эмоции, кожа кажется излишне высветленной, как бы избавленной от морщин

и прочих печатей времени и индивидуальности. Однако подражание порой кажется чрезмерным. Фигуры теряют естественность, а композиция картины — лёгкость и уравновешенность.

Маньеризм, возникший ещё в первой половине XVI века, формировался в период кризиса ренессансного сознания, убеждённого в совершенстве человека и мира. В это время войска императора Священной Римской империи разграбляют Вечный город, умирают Рафаэль, Леонардо и Джорджоне, а Николай Коперник заявляет, что Земля вращается вокруг Солнца, а не наоборот, и называет Солнце главным небесным телом.

В 1545 году представители католической церкви собрались на Тридентском соборе, чтобы вернуть былой престиж и восстановить власть Церкви, утратившей свои позиции в первой половине XVI века. Они учредили инквизиционный трибунал и жестоко расправлялись с теми, кто не признавал церковного авторитета. Так, жертвой этой волны инквизиции станет Джордано Бруно.

Эти потрясения не могли не сказаться на состоянии умов и настроениях в искусстве. В картинах маньеристов форма начинает преобладать над содержанием, пока последнее не исчезает вовсе.

Желание создать внешне красивый образ подталкивает художников к излишней эстетизации, они увлекаются игрой с цветами и пропорциями фигур. Композиция в картинах маньеристов иногда неуравновешенна и перегружена, цвета порой очень яркие и неестественные. То же можно сказать и о позах, в которых запечатлены герои.

Ярким примером может послужить работа Франческо Пармиджанино «Мадонна с длинной шеей»: удлинённые пропорции тела Богоматери и почти падающий с её колен младенец Иисус не похожи ни на реальность, ни на то, как до этого было принято изображать этих героев.

Трудно говорить и о внутреннем наполнении образа. Текущие линии, манерные жесты, плавные переходы оттенков бледно-сиреневого, розового и серого — все это ценно само по себе, но не несёт какого-либо дополнительного смысла.



► Игра, эксперимент и разрушение привычных канонов — другая сторона маньеризма.

Кажется, эти характеристики свойственны искусству авангарда XX века. Однако смелые попытки ухода от традиций начались намного раньше. Джузеппе Арчимбольдо прославился удивительными портретами, где человеческие лица изображаются при помощи растений.

Аллегии, представлявшие времена года, были известны в искусстве ещё со времён поздней готики. Кроме того, художник точно и достоверно передал внешний вид всех цветов, фруктов и овощей: каждый из цветков в картине «Лето» узнаваем ботаниками.



Северное Возрождение. Искусство Германии и Нидерландов XV—XVI вв.

Жизнь и искусство всегда взаимосвязаны. XV век в Западной Европе — время серьезных изменений. На появление нового взгляда на мир повлияли открытия в науке, рост городов, постепенное просвещение людей, понимание, что многое в жизни зависит от человека. В Италии интерес к реальности заставил обратиться к античности и отказаться от готических и византийских принципов. В странах к северу от Италии — во Франции, Германии, Нидерландах — происходили не менее значительные изменения, которые условно принято называть «Северным Возрождением».

Такой научный подход к передаче предмета одобрил бы сам Леонардо. Однако не стоит забывать, что этим странным способом передана человеческая внешность.

- Эти работы можно воспринимать как заявление о том, что человек более не воспринимается как венец творения и высшее существо — теперь он встал на одну ступень с другими явлениями действительности.

Хотя это лишь один из выводов, которые мы можем сделать, глядя на работы Арчимбольдо, признанного многими как предтеча сюрреализма.

Упоминанием этого экстравагантного искусства мы поставим точку в разговоре об итальянском Ренессансе, но продолжим говорить о Возрождении, которое охватило страны, расположенные к северу от Альп: Францию, Германию и Нидерланды.

ВАН ЭЙК И МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ

Крупнейший художник, с именем которого связывают начало нового искусства — Ян ван Эйк. В его небольшой работе «Мадонна в церкви» становится заметно, что изменились изобразительные принципы, а также появился интерес к окружающей реальности.

Богоматерь с младенцем Иисусом на руках изображена в интерьере готического собора. Фигура её, с-образно изогнутая, выглядит невесомой. Однако назвать эту картину готической нам не позволяют точно и реалистично прописанные детали.

Складки одежды Марии, хотя и не подчёркивают фигуру с её женственными формами, кажутся объёмными. Тонко проработаны мелкие узоры на окантовке ткани, с таким же вниманием мастер изобразил распущенные по плечам волосы. Кажется, что тща-



тельно прорисован буквально каждый волосок. Мадонна как небесная царица изображена в короне, на которой видно все узоры и оправы для драгоценных камней. Сами камни блестят, отражая свет.

Но более всего от средневековых канонов в этом произведении отходит пространство. У Марии за спиной интерьер готического собора, однако уходящие в глубину своды, изображение витражей и декора говорят о том, что мастер уже знает о прямой перспективе и виртуозно моделирует объём предметов.

По-особенному передан свет, его присутствие в картине кажется очень реальным. Свет проходит через цветные стёкла, скользит по каменному полу, отражается от серебристой окантовки мафория Богоматери.

Совокупность этих нюансов — светотень, объёмы, фактуры, точная передача деталей — говорит о том, что искусство вышло за рамки готической традиции и шагнуло дальше.

Добиться этого помог не только новый взгляд на земной материальный мир. Столь реалистично воплотить реальность в изображении позволила новая живописная техника — масляная.

► Ещё до того как в конце XV века масляной краской стали писать венецианцы, а потом и остальные художники Италии, её впервые использовал ван Эйк. Ему даже приписывают изобретение этой техники, но подтверждений тому нет.

Однако произведения именно этого мастера впервые в истории были написаны маслом. Эта прозрачная и лёгкая краска помогла художникам выразить интерес к окружающему миру через богатство изображаемых оттенков и фактур.

Первоначально необходимость использовать масло была связана с появлением в западноевропейских церквях небольших деревянных алтарей-складней, которые стали альтернативой фрескам и мозаикам, которые просто негде было размещать — ведь в готическом храме практически нет стен. И вот, стремясь достичь созвучия живописи с яркостью витражей, сквозь которые проходили солнечные лучи, делая цвета сочными и насыщенными, мастера и открыли масляную живопись.

Масляная краска способна создавать подлинный эффект сияния. Тонкие мазки ложатся один на другой, и нижние слои просвечивают через верхние, что делает цвет богаче, сильнее. Это же даёт художнику возможность представить фактуру предмета более правдоподобно.

Это хорошо видно у Рогира ван дер Вейдена в картине «Благовещение». Дева Мария и архангел находятся в комнате, как и у Ван Эйка, позы героев условны, а фигуры готически изогнуты и кажутся невесомыми. Комната, в которой они находятся, изображена в резком перспективном сокращении. Художники Северной Европы, обратившись к прямой перспективе, старались изобразить больше пространства, чем способен увидеть человеческий глаз: для этого они уменьшали и сужали пространство быстрее и резче, чем бывает в реальности. Но это позволяло мастерам дать больше подробностей и наполнить картину прекрасными деталями, каждая из которых была для них ценностью.



Поразительно точно написана вся обстановка комнаты: резная скамья и лежащие на ней подушки, стеклянный сосуд, стоящий на камине и отбрасывающий тень на стену, ажурный подсвечник, кувшин и прочие детали. Интересно, что большинство предметов имеет символическое значение: белая лилия и прозрачный сосуд — это чистота Девы Марии, плоды, лежащие рядом, — знак искупления первородного греха; подсвечник символизирует мать, поддерживающую своего дитя.

Это соответствует средневековой традиции, где каждый предмет, включенный в изображение, имел символический, сакральный смысл. Однако здесь предметы переданы совершенно не по-средневековому. На этой картине хорошо видно, как в искусстве Северной Европы сплетаются старые и новые традиции. В «Благовещении» так же, как и в произведениях итальянского Проторенессанса, библейские события начинают происходить на земле, а не на небе.

Однако, не имея перед глазами памятников античности, жители Нидерландов, Германии и других стран не ориентировались на древнегреческую и римскую скульптуру с её правильными пропорциями. Они создавали своё искусство, оттолкнувшись от готических и местных традиций.

В частности, это касается подробной проработки деталей.

Внимание к деталям в такой степени не было свойственно итальянцам. Хотя венецианские мастера и напол-

няли мир своих картин предметами роскошного быта, они не передавали их столь тщательно. Италия была сосредоточена на человеке как высшем существе — это было продолжением античных идей. Философия северных стран базировалась на другом.

Мир и все его составляющие — люди, животные, рукотворные предметы — представляли одинаковую ценность, поэтому к каждому элементу в картине художник подходит одинаково и с той же скрупулёзностью прописывает фактуру кувшина, что и волосы на голове Богоматери.

Такие настроения в искусстве были порождением XIV века, когда популярным было религиозное движение «Новое благочестие».

Многие верующие призывали вернуться к религиозной чистоте первых христиан, общаться с богом напрямую, а не через посредство церкви, видеть божественное присутствие не только в храме и собранных там святынях, но и в каждом элементе бытия.

Поэтому для художника не было мелочей, не было важного и неважного — всё в равной степени имело для него значение. Это принципиально отличает северный подход от итальянского.

Это породило ещё одну характерную деталь в искусстве. Поскольку человек в северных странах не мыслился венцом творения, его редко идеализировали — наоборот, старались показать его таким, какой он есть.

Поэтому в живописи часто возникает тема человеческих пороков.

ИЕРОНИМ БОСХ

Одним из знаменитых мастеров, говоривших об этом в своих произведениях, был **Иероним Босх**. Он считается самым необычным и загадочным художником всех времён. Однако основные идеи его работ ясны: он изображает человеческие слабости и наказания, которые последуют за грехами.

Его ранняя работа «Извлечение камня глупости» изобличает человеческую доверчивость и невежество простаков. Босх использует распространённое народное поверье о том, что недуг можно вылечить, удалив из головы некие «камни глупости». Операцию проводит человек в монашеском одеянии с воронкой на голове, за сценой наблюдают монах и монахиня.



Смысл этой картины становится ясен, когда мы узнаём о символическом значении предметов, странно изображённых на картине. Перевернутая воронка означает шарлатанство, а книга, лежащая на голове монахини, — знак показной мудрости. «Камень», который обманщик извлекает из головы

мужчины, больше похож на тюльпан — в Нидерландах он отождествлялся с золотом, его-то шарлатан и положит себе в карман.

Круглая форма картины — в итальянском понимании идеальная, выражающая божественное, бесконечное, совершенное — здесь лишь говорит о всеохватности порока глупости. Иносказательный смысл картины понятен.

Подобные сценки вполне могли бы рисовать и готические миниатюристы. Однако моделирование объёмов, знание воздушной перспективы и, главное, смелая авторская интерпретация актуального сюжета выносят произведение за рамки готики, делают его острой сатирой на глупцов, застрявших в средневековых предубеждениях и суевериях. Босх не только высмеивал пороки, но и напоминал об истинном знании и о том лучшем, что должно быть в человеке.

Мастерство этого художника высоко ценил его итальянский современник, Леонардо да Винчи. Безусловно, столь

сложные картины с бесчисленным количеством персонажей, символов и мыслей мог создать только многое знающий и умеющий мастер.

Одна из достойных восхищения картин — триптих «Сад земных наслаждений». Это складной деревянный алтарь, левая створка которого представляет собой изображение Рая, правая — Ада, а между ними располагается «сад наслаждений».

При всей причудливости некоторых объектов на левой створке, главная мысль художника читается легко. Перед нами Господь, создавший первых людей и окружающий их рай, населённый существами, среди которых есть не вполне узнаваемые. Это разные земные твари, большинство из которых Босх не видел ни разу в жизни; жираф для него — такая же экзотика и фантастика, как единорог или другие нераспознаваемые представители фауны, показанные здесь.

Присматриваясь к животным, мы замечаем некоторые странности. Хотя



эта сцена представляет Адама и Еву до момента грехопадения, а значит мир ещё совершенен и зла пока не существует, кошка уже держит в зубах мышь, а у птицы торчат из пасти лягушачьи лапы.

Художники севера часто ставили в своих произведениях вопрос, откуда взялись зло, насилие и пороки. Здесь Босх даёт один из возможных ответов — зло существовало ещё до того, как человек вкусил запретный плод. Развитие этой мысли мы видим и дальше. Принято считать, что Адам и Ева изображены в тот момент, когда Господь говорит им: «Плодитесь и размножайтесь». Из этого следует, что центральная часть триптиха — результат неправильного понимания человеком этих слов.

«Сад земных наслаждений» пестрит обнажёнными человеческими фигурами, которые не поражают реалистичностью, но картина завораживает причудливостью обстановки. Люди окружены странными объектами, среди которых узнаваемы ягоды, растения и некоторые животные. Большая часть объектов символизирует сладострастие — например, земляника, ежевика, рыба, устрица. Также здесь буквально передан смысл различных нидерландских поговорок, например, о том, что «стекло и счастье — самые хрупкие вещи на свете».

Превращать метафоры в чёткие образы, разрушая тем самым привычные представления о предмете, будут художники-сюрреалисты в середине XX века, и многие считают Босха первым сюрреалистом в живописи.

Центральную часть этого алтаря можно рассматривать очень долго, наблюдая различные формы греха прелюбодеяния и сладострастия, так смело изображённые Босхом. Однако стоит перевести глаза вправо, и мы увидим, что последует за этими грехами.

► Ад — логическое завершение разговора о человеческом несовершенстве. Он показан в подробностях, и рассматривать эту алтарную створку гораздо интереснее, чем изображение рая.

На протяжении всего средневековья об устройстве ада думали многие художники, поэты и философы, и результаты их размышлений об этом представляют больший интерес, чем картины райской жизни. Босх лишь продолжил эту линию и предложил свой вариант наказаний за сладострастие и прочие прегрешения.

Грешников мучают при помощи тех предметов, которые были в их жизни наслаждением: кости для игроков, зеркала для тщеславных, музыкальные инструменты для тех, кто увлекался светскими увеселениями. В аду царит беспорядок — это устойчивое средневековое представление о царстве дьявола. При этом картина наполнена механическими приспособлениями, явно свидетельствующими о знании художником многих технических достижений начала XVI века.

Оставаясь загадочным мастером, Босх в своем искусстве полностью соответствует настроениям времени. Готика стремилась поучать и воспитывать, и Босх остался верен этой традиции. Но средневековая мораль и проблематика в его искусстве преломляются сквозь новое видение мира, где впредь идёт наука, а художник становится

самостоятельным, свободным творцом, смело выражающим свои взгляды.

Таким образом, мы можем сказать, что нидерландское искусство XV века долго не теряло связи с искусством предыдущих столетий, при этом постепенно преобразуя его.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

Более смелым реформатором в искусстве был немецкий живописец, график и учёный Альбрехт Дюрер. В отличие от своих нидерландских современников он активно изучал античное и итальянское искусство, испытывая его сильнейшее влияние, и больше остальных мастеров был озабочен поисками идеала человеческой красоты.

У Дюрера впервые в северной живописи возникает реалистически трактованное обнажённое человеческое тело. Фигуры Адама и Евы во многом напоминают античные. Художник использует приём контрапоста для до-

стижения естественности позы. Ева, держащая в руке яблоко, напоминает Афродиту, получившую этот фрукт от Париса в знак её признания прекраснейшей из богинь.

Дюрер, увлечённый поисками нового кода в искусстве, обновления живописного языка и приближения его к жизни, искал идеальные человеческие пропорции путём расчётов и построений.

В этом научном подходе к живописи этот мастер был близок Леонардо. Он относился к изображению не только как к эстетической единице, но и как к способу познания мира. Наиболее показательны его зарисовки природы. С немецкой тщательностью и педантичностью Дюрер рисует как для ботанического атласа, выводя каждую травинку, каждую деталь цветка одуванчика, подорожников; он даже изображает корни растений, уходящие в землю, и его рисунок травы подобен рентгеновскому снимку. На крыле сизоворонки прорисовано каждое пёрышко.

► Так выглядит немецкий исследовательский подход в искусстве Возрождения — когда и человек, и всё вокруг него изучается художником.



Подобное внимание к различным явлениям природы было связано с распространёнными в Германии философскими идеями Николая Кузанского о пантеизме. Согласно этому учению, бог присутствует во всей природе, в каждой травинке и каждой земной твари. Это, в частности, объясняет, почему немецкий художник столь скрупулёзно работает над изображениями таких незначительных элементов жизни, которые почти не трогали итальянцев. Согласно пантеистическим представлениям о мире, незначительного просто не существует.

Внимательно глядя на мир, именно Дюрер одним из первых создаёт образ мира без человека, то есть пейзаж. Этому жанру суждено стать популярным в XVII веке и превратиться в важнейший в XIX. Но начало ему было положено в искусстве Северной Европы, видевшей божественное дыхание в природе.



ПОРТРЕТ В СЕВЕРНОМ ВОЗРОЖДЕНИИ

Отсутствие в немецкой философии идеи об антропоцентризме не исключало проявления интереса к человеческой личности. Художники создавали портреты в большом количестве, как и в Италии, но их характерной чертой был более правдивый подход к передаче внешности.

В начале XVI века леонардовское sfumato обволакивало лица и сглаживало их недостатки, избавляло от явной печати возраста и делало образы существующими вне пространства и времени. На портретах же Дюрера видно, что, зная о sfumato, он не избавлял лицо от тех признаков, которые делали его настоящим, конкретным, даже если это могло показаться зрителю некрасивым.

В портрете Михаэля Вольгемута, одного из учителей Дюрера, прописаны морщины, вены и впалые щёки, подчёркивающие скулы. Мы видим чуть крючковатый нос с горбинкой, выдающийся вперёд подбородок, шею с обвисшей кожей. Внешность очень



пожилого человека передана достоверно и точно, без прикрас.

Портрет — это способ изучения личности, постижения её внутреннего мира; отсюда проникновенный и глубокий взгляд человека на картине. Дюрер изучал и себя: он создал несколько своих портретов в разном возрасте. Этого прежде не делал никто — в начале XVI века автопортрет только входил в искусство как самостоятельный жанр, и далеко не все художники посвящали время изучению собственной внешности. Примечательно, что первые портреты, созданные на севере Европы, в отличие от итальянских были сразу трёхчетвертными, а впоследствии часто и анфас, что также было редким для Италии явлением.

НАУКА И ПРОГРЕСС В ИСКУССТВЕ. ПОЯВЛЕНИЕ ГРАВЮРЫ

Научный прогресс в XV—XVI веках шёл в разных направлениях. Освоение мира было в том числе и географическим: открывались новые континенты и народы, начиналось изучение рас и антропологических типов.

В сюжете о поклонении волхвов с XVI века один из волхвов всегда будет чернокожим. С одной стороны, это выражение христианской идеи

о том, что к вере может прийти любой человек и что поклониться Иисусу соблазились люди со всех концов земли. С другой, появление образа чернокожего волхва — результат появления знаний о новых континентах, расах.

Важным событием, повлиявшим на искусство, стало изобретение Иоанном Гуттенбергом печатного станка. Это сделало популярным такую технику, как гравюра. Наибольшую популярность она приобрела в Германии, где ремесленная точность работы в совокупности с немецкой педантичностью превратили гравюру в настоящее искусство.

Поначалу эта техника давала возможность делать изображения для всеобщего потребления, такие как игральные карты, простые развлекательные картинки, а также популяризировала высокое искусство. Часто гравюры копировали шедевры великих мастеров, и таким образом они становились известны широкому кругу людей.

Однако со временем гравюра встала в один ряд с другими видами искусства. С её помощью создавали свои шедевры Дюрер и другие мастера — например, Лукас Кранах Старший, в мастерской которого было сделано более сотни уникальных гравюр. Придворный художник курфюрста Саксонии, не менее крупный мастер, чем Дюрер, Лукас Кранах знаменит не только своими картинами, но и гравюрами на дереве и меди.

Техника изготовления гравюры сложна. После создания художником рисунка на бумаге это изображение переносилось на деревянную доску. Затем тончайшим острым резцом вырезалось так, чтобы на поверхности деревянной доски остались только тонкие линии контура. Толщина этих линий едва достигала половины миллиметра. После



этого на поверхность с получившимся рисунком наносили краску и делали оттиск на бумаге. Из-за тонкости работы деревянная доска с изображением не позволяла сделать с неё большого количества оттисков, что делало работу почти уникальной. Многие художники ограничивались лишь созданием рисунка на бумаге, передавая остальную часть работы ремесленнику, но Дюрер и Крапах целиком выполняли всю работу по созданию гравюры.

Одна из работ Крапах «Оплакивание Христа» наглядно демонстрирует его совершенное владение этой сложной техникой. В склонившихся над телом умершего Спасителя фигурах проработаны тени и свет, одинаково тщательно выполнены и фигуры на первом плане, и детали пейзажа в глубине. На лицах собравшихся видна скорбь, а тело Иисуса действительно кажется изувеченным и мёртвым. (Кроме того, это иллюстрирует тяготение западно-христианской, и особенно немецкой,

живописной традиции к излишнему натурализму в изображении библейских сцен).

РЕФОРМАЦИЯ И ПОЯВЛЕНИЕ ПРОТЕСТАНТИЗМА

Гравюра давала возможность делать изображение в нескольких экземплярах, отпечатками можно было иллюстрировать книги, которых становилось всё больше — как и образованных людей. Это обстоятельство не только повлияло на уровень знаний, но и подтолкнуло народ Германии и Нидерландов к серьёзной церковной реформе — Реформации.

Главный идеолог Реформации, Мартин Лютер, выступил за отделение от католической церкви, возмущившись неправильному образу жизни, который вёл Ватикан во главе с Папой Римским. После издания Ватиканом буллы о продаже индульгенций — документов, приобретая которые человек получал прощение грехов, — Лютер начал реформу. Это повлекло за собой раскол западной христианской церкви и возникновение **протестантизма**.

Реформа Лютера предполагала не только независимость от католической церкви, но и особую строгость веры, осмысление ответственности человека за свои поступки перед богом, проявление смирения через трудолюбие. Эти темы нашли отражение в искусстве художников Германии и Нидерландов — стран, которые затронула Реформация.

Протестанты отказались от культа святых и изображений библейских событий в церквях: по мнению Лютера, изображения отвлекали верующих от слова божьего. Таким образом, художники лишились огромного количе-



ства заказов со стороны церкви, и из их искусства почти исчезли образы святых и мучеников. Вместо этого в живописи Германии и Нидерландов появились новые сюжеты, далёкие от ветхозаветных и евангельских сцен.

Искусство становится светским, но аллегоричным и иносказательным, так как разговор на христианские темы продолжается. Распространёнными становятся бытовые сцены с глубоким метафорическим содержанием.

Ярче всего это представлено в живописи **Питера Брейгеля Старшего**.

- ▶ Важнейшая тема искусства Нидерландов XVI века — человеческий труд как проявление христианского смирения.

Брейгель создал много работ на эту тему, но картина «**Падение Икара**» стала одной из самых знаменитых. Если даже очень внимательно смотреть на эту картину, Икара можно попросту не заметить. Лишь его ноги беспомощно болтаются на поверхности воды.

Икар — герой древнегреческого мифа, поднявшийся на крыльях из воска слишком близко к солнцу. Он упал в море, когда воск расплавился. Брейгель видит в этом справедливый исход и противопоставляет тщеславию Икара, его желанию восстать против законов мироздания труд скромного

пахаря, которого мы видим на первом плане. Позади него изображён пастух — ещё один труженик.

Именно эти герои, смиренно работая, способны преобразовать мир. В этом одна из важнейших идей протестантизма, сильно повлиявшего на живопись и образ жизни в Северной Европе.

Больше всего Брейгеля привлекал мир крестьян. Однако тема труда — не единственное, что интересовало художника. В подобных образах Брейгель искал то настоящее, искреннее, человеческое, что не всегда встретишь в среде аристократов. Крестьяне — простые люди, привычки которых естественны, а в поведении людей высшего света много наносного, ненастоящего. Поэтому в творчестве Брейгеля так много сцен из крестьянской жизни — где мастер, впрочем, далеко не всегда видел положительное начало.

Он не идеализирует простой народ — наоборот, старается быть максимально объективным и критичным, часто говорит о недостатках и слабостях. Как нидерландский художник XVI века, Брейгель изучал человека как с положительной, так и отрицательной стороны. В его картине «**Крестьянский танец**» много народных типажей.



Люди здесь танцуют, выпивают, играют на музыкальных инструментах. Их лица не кажутся привлекательными — порой Брейгель утрирует человеческое уродство. Помня о том, что мир несовершенен, он нередко включает в изображение калек и людей, чья внешность вызывает отвращение. Но образ толпы крестьян был бы неполным без пейзажа на заднем плане.

Эта простая нидерландская архитектура — одноэтажные домики и кирпичи — и не менее сдержанная природа с этого момента станут важнейшей частью картин местных мастеров. Люди неотделимы от природы и рукотворного мира.

Во многих картинах итальянских, особенно флорентийских, мастеров пейзаж был просто красивым фоном, лишь дополнявшим идею гармонии личности. У северных художников пейзаж — важная составляющая картины, без которой её невозможно представить. Примечательно, что в отличие от Италии, где линия горизонта всегда располагалась низко и казалось, что человек возвышается над пейзажем, на Севере всё наоборот.

- Сцены, которые писал Питер Брейгель, относятся к **бытовому жанру**, который зарождается и оформляется именно в Нидерландах. Ему предстоит дальнейший расцвет в XVII веке.

Конспект

Если в Италии XV века интерес к реальности заставил отказаться от готических и византийских принципов и обратиться к античности, во Франции, Германии и Нидерландах произошла своя революция в искусстве, которую традиционно называют Северным Возрождением.

С началом нового искусства принято связывать живопись Ван Эйка. Известно, что он первым в Европе, раньше венецианских мастеров, стал использовать масляную краску, хотя не установлено, принадлежит ли ему авторство этой техники. Картины Ван Эйка несут многие черты готики — в частности, фигуры невесомы и готически изогнуты — однако реалистичность и точность деталей, объемы пространства, использование прямой

перспективы говорят о том, что искусство уже шагнуло дальше.

Не имея доступа к памятникам античности, жители северных стран строили свое искусство на других канонах. В частности, здесь, в отличие от Италии, человек не был центром мира. Философия северных мастеров говорила о том, что в мире вообще нет ничего неважного, и потому детальное и точное изображение предметов, животных, растений было ничуть не менее значимым, чем, например, фигуры святых.

Кроме того, отсутствие антропоцентризма приводило к тому, что человек в искусстве не был идеализирован. Уделялось значительное внимание реалистичным изображениям людей. Героев изображали такими, какие они есть, вместе с их несовершенствами и даже пороками.

Тема человеческих пороков была очень значима для Иеронима Босха. Он впервые превратил метафоры в конкретные визуальные образы. При этом в его искусстве были достаточно сильны традиции готики — он стремился поучать и воспитывать, хотя и делал это на другом техническом уровне.

А вот Альбрехт Дюрер был первым из северных живописцев, кто начал изображать прекрасное обнажённое человеческое тело. Также он стремился найти идеальные пропорции при помощи расчетов. Портреты Дюрера, как и других мастеров Северного Возрождения, были правдивы — он почти не сглаживал недостатков внешности изображаемого, в отличие от Леонардо. Дюрер первым из живописцев создал несколько автопортретов в разном возрасте, проявив таким образом интерес к изучению собственной внешности.

Кроме того, его интересовал и окружающий мир — поэтому он стремился с максимальной точностью изображать животных и растения. Дюрер также стал создателем жанра пейзажа — изображения природы, в которой вообще нет человека. Пейзаж как таковой начинает играть важную роль в картинах нидерландских

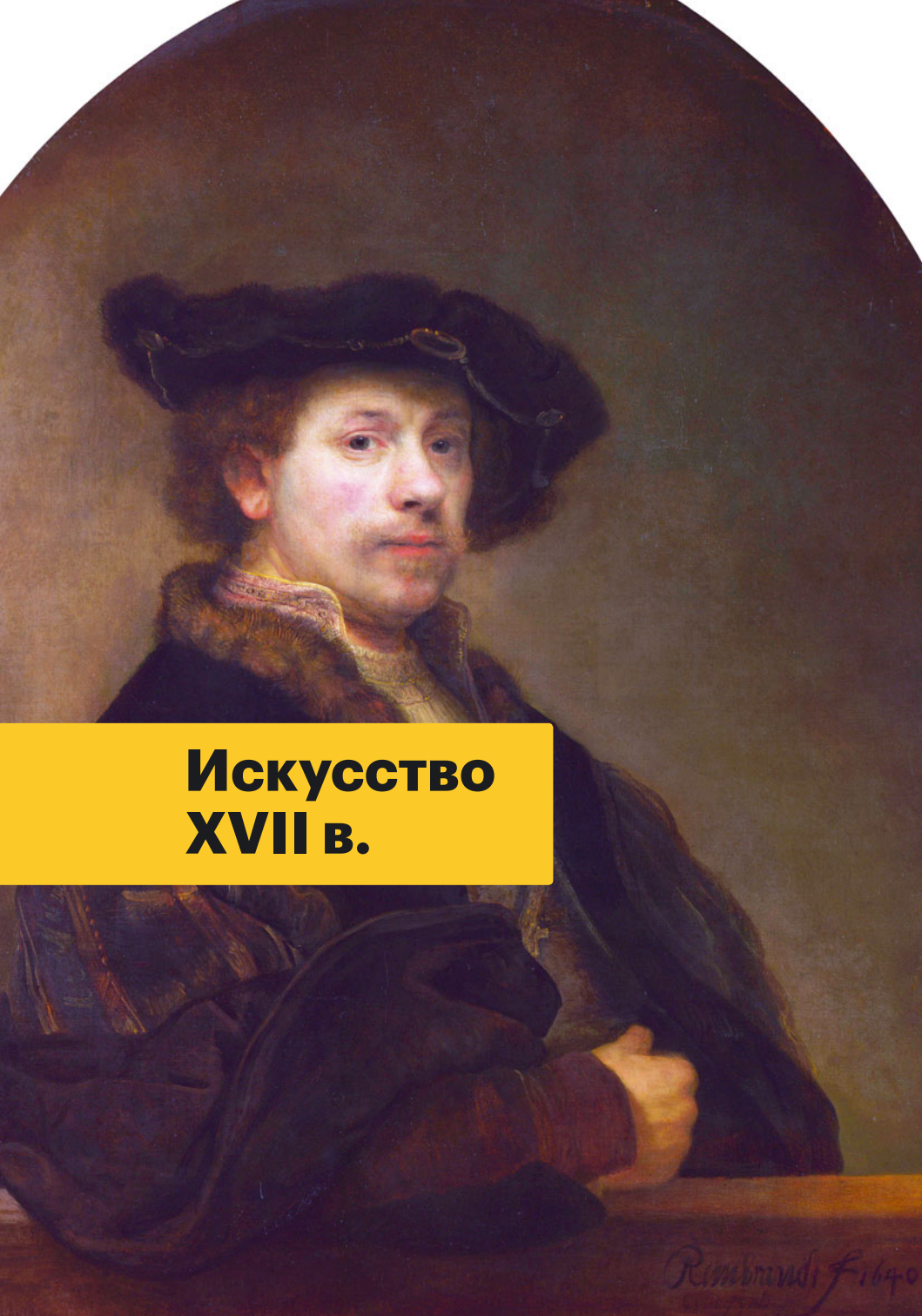
мастеров — если у итальянцев он присутствовал лишь в качестве декорации, то теперь занимает значимое место и помогает выразить идеи художника.

На развитие искусства в Северной Европе повлиял и научно-технический прогресс. Например, одним из признаков расширения границ мира стало появление чернокожего человека в известном христианском сюжете о поклонении волхвов. А изобретение книгопечатания привело к возникновению нового вида искусства — гравюры, которой увлекался и Дюрер, и другой известный мастер — Лукас Кранах Старший.

Образованных людей благодаря изобретению книгопечатания становилось все больше. Это привело к реформе западной христианской церкви и появлению протестантизма — идеологии, в которой высоко ценились строгость веры, праведная жизнь и труд как главный способ демонстрации веры. Протестанты отказываются от изображений в церкви, таким образом художники теряют заказы и в искусстве начинают преобладать светские сюжеты. Они, однако, наполнены глубокой метафоричностью, потому что духовные вопросы не перестают интересовать людей.

Европейское Возрождение, затронувшее два столетия, XV и XVI, радикально изменило искусство. Оно теперь не только церковное, но и светское. На свет появились различные жанры, сюжеты и огромный спектр тем и образов.

Научные и географические открытия, церковные реформы, возникновение светской литературы, новые идеалы — всё это скажется в дальнейшем на искусстве XVII века и появлении нового стиля в искусстве — барокко.

A self-portrait of Rembrandt van Rijn, 1640. The painting is an oval-shaped oil on canvas. It depicts a man with a high forehead, a small mustache, and a goatee, looking slightly to the right. He is wearing a dark, fur-trimmed hat and a dark, fur-trimmed coat over a light-colored shirt. The background is a dark, mottled brown. The lighting is dramatic, coming from the left, highlighting the man's face and the texture of his clothing. The signature 'Rembrandt f. 1640' is visible in the bottom right corner.

Искусство XVII в.

Rembrandt f. 1640

Открытия эпохи Ренессанса наметили путь развития и для искусства XVII века. Однако исторические обстоятельства нового столетия были уже другими. XVII век — сложное и неоднозначное время в истории Европы, что повлияло и на особенности искусства. Именно тогда возникли сразу несколько стилей, одновременно существовавшие в разных странах. Мы начнем разговор об этом периоде с академического направления, которое оформилось раньше остальных.

Академизм

Для многих художников искусство, созданное в эпоху Высокого Возрождения, имело абсолютный авторитет. Среди итальянских мастеров, почитавших живопись начала XVI века, оказались и те, кто призывали считать её единственным образцом для подражания. Это были братья **Аннибале и Агостино Карраччи** из города Болонья. Их целью было объединить в искусстве самые сильные стороны великих мастеров — рисунок Леонардо, композицию Рафаэля, колорит Тициана.

► Основав в 1582 году в родном городе художественную школу, они назвали её Академией (*Академия дельи Инкамминати — в переводе означает Академия вступивших на истинный путь*). Именно так произошло зарождение академизма в живописи — стиля, в котором главным ориентиром были высокие классические идеалы.

В работе Аннибале Карраччи «Пьета» наблюдается треугольная композиция, правильные черты и идеальные лица, на которых нет страдания, они не искажены сильными эмоциями. Одежда Марии напоминает драпировки



античных статуй; тело Христа, хотя и показанное в сложном развороте, атлетически прекрасно.

В основе академизма лежит античный принцип красоты и гармонии, воспринятый высоким Ренессансом и через его посредство достигший XVII века.

Одним из известнейших приверженцев академизма в Италии стал художник **Гвидо Рени**. Его картина «Избиение младенцев» демонстрирует несколько характерных признаков академической традиции.

► Прежде всего художники обращались к библейским или историческим сюжетам: здесь представлена сцена казни младенцев по приказу царя Ирода, желавшего смерти новорождённому Иисусу.

► В целом подобное произведение должно было казаться возвышенным, героическим, вызывать восхищение красотой персонажей и говорить о важности изображенных событий.



Ясно прочитываются границы между передним и задним планами картины. Композиция симметричная, левая и правая стороны уравновешены не только позами героев, но и цветом. Его использование отвечает правилу «трёх цветов»: художник изображал человеческие фигуры нейтральными, бледно-бежевыми оттенками, а для драпировок и деталей использовал три основных спектральных цвета — красный, синий и жёлтый.

Академисты работали в три этапа. Сначала на холст накладывался первый изобразительный слой — подмалёвок. На этой стадии художник лишь размечал будущую композицию картины, обобщённо прорабатывал фигуры и распределял на холсте цветовые пятна. Затем шла основная работа — наложение живописного слоя, то есть собственно создание изображения.

Заключительный этап — лессировка, то есть наложение на живописный слой тончайшей полупрозрачной жидкой краски. Это было необходимо, чтобы создать абсолютно ровную и гладкую поверхность картины. Лессировочный слой придавал картине законченный вид. Огромное значение для академической живописи имел рисунок: все фигуры и предметы обладали чётким, тонко очерченным контуром.

Главные черты академической живописи:

- ▶ В основе произведения лежит контурный рисунок. Линии, очерчивающие фигуры, всегда тонкие и заметные.
- ▶ Правильная, уравновешенная композиция, тяготеющая к симметрии и вписывающаяся в правильную геометрическую фигуру.
- ▶ Цвета высветляются постепенно, от низа к верху. Нижняя часть картины темнее, чем верхняя.
- ▶ Картины создаются на мифологические или библейские сюжеты; также популярен исторический жанр, парадные портреты.
- ▶ Настроение картин торжественное, героически приподнятое, всегда есть место патетике.

Академизм стал нормативным искусством, в котором было много условий, правил и ориентиров. Закономерно, что далеко не все мастера были согласны идти только таким путём.

КАРАВАДЖИЗМ

Художником, который первым заявил о других живописных принципах, был **Микеланджело Меризи да Караваджо**. С его именем ныне связано направле-

ние караваджизма, во многом противоположное академической живописи.

Картина Караваджо «Давид и Голиаф» поражает реалистичностью. Над поверженным Голиафом склонился Давид. Вместо меча в его руках верёвка, которую он обвязывает вокруг шеи великана. На лбу у Голиафа след от камня, выпущенного Давидом из пращи. Но также мы видим отведённые в сторону глаза на неживом лице, глубокие морщины и растворяющуюся в темноте бороду. Страшно выглядит и сжатый окоченевший кулак.



- Картина наполнена натурализмом, отталкивающими реалистичными подробностями, которые невозможно представить ни у Рафаэля, ни у академистов.

Этот же подход художник использует и в изображении Давида. Караваджо детально прописывает пальцы и грязные ногти на его ногах, и это делает картину пугающе близкой к жизни. Библейская история становится частью реальности, зритель видит перед

собой абсолютно настоящих людей, что вызывает сильные переживания и отклик и заставляет более глубоко воспринимать происходящее. XVII век требует от зрителя полной вовлеченности в сюжет.

- Помещать современников в ситуацию библейской притчи — важная черта стиля Караваджо.

В «Призвании апостола Матфея» мы видим людей, одетых по итальянской моде начала XVII века. Типажи, обстановка, предметы — ничто не намекает на новозаветные времена. Только нимб над головой Иисуса и жест его правой руки говорят о том, что перед нами события священной истории.

На будущего апостола Матфея направлен не только перст Иисуса. Сам апостол, не верящий в происходящее, указывает на себя, как бы переспрашивая, правильно ли он понял Христа. Однако то, что по-настоящему делает картину характерной для этого направления — луч света, разбивающий мрак полуподвального помещения.

Именно в картинах Караваджо впервые возникает особое освещение —



эта техника называется «**тенебросо**», от итальянского «мрачный, тёмный».

Тенебросо позволяет делать фигуры объёмными и выразительными за счёт резкого контраста с тёмным фоном и погружёнными во мрак деталями. Этот контраст придаёт драматизм образам и сообщает повышенное напряжение сюжету, а фигуры делает более объёмными и реальными.

Большинство последователей Караваджо будут использовать этот приём в своих произведениях. Тенебросо станет характерной чертой искусства XVII века и за пределами Италии.

Художники, воспринявшие стиль Караваджо, работали в разных частях Европы. Одним из самых известных караваджистов был испанский мастер Франсиско де Сурбаран. В его «Распятии» деревянный крест выступает из абсолютной тьмы, фон почти чёрный. Свет выхватывает только фигуру Хри-



ста и деревянный крест, фактуру которого художник передал очень точно. Существование распятого Иисуса, который возникает из тьмы перед глазами смотрящего, не может вызывать сомнений. Это должно было усиливать религиозные переживания верующего.

Конспект: Академизм и караваджизм

Братья Аннибале и Агостино Карраччи, основавшие в 1582 году Академию дельи Инкамминати призывали считать лучшие образцы искусства Возрождения единственным ориентиром для современных им художников. Именно так произошло зарождение академизма в живописи — стиля, в котором

главным были высокие классические идеалы.

В основе академизма лежит античный принцип красоты и гармонии, пришедший в XVII век из Высокого Ренессанса. Для живописи же характерно следующее: нанесение контурного рисунка перед началом

работы краской, правильная композиция, постепенное высветление цветов от низа к верху картины. В этот период распространены произведения на мифологический или библейский сюжет, а также торжественное и патетическое настраивание картин.

Но не все мастера были согласны подчиняться строгим правилам академизма.

Первым о других живописных принципах заявил Микеланджело Меризи да Караваджо. Для его картин характерна реалистичность вплоть до отталкивающего натурализма («Давид и Голиаф»), изображение героев библейских притч

как своих современников — в одежде и обстановке эпохи, а также особое освещение — техника теневбро. Её особенность в том, что фигуры героев ярко освещены и сильно выделяются на темном фоне окружающей обстановки.

Перенесение мифологических персонажей в современную обстановку впервые возникло в искусстве кватроченто, но тогда это делалось из желания художника изучать мир через живопись и восхищаться им. В искусстве Караваджо изображение библейских героев в обстановке XVII века — это его стремление показать историю максимально реалистичной и близкой к зрителю.

Реалистичность в искусстве XVII века

Акцент на реалистичности в XVII веке становится чрезвычайно важен. На это повлиял не только Караваджо — есть и другие, более глобальные причины.

Католическая церковь, авторитет которой, поставленный под сомнение Реформацией, в XVI веке ослабел во всём христианском мире, направила силы на восстановление своего статуса. Усилились церковные репрессии, вновь активизировалась инквизиция. При этом большие надежды на возвращение былого влияния Церковь возлагала на искусство.

Архитектура, скульптура, живопись и музыка, работая на пользу Церкви, должны были вернуть человека в её лоно. Кроме того, к 1600 году было

много церковных заказов, так как этот год был круглой датой для христианского мира. Повсюду строились новые храмы, которые нуждались в оформлении. Так что церковь оставалась важнейшим заказчиком для художников.

Церковь ставила перед ними цель показать библейские сюжеты максимально правдоподобно. Во многом этим и объясняется реалистичность, а порой и предельный натурализм евангельских и ветхозаветных сцен.

Драматизм и напряжение усиливают эмоциональное восприятие сюжета зрителем, заставляя его сопереживать и воспринимать увиденное как часть своей жизни. Вызывать сильные чув-

ства у верующего искусство пыталось и в Средние века — через ощущение чуда, мистического эффекта в живописи. Но к XVII веку язык искусства Европы был уже очень далёким от средневекового. Знания о мире, его законах, понимание роли человека в переменах вокруг, религиозные войны, технический прогресс — всё это увело европейцев далеко вперёд.

Прежние способы влиять на религиозное сознание перестали работать. Теперь чудесное превратилось в реальное, и именно реально представленные чудеса — распятие, воскресение, грехопадение, благовещение и т. д. — это новый метод, к которому будут прибегать художники, стремящиеся прославить Церковь.

БАРОККО

На фоне этих перемен в искусстве рождается новый стиль: барокко. Он распространился в большинстве стран католической Европы. В переводе с португальского «барокко» значит «жемчужина неправильной формы». Это слово первоначально употребляли моряки, но затем оно стало использоваться для обозначения стиля, роскошного, как жемчужина.

- ▶ Одна из главных характеристик барокко — пышность, что особенно хорошо видно в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Роскошная лепнина, обилие декора в мебели и других предметах интерьера демонстрируют настроение этого стиля.

В живописи же можно отметить более сложные черты, которые в первую очередь связаны с целью, стоявшей перед художниками, — прославлением церковной и светской власти.

Барокко можно назвать парадным и торжественным искусством. Ему свойственны драматизм, повышенная динамика, психологизм, эмоциональность.

РУБЕНС И ДИНАМИЧНЫЙ ХАРАКТЕР ВРЕМЕНИ

Ярчайшим представителем стиля барокко в живописи был фламандский мастер **Питер Пауль Рубенс**. Он жил в период, когда в результате долгой борьбы государство Нидерланды раскололось на две страны: католическую Фландрию и протестантскую Голландию.

Заказчиками Рубенса были монархи и Церковь — он создал огромное количество алтарных работ, многие из которых до сих пор можно увидеть в храмах. Алтарная картина «Воздви-



жение креста» демонстрирует важнейшие черты живописи барокко.

Барокко, предполагая максимальную вовлечённость зрителя в мир картины, стремится держать его в сильном эмоциональном напряжении, для чего часто обращается к самым кульминационным эпизодам священной истории. Это настроение подчёркивается динамичными позами, физическим напряжением тел, сложными ракурсами.

На картине «Воздвижение креста» запечатлен момент, когда крест с распятым на нём Иисусом почти поднят. Привлекают внимание обнажённые мускулистые торсы палачей, тянущих за верёвки, в нижней части композиции.

Трагизм происходящего не мешает художнику сделать акцент на физической мощи человека, которая выражена и в фигуре самого Христа.

Крест образует на картине диагональ, что придаёт композиции динамику и вызывает ощущение неустойчивости, быстро сменяющихся действий. Стилю барокко присуще изображение скоротечности времени. В зависимости от сюжета это выражается по-разному, однако одна из неизменных черт барокко — ощущение быстроты движения героев.

Эмоциональное напряжение зрителя напрямую связано с эмоциями, запечатлёнными на лицах. Предсмертные страдания Христа переданы через заведенные от боли глаза, на левой створке изображены многочисленные свидетели страшной сцены, выражающие скорбь, отчаяние и страх.

Подобные черты можно проследить и в картинах на светские темы. «Похищение дочерей Левкиппа» — картина с ещё большей динамикой, изображающая кульминационный момент, где сыновья Зевса Кастор и Полидевк похищают дочерей греческого царя.

► Похищение — один из любимых сюжетов барокко, поскольку он сам по себе предполагает кульминацию, скорость, эмоциональность.



В центре картины две обнажённые красавицы, похищаемые братьями. Все фигуры изображены в сложнейших ракурсах и запечатлены в таких позах, в которых можно находиться лишь долю секунды. Это касается даже коней на втором плане, вставших на дыбы. В композиции просматривается сразу несколько пересекающихся диагональных линий. Пространство картины максимально заполнено фигурами — это создаёт эффект тесноты и усиливает ощущение напряжённости. Оно же создаётся и цветовыми контрастами — белым телам девушек противопоставлена загорелая кожа

братьев и красные драпировки. За счёт этого женские тела привлекают ещё больше внимания. Безусловно, картина вызывает у зрителя и чувственные переживания.

В этом обилии эмоций, стремительном движении, сложности композиции просматривается характер времени. Всеобщее беспокойство, царящее в мире, не могло не проявиться в искусстве. Религиозные и политические противоречия также его коснулись.

Католики боролись с протестантами, монархи делили территории, Европа воевала или находилась на грани войны. Эпидемии чумы, холеры и других болезней продолжали уносить жизни тысяч людей. Тем временем создавались роскошные дворцы, церкви, живописные парки.

Мир представлял перед человеком как хаотичный и непредсказуемый. Научный прогресс не способствовал пониманию законов жизни — наоборот, усиливал осознание её сложности.

Изобретённый микроскоп открыл бесконечность малого, а сгоревший на костре Джордано Бруно заявил о бесконечности Вселенной, крошечной крупичей которой были Земля и человек. Понимание этих противоречий заставляло человека больше думать не о сложном мире, а о себе, собственной жизни.

ГЕДОНИЗМ В БАРОЧНОЙ ЖИВОПИСИ

Жизнь начинает восприниматься как краткий миг, которым важно успеть насладиться. Гедонистическое начало

просматривается во многих картинах барокко — и у Рубенса, и у других мастеров.

Сильнее всего тема наслаждения заметна в натюрмортах. **Франс Снейдерс**, ученик Рубенса, создавал огромные по масштабу картины, которые заказывали аристократы для своих дворцов, и это предполагало соответствующий формат, созвучный общей помпезности стиля барокко. Но жанр натюрморта приобрёл в этом контексте особое значение.

Часто на подобных картинах мы видим множество разнообразной снеди. «Рыночная сцена на набережной» размером два на три с половиной метра поражает богатством даров природы. Морские гады всех видов, не помещающаяся на столе дичь, экзотические лимоны рядом с роскошным павлиньим хвостом. В правом нижнем углу — артишоки и спаржа. Мы видим всё богатство природы, данное человеку для наслаждения. Это время барокко, когда сложно устроенный мир, тем не менее, давал возможность радоваться жизни и жадно поглощать ее материальные дары.



В картинах Снейдерса натура не выглядит мёртвой. Рыба трепыхается в корзине, убитый лебедь как будто взмахнул крылом. Однако выпотрошенные кролики и подвешенные к по-

толку окорока напоминают, что смерть всегда рядом с жизнью. Эта мысль прослеживается в искусстве барокко нередко.

Часто изображавшиеся на подобных картинах охотничьи трофеи, битая дичь, заставляют нас вспомнить ещё об одном популярном сюжете в живописи XVII века — охоте, и о возникновении анималистического жанра в живописи.



Охота всегда была одним из любимых занятий аристократии начиная с эпохи Средневековья.

Нередко монархи и дворяне имели возможность содержать зверинцы, где мастера писали животных с натуры.

Сцены охоты активно заказывали художникам в эпоху барокко. Они всегда динамичны и напряжены, предполагают изображение кульминационных моментов, что полностью соответствует характеру искусства XVII века.

Кроме того, интерес к окружающей действительности не уменьшался, и художник старался запечатлеть всё многообразие мира.

Такая тенденция наметилась ещё в раннем Ренессансе, виртуозно воплотилась у северных мастеров, особенно у Дюрера, и достигла апогея в эпоху барокко.



ПОРТРЕТ

XVII век — время, когда портрет по-прежнему остаётся ведущим светским жанром. Однако на смену ренессансному портрету приходит новый образительный канон.

Если художники XVI века старались подчеркнуть внутреннее благородство и в каждом портрете создавали образ мыслящего творческого человека, часто ретушируя недостатки, то портреты XVII века более выразительны, психологичны и правдивы. Художник старается передать не только внешнее, но и внутреннее сходство, не стесняясь обнаружить недостатки, странности.

Тип портрета, сложившийся к концу XVI века и ставший важнейшим в XVII — **парадный портрет**. Его задача — подчеркнуть социальный статус героя, его положение в обществе и за-

слуги перед отечеством. Важная цель художника — вызвать у зрителя чувство уважения и восхищения.

Антонис ван Дейк, фламандский мастер, работавший при английском дворе — один из самых крупных портретистов XVII века, главным образом писавший парадные портреты. Они нередко были выставлены в парадных залах во дворцах и обязательно демонстрировались гостям.



Фигуры на картинах располагаются так, что зритель смотрит на героя снизу вверх — это делает образ монументальным. Граф фон Нассау-Зиген изображён в полный рост в горделивой позе и сверкающих доспехах.левой рукой он опирается на шлем, а в правой держит маршальский жезл, на поясе висит золотая шпага. На его груди блещит орден Золотого руна, получен-

ный им от короля Испании. За спиной графа поднимается дым от пушечных выстрелов — напоминание о многочисленных сражениях, в которых он принял участие. Слева роскошная драпировка из парчи, похожая на театральные занавесы. Эта деталь присутствует во многих барочных картинах, не только на портретах. Она придаёт происходящему вид театральной постановки, торжественной и пафосной.

Картины барокко — это ещё и представление, которое разворачивается на глазах у зрителя и должно поразить и впечатлить его. Действительно, XVII век — это время развития искусства театра. Мольер, Расин, Корнель, Лопе де Вега и др. — это драматурги, создавшие большое количество пьес, популярных и сегодня.

Конный портрет — одна из разновидностей парадного.

Испанский художник **Диего Веласкес**, придворный мастер короля Филиппа IV, изобразил монарха сидящим на коне. Как и в эпоху Возрождения, конный портрет обращает внимание на доблесть и военные успехи героя. Здесь король в доспехах смотрит вдаль, вид его выражает готовность к бою. Конь, стоящий на задних ногах — это не только знак готовности к действию, но и воплощение любимой барочными мастерами динамики и напряженности момента.

Главными моделями для Веласкеса были члены королевской семьи, что ограничивало его возможности как художника: эти люди желали видеть себя только в парадных образах. Но

даже при таких условиях Веласкес сумел создать очень необычные сцены, хорошо вписывающиеся в общий контекст живописи XVII века. Его картина «Менины» (или «Придворные дамы») — это одно из самых знаменитых произведений в истории искусства. Она представляет нам один миг из жизни королевского дворца.



В центре мы видим ярко освещенную фигуру маленькой девочки — инфанты Маргариты, дочери короля Филиппа IV и его супруги Марианны. Девочку окружает множество фрейлин, пытающихся услужить ребёнку. Среди других фигур мы замечаем самого художника — слева за мольбертом с огромным холстом Веласкес изобразил себя. Это в его мастерскую попала инфанта, фрейлины и зритель, когда он писал очередной портрет королевской четы: их отражение видно в зеркале, висящем на стене. Застывшее мгновение выглядит как мизансцена, срежиссированная художником. Это сложное произведение, которое од-

новременно является и групповым портретом, и жанровой сценой.

Поскольку само слово «барокко» переводится как «причудливый», следует вспомнить, что искусство этого периода живо интересуется различными причудами. Прежде всего, они касаются самого человека. Художники нередко изображают странности человеческой внешности, отклонения от нормы. В «Менинах» у Веласкеса изображена карлица. Таких людей нередко можно было встретить при дворе в качестве шутов. Веласкес создал несколько отдельных портретов королевских карликов, внешность которых передана очень достоверно. В особом интересе к отклонениям можно убедиться, вспомнив о возникавших в то время в разных городах музеях-кунсткамерах, где собирались различные примеры девиаций: скелеты великанов, заспиртованных уродцев, двухголовых животных, кисти рук с шестью пальцами и прочее подобное.



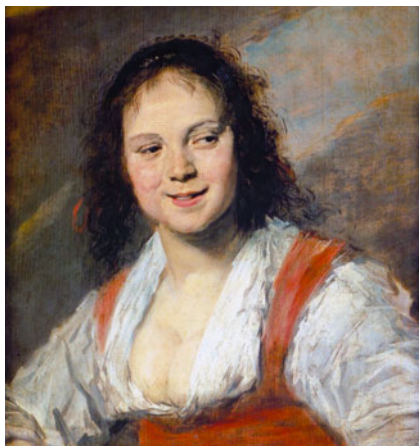
Внимание к ненормальному, странному говорит о том, что в XVII веке мастеров всё больше интересует не идеал, а жизнь, какой она была в реальности. И это отразилось на жанре портрета.

Распространённым становится бытовой портрет, и ярчайший его образец — «Цыганка» голландского мастера **Франца Халса**. На смену неподвижности и монументальности Ренессанса пришли живость и динамичность. Героиня не движется, но разворот её корпуса, наклон головы и направление взгляда создают ощущение быстрого движения, мимолетности мгновения. Лукавый взгляд, хитрая улыбка — всё это невероятно точно раскрывает образ цыганки. Халса называют мастером, который умел выхватывать для изображения именно тот ракурс, в котором образ будет раскрыт максимально.

Портреты барокко интересны тем, что стремятся говорить о внутреннем со-

держании человека. Они часто глубоко психологичны и стремятся изучать человека во всей сложности его личности. Поэтому частым явлением становятся серии портретов, а нередко и автопортретов самих художников.

Рембрандт Харменс ван Рейн — голландский живописец и график, который создал десятки автопортретов.



На протяжении всей жизни он фиксировал собственную внешность, ставя перед собой цель понять самого себя и отразить это в портрете. Это и графические работы, и живописные образы, где художник предстаёт в разном возрасте.

Наиболее сильными считаются созданные им портреты стариков, где всё внимание мастера приковано к лицу и рукам — двум наиболее красноречивым деталям, которые рассказывают о характере и судьбе человека. Рембрандт создал отдельную разновидность портрета — «биографию». Детали внешности, точно переданные мастером, рассказывают о жизни, прожитой человеком, часто непростой и полной печалей.



Огромную роль в картинах Рембрандта играет свет. Избегая лишних подробностей, мастер выделяет лишь самые главные детали, способные раскрыть образ человека, рассказать о его

судьбе и о чём-то важном, происходящем у на глазах у зрителя.

Наиболее специфическим явлением в истории портрета в XVII веке стал **групповой портрет**, получивший распространение в Голландии. На подобных портретах, как правило, были изображены члены общества стрелков — городской милиции, или регенты благотворительных учреждений. Картины были заказными, и на них изображали всех, кто вносил художнику плату. От мастера требовалось расположить фигуры таким образом, чтобы каждое лицо смотрелось как полноценный портрет. В центре картины и на первом плане изображались наиболее значительные участники, например, командир стрелкового отряда. Также учитывалась плата, которую вносил каждый из заказчиков. Часто заплативший меньше остальных изображался позади или с краю.

ЗОЛОТЫЙ ВЕК ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ

Голландия — это страна, которая в XVII веке пережила расцвет искусства. Это время названо «золотым веком голландской живописи», так что об особенностях этого периода нужно поговорить отдельно.

В конце XVI века северная часть государства Нидерланды, названная Голландией, отделилась от южных Нидерландов, тем самым освободившись от влияния испанской короны и католической церкви. Долгая борьба, которую вели северные провинции Нидерландов, была связана с выбором этой страной протестантизма. Этот выбор во многом повлиял и на искусство. Протестантские церкви не предполагали ни пышного убранства,

ни наличия каких-либо живописных полотен в интерьере храмов. Один из идеологов протестантизма, Жан Кальвин, сильно повлиявший на церковные нормы в Голландии, считал, что храм не должен наполняться вещами, способными отвлекать верующих.

Таким образом, голландские живописцы не получали заказов от церкви. Вместо этого они в большом количестве писали картины для предпринимателей и зажиточных горожан. Поскольку учение Жана Кальвина пропагандировало сдержанность и аскетизм во всём, то и голландский быт не отличался пышностью. Небольшие дома, скромное убранство маленьких комнат, украшенных картинами небольшого формата — отсюда и возникло понятие «малые голландцы». Картины писали для скромных домов голландских бюргеров, которые хотели видеть понятные сюжеты и знакомые образы.

Особенно популярен был бытовой жанр, или жанровые сцены, показывающие жизнь в её естественном течении. Традиция бытового жанра зародилась ещё в XV веке и окончательно сформировалась в живописи **Питера Брейгеля**. Один из самых значительных мастеров этого жанра — **Ян Стен**, который, как и всякий живописец XVII века, старался фиксировать настоящее и характерное в жизни и людях.

В его картине «Гуляки» изображена выпивающая семейная пара. Дама заснула, осушив бокал вина, а мужчина ухмыляется, глядя в глаза зрителю. На самом деле художник написал в этом образе самого себя и свою жену. В картине чувствуется ирония, но не только желание подшутить над образом жизни простого голландца побудило мастера написать её.



Внимание и любовь к дому, деталям обстановки, которых в каждой картине любого голландского мастера будет много — вот главные черты этого жанра.

Непревзойдённым мастером бытового жанра был **Ян Вермеер Делфтский**, в картинах которого уют голландского дома, тишина маленьких комнат и нежный свет, льющийся из окна и отражающийся на стенах, стали главными героями.

Любовь голландцев к интерьерной живописи отчасти связана с превратностями климата этой страны. Долгая снежная зима и дождливая погода весной и осенью заставляли голландцев много времени проводить в своих домах и ценить их уют. Поэтому каждый предмет прописан Вермеером с любовью и тщательностью.

В его картине «Молочница» голландская девушка аккуратно наливает молоко из кувшина. Немногочисленные детали — корзина для хлеба, еда на столе, грелка для ног на полу — переданы с тем вниманием к фактурам, которое было свойственно голландцам ещё в XV веке. Как будто отдельной картиной является изображённый слева натюрморт — хлеб в корзине, кувшин с крышкой, керамическая тарелка. Всё, что мы видим — части одного мира небольшого голландского дома.



Художники проявляли особое внимание к предметному миру в натюрмортах. Именно в Голландии этот жанр был невероятно популярным. На голландском языке такие картины назывались «stilleven», что буквально переводится как «тихая жизнь». И правда, в подобных натюрмортах мы видим тихую жизнь вещей.

В картине Питера Класа между всем, что есть на столе, прослеживается связь. Предметы похожи или по цвету — поверхность копчёной рыбы

и поджаренная корочка хлеба — или по форме: стеклянный бокал напоминает лимон с отрезанным краем. Еды на столе немного, здесь нет такого изобилия, как у фламандцев. Умеренность — важная черта голландского характера — подчёркивается не только количеством еды: её же символизирует лимон на первом плане. На некоторых даже показано, сколько именно лимона можно съесть: от фрукта отрезана всего пара кусочков.

Большинство предметов на голландских картинах имели символическое значение, известное образованным голландцам. В голландском городе Лейдене в XVII веке открылся один из крупнейших университетов Европы, при котором издавались книги по символике и эмблематике. Ими пользовались голландские мастера для создания своих картин. Традиция придавать предметам на картинах не только буквальное, но и символическое значение, существовала ещё со времен Средневековья.

При помощи символов в натюрмортах и картинах других жанров художники говорили на христианские темы, не имея возможности писать религиозные сюжеты. (Церковные заказы были исключены, а бюргеры редко хотели видеть в своих домах сцены из Евангелия). Во многих натюрмортах присутствуют вино и хлеб, напоминающие о причастии. Сочетание рыбы и хлеба вызывает ассоциации с легендой о Христе, накормившем двумя рыбами и пятью хлебами целый народ.

Кроме еды и посуды, в натюрмортах встречаются и другие предметы:



череп, песочные или механические часы, музыкальные инструменты, жемчуг, золотые монеты и др. Подобный тип натюрморта назывался «vanitas», что значит «суета». Все элементы этой картины связаны с темой бренности жизни и призывают вспомнить об истинных ценностях. Главный символ смерти — череп, об этом же напоминают увядающие цветы, подгнившие фрукты, раковины моллюсков. О конечности жизни говорит погасшая свеча, пересыпавшийся из одной чаши в другую песок в часах, опрокинутый бокал — знак окончания пира жизни, чаша, выпитая до дна. Курительная трубка могла означать хрупкость и бренность человеческого тела, игральные кости — судьбу, а вместе это бессмысленные удовольствия земного бытия. Размышления о смерти — характерная для барокко тема, где смерть рассматривается не только как часть жизни, но как важная тема в искусстве. К натюрмортам «vanitas» обращались не только голландские



художники — такие картины пользовались спросом и в других европейских странах.

Столь сложные понятия и смыслы, выраженные через символические композиции, называются аллегориями.

Наконец, именно в Голландии расцветает национальный пейзаж. Если в картинах XVI века, особенно итальянских, пейзаж был нейтральным и отражал черты прекрасного мира вообще, то в Нидерландах ещё в 16 столетии намечился интерес к родной природе. Голландцы, фактически отвоевавшие свою землю у воды, осушившие болотистые территории благодаря каналам, считали свою страну созданной собственными руками. «Господь создал землю, а голландцы — Голландию», — одна из пословиц, показывающих их отношение к своей земле.

Якоб ван Рёйсдал — один из крупнейших пейзажистов, который создал привычный нам образ Голландии. По низкому небу всегда бегут облака, часто превращаясь в тяжёлые тучи, а вокруг поля, возделанные человеком. Сам же человек всегда невероятно мал, он тянется между небом и землёй.

Такое видение полностью отвечает духу времени, когда человек осознал



себя как крупницу, часто беспомощную и зависимую от превратностей судьбы и сложного мира. Несмотря на яркие особенности своего искусства, Голландия во многом следует общим тенденциям барокко.

СКУЛЬПТУРА БАРОККО

В скульптуре барокко проявились те же черты, что и в живописи. Однако, будучи объёмным искусством, скульптура могла быть более выразительной и реалистичной.

Поскольку заказчиком для скульпторов, как и для живописцев, часто была Церковь, среди барочных скульптур немало религиозных. Особенно важным сюжетом были **религиозные экстазы**. Это состояние очень верующего человека, когда он наиболее остро чувствует присутствие бога в своей жизни. Экстазы были популярны и в живописи, и такие герои, как Мария Магдалина, святой Франциск, святая Тереза, часто встречались в картинах барокко.

Джованни Лоренцо Бернини, римский скульптор XVII века, прославился множеством скульптур, однако одна из самых знаменитых — **«Экстаз святой Терезы»**. Тереза — испанская монахиня, которая однажды увидела



во сне ангела, пронзившего её сердце золотой стрелой, отчего она испытала сладостную муку.

Монахиня изображена с наполовину прикрытыми глазами, приоткрытым ртом и запрокинутой головой — характерные внешние признаки экстаза в искусстве. Слева над ней ангел готовится пустить в неё стрелу. Как мы понимаем, это любимая мастерами барокко кульминация сюжета.

Ангел со стрелой в руках напоминает Амура; в этом образе соединилось церковное и светское. Трепет складок одежды ангела и Терезы вторят этому кульминационному беспокойствию, усиливая эмоциональность.

► Мрамор в исполнении Бернини в этой и других скульптурах совершенно не похож на камень. Та лёгкость и естественность, с которой он выполнил фигуры, движение тел и складок, говорят не только

о таланте скульптора, но и снова заставляют нас вспомнить требование заказчика — чудо должно стать реальным.

С таким же мастерством Бернини выполнил ещё одну знаменитую скульптуру барокко — «Похищение Прозерпины». Это античный миф о том, как бог подземного царства Аид, влюбившись в дочь богини плодородия, Прозерпину, забрал её в свой мир. Две фигуры, соединившиеся в борьбе, имеют сложный силуэт. Если посмотреть на тень, которую отбрасывает скульптура, мы увидим много линий, направленных в разные стороны.

Итог разговору о барокко можно подвести, вспомнив о появлении в это время большого количества фонтанов. Особенно много их было в Риме — городе, в который вода поступала ещё по акведукам. Фонтан был не просто источником воды, но природным воплощением барокко.



Вода — олицетворение движения, текучести времени — в XVII веке фактически стала элементом искусства и остаётся им по сей день.

Конспект: Барокко

В XVI веке церковь сильно потеряла свое влияние, и в XVII она обратилась к искусству с задачей вернуть человека в лоно церкви. Новым методом, призванным укрепить в зрителе веру, становятся реалистично показанные священные сюжеты и герои. Например, это мы видим в картине Рубенса «Воздвижение креста» или в скульптуре «Экстаз святой Терезы».

Барокко — это стиль, который распространяется в странах католической Европы как отклик на новые требования. В переводе с португальского «барокко» значит «жемчужина неправильной формы». Это стиль, который характеризуется роскошью, ему свойственны драматизм, повышенная динамика, психологизм, эмоциональность. Задача барокко — добиться мак-

симальной вовлеченности зрителя в мир картины, поэтому для изображения выбираются кульминационные моменты, а также используются другие способы акцентировать напряжение: динамичные позы, сложные ракурсы.

Одним из ярких представителей барокко был Питер Пауль Рубенс. Помимо характерного для эпохи напряжения и скорости, у Рубенса, как и у других мастеров, звучит тема наслаждения жизнью. Возникает множество картин, где демонстрируется изобилие — например, «Рыночная сцена» Снейдерса или рубенсовские сцены охоты.

Также в XVII веке популярен жанр парадного портрета, целью которого было продемонстрировать заслуги героя и вызвать у зрителей чувство восхищения. Портреты важных персон создавали Ван Дейк и Веласкес.

При этом в эту эпоху мастеров в первую очередь интересует не идеал, как в эпоху Возрождения, а жизнь, какой она была в реальности, пусть и немного театрализованная и утрированная. Становится популярным не только парадный, но и бытовой портрет. Второй противопоставлен первому: это естественная жизненная ситуация, самый непосредственный и динамичный образ человека.

А в портрете-биографии — что, в первую очередь, имеет отношение к творчеству Рембрандта — акцент делается на прожитые годы и изучение судьбы человека.

В этом жанре развивается психологизм, стремление говорить о личности и судьбе человека. Также Рембрандт написал несколько автопортретов в разное время жизни.

Наиболее специфическим явлением в истории портрета в XVII веке стал групповой портрет, получивший распространение в Голландии. Картины заказывали члены одного объединения, и на них изображались все, кто вносил художнику плату.

Голландия в XVII веке пережила расцвет искусства. Это было связано с политическими процессами — отделением Голландии от Южных Нидерландов, а также с выбором новообразовавшейся страной протестантизма, религии, которая отказалась от пышного убранства в храмах. Таким образом, голландские художники лишаются церковных заказов, и живопись становится преимущественно светской.

Картины писались для домов заказчиков, которые хотели видеть знакомые и понятные сюжеты. Особенно популярен был бытовой жанр, показывающий жизнь в ее естественном течении. Главные его черты — внимание и любовь к бытовым деталям. Кроме того, были популярны натюрморты, которые, наряду с внешней простотой, обладали глубоким аллегорическим смыслом.

В Голландии XVII века расцвел интерес к родной природе, и пейзаж

из идеализированного превратился в национальный, способный понастоящему передать вид родного края.

Скульптура барокко не менее выразительна и реалистична, чем живопись, и при этом в ней воплощены многочисленные религиозные сюжеты. Примером типичной барочной скульптуры может служить «Экстаз святой Терезы» Джованни Лоренцо Бернини.

Можно сказать, что стиль барокко — это воплощение в искусстве всеобщего беспокойства, царившего в мире. С одной стороны,

научный и технический прогресс продвигал человечество вперед, а с другой — человек начинал ощущать себя слишком незначительным и ничтожным по сравнению с огромным и сложным миром.

Познать себя казалось проще, чем познать мир — отсюда внимание многих живописцев к личности человека и к индивидуальной судьбе каждого. Жизнь начинает восприниматься как краткий миг, которым нужно успеть воспользоваться — и отсюда в искусстве барокко возникают динамика и эмоциональное напряжение.

Классицизм

Эмоциональному и динамичному барокко можно противопоставить рассудочный и строгий классицизм — стиль, возникший в XVII веке во Франции. Если барокко — это хаос и вихрь, то классицизм — степенная упорядоченность.

Само название говорит о том, что главным ориентиром классицизма стало классическое искусство Греции и Рима.

В первую очередь, классицизм роднит с античностью его рационализм, упор на разумное, а не эмоциональное или чувственное.

Одной из ярчайших личностей этой эпохи был французский математик Рене Декарт, сделавший открытия в алгебре, геометрии, физике.

ТОЧНОСТЬ И ОДНОЗНАЧНОСТЬ, МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ВЫВЕРЕННОСТЬ КОМПОЗИЦИИ БЫЛИ ПРИСУЩИ И ИСКУССТВУ.

Классицизм сформировался во Франции — стране, которая в XVII веке стала одной из крупнейших и сильнейших монархий в Европе. Главным примером для французских королей было величие Римской империи, и прославлять монархов художники будут, ориентируясь на античные образцы. Архитектура активно повторяла древнеримские формы, а живопись и скульптура — античные образы и сюжеты.

Главный мастер, который сформировал этот стиль, — **Никола Пуссен**. Анализ его работ позволяет вывести формулу искусства классицизма.

«Смерть Германика» — картина на сюжет древнеримской истории времён Империи. На смертном ложе Германик — усыновлённый императором Ти-



берием племянник, которого многие видели его преемником. Это человек, покоривший много германских племён, и римские историки отзывались о нем положительно. Перед зрителем разворачивается трагическая сцена оплакивания умирающего Германика, однако мы не видим интенсивных эмоций. Все персонажи выглядят спокойными, невзирая на печальное событие. Даже женщина справа, закрывая лицо платком, смотрит сдержанно. Власть над эмоциями — это одна из важнейших тем в искусстве классицизма.

О военном героизме Германика напоминает присутствие римских воинов в шлемах, пришедших проститься со своим предводителем. Их фигуры пропорциональны, атлетичны, выполнены по античному канону.

Композиция картины — уравновешенная. Все герои выстроены в одну линию и располагаются на первом плане картины. Второй план — интерьер классического здания, колонны и арки, уходящие вдаль. Фактически планов всего два, что напоминает принцип античного рельефа, где внимание скульптора было сосредоточено на изображении фигур и действиях. Подобную композицию также можно

назвать театральной, что роднит её с барокко. Однако здесь вместо пугающей реалистичности, конвульсивной напряжённости мы видим возвышенное и упорядоченное, все сдержанное и грациозное.

Классицизм не показывает реальное — он снова склоняется к демонстрации лучшего, идеального. А идеал — это разумное спокойствие и достоинство, при помощи чего можно показать величие короля и государства.

Художники-классицисты писали не только сюжеты античной истории и мифологии. «Святое семейство в Египте» Пуссена полностью отвечает идеям стиля. Религиозный сюжет, красивые герои, греческий профиль некоторых из них отсылает к античным канонам красоты. Два плана, на втором виднеются элементы римской архитектуры. Здесь же Пуссен использует правило трёх цветов — в пейзаже и второстепенных деталях преобладает спокойный бежевый тон, но есть несколько ярких акцентов синего, красного и жёлтого цвета. Всё это совпадает с канонами академизма, сложившегося в Италии.



Французский классицизм неразрывно связан с академической традицией. Никола Пуссен — главный ориентир французского классицизма — много лет провёл в Италии, изучая античность и шедевры Возрождения. Ему были близки идеалы, созданные Рафаэлем и Микеланджело, живописные каноны, сформулированные братьями Карраччи.

Французский классицизм и итальянский академизм фактически представляют единое явление — нормативное искусство.

Одна из важнейших норм в академизме и классицизме — это иерархия жанров. Высокими жанрами считались исторический и мифологический (библейский или античный), а также парадный портрет. Низким жанром были пейзаж, жанровая сцена и натюрморт, в сущности, рассматривавшийся лишь как нечто учебное. Примечательно, что в литературе наблюдалась та же тенденция.

Теоретик литературы Никола Буало назвал трагедию, эпопею и оду высоким жанром, в то время как комедия, сатира и басня считались низкими. Иерархия в искусстве соответствует столь же чёткой иерархии в обществе.

Хотя пейзаж относили к низкому жанру, французскому мастеру **Клоду Лоррену** удалось успешно реализовать именно в нём. «Отплытие царицы Савской» формально представляет собой ветхозаветный сюжет о визите царицы Савской к царю Соломону. Это одна из самых занимательных частей Ветхого Завета — о мудром Соломоне и проверившей эту мудрость царице. Однако сюжетная линия вынесена автором за скобки и становится лишь предлогом,



оправданием для изображения архитектурного и морского пейзажа.

Любимая стихия Лоррена — это вода. Но художник окружает её античными руинами и итальянскими палаццо, выстраивая правильную уравновешенную композицию, показывая идеальную правильность мироздания, а не беспорядочность реальности. Текучая, вечно изменяющаяся субстанция превращается у художника в разумно организованное начало, что вполне в духе классицизма. Встраивая в пейзаж сюжет, дополняя его фигурами, Лоррен превращает этот жанр в мифологический. Однако фигуры так малы, что происходящие события кажутся незначительными и даже незаметными. Они лишь подчёркивают мощь архитектуры и природы, помогают зрителю почувствовать масштабы пространства. Такие фигурки называются «стаффаж», их часто изображали художники XVII века.

СКУЛЬПТУРА

Античность была главным ориентиром и для скульпторов эпохи классицизма. Статуи во многом были призваны служить всё тем же высоким идеям прославления власти, и портреты монархов и прочих важных политических

деятелей создавались в большом количестве.

Воплощённые в скульптурах персонажи статичны и спокойны. Конная статуя Людовика XIV, выполненная французским скульптором **Франсуа Жирардоном**, отсылает нас к конным портретам эпохи Римской империи и статуе Гаттамелаты.

Вошедший в историю как «король-солнце» Людовик XIV изображён сидящим на коне в римских доспехах. Это публичная скульптура, где воспевается воинская доблесть и отвага — классицизм старался подчеркнуть в человеке гражданские достоинства.

Примечательно, что мастера, следуя античному принципу героизации, от-

талкивались от римской традиции изображения человека одетым. Прежде всего, одежда подчёркивала статус изображаемого, но также европейская мораль XVII—XVIII века не могла допустить парадного изображения важной персоны в обнажённом виде. Поэтому стандартным набором нарядов для скульптуры классицизма будут военные римские доспехи или тога — одежда римского гражданина. Для женского портрета, который всегда был более камерным и предназначался для частного обозрения, скульптор нередко выбирал тунику или другое античное одеяние.

Ещё один тип скульптуры — бюст государственного или культурного деятеля. Как правило, в этом виде скульптурного портрета на первое место выступало сходство с моделью и тонко схваченные черты характера. Акцент делался на серьёзном вдумчивом взгляде. Портрет Никола Буало работы Жирардона — образ мыслящего человека, интеллектуальную силу которого стремится подчеркнуть мастер.



Конспект: Классицизм

Рассудочный и строгий классицизм, возникший в XVII веке во Франции, противопоставлен хаосу барокко. Главным ориентиром классицизма стало искусство Греции и Рима. В первую очередь, классицизм роднит с античностью его рационализм — упор на разумное, а не эмоциональное или чувственное.

Главный мастер, который сформировал этот стиль, — Никола Пуссен.

Власть над эмоциями — это одна из важнейших тем в искусстве классицизма. Мы можем видеть проявление этого в картине «Смерть Германика», где даже в трагической ситуации герои остаются сдержанными и полными достоинства.

Классицизм не показывает реальное — он снова склоняется к демонстрации лучшего, идеального. А идеал — это разумное спокойствие.

Приемы классицизма совпадают с канонами академизма. Эти два течения фактически представляют собой единое явление — нормативное искусство.

Одна из важнейших норм в академизме и классицизме — это иерархия жанров. Высокими жанрами считались исторический и мифологический (библейский или античный), а также парадный портрет. Низким жанром были пейзаж, жанровая сцена и натюрморт, в сущности, рассматривавшийся лишь как нечто учебное. В литературе наблюдалась та же тенденция.

Главная цель скульптуры в эпоху классицизма — прославление монархов. Мастера отталкиваются от античной скульптурной традиции, но изображают человека одетым. Прежде всего, одежда подчёркивает статус изображаемого, но ещё важно понимать, что европейская мораль XVII—XVIII века, несмотря на любовь художников к античности, не могла допустить парадного изображения важной персоны в обнажённом виде.

Барокко и классицизм — стили, которые продолжили свою жизнь и развитие и в XVIII веке. Однако у искусства этого времени сложился ряд узнаваемых особенностей, характерных для нового столетия.



Искусство XVIII в.

К началу XVIII века в архитектуре продолжали главенствовать барокко и классицизм, но живопись, скульптура и декоративно-прикладное искусство начали настраиваться на новый лад. Это хорошо видно на примере живописи Италии. Хотя с конца XVII века она сдала свои позиции главного культурного центра Европы, именно здесь возник новый тип пейзажа — **ведута**: городской вид, запечатлённый в его обыденном состоянии.

Художник, который стал основоположником ведуты, — Антонио Канале, прозванный Каналетто. Он написал множество видов Венеции, которые до сих пор тиражируются в огромном количестве.



«Вход в Большой Канал» — один из таких пейзажей. Здесь есть все характерные атрибуты венецианской реальности: вода, дома с их трапезидвидным завершением труб, gondolas с пассажирами, церковь Санта-Мария-делла-Салюте и, конечно, свет и блики — всё то, чем знаменита и привлекательна Венеция.

Подобные картины пользовались в большим спросом, и вслед за Каналетто художники начали писать виды и других городов. **Бернардо Белотто**, к примеру, — Дрезден и Варшаву. Картины не только передавали реальный



вид города: они фотографически точно воспроизводили его облик. Это было возможно благодаря использованию мастерами камеры-обскуры, что на латыни значит «тёмная комната». Это устройство в XVII—XVIII вв. представляло собой небольшой ящик, на одной из стенок которого располагалось отверстие. Лучи света, проходившие через него, переносили изображение на противоположную от отверстия стенку. И это изображение художник переносил на бумагу, а затем на его основе делал точный пейзаж.

Благодаря этой точности картины имеют историческое значение: разрушенный после Второй мировой войны средневековый центр Варшавы восстанавливали в том числе и по работам Белотто.

Если в XV и XVI веке пальма первенства по открытиям в искусстве принадлежала Италии, то с середины XVII века её место заняла Франция. Нельзя сказать, что там, по сравнению с другими европейскими странами, были особенно благоприятные условия для развития культуры. Невозможно объяснить этот феномен только экономическими и политическими причинами. Однако Испания и Италия действительно находились в большом упадке, Англия переживала кризис, и к середине XVII века Франция стала

военным лидером Европы, могущественной и богатой монархией.

Художники, скульпторы и архитекторы получали огромное количество заказов от короля и представителей аристократии. Именно здесь родился классицизм, ставший основным стилем официального придворного искусства в Европе.

К XVII столетию культурное положение Франции не изменилось, однако в первой половине XVIII века на смену абсолютисту Людовику XIV пришёл король-гедонист Людовик XV. Он не считал искусство столь важной силой, продвигающей в массы идею величия государства, и не возлагал на него особых надежд. Поэтому во время его правления искусство ушло от гражданской и религиозной патетики в сторону спокойного созерцания. Оно начало тяготеть к большей декоративности, утончённости и аристократизму, погрузилось в мир роскоши дворцов и парков.

Всё это повлияло на выбор сюжетов — актуальной стала тема повседневности в её наиболее привлекательных проявлениях, художники чаще стали обращаться к жанру пейзажа, бытовой сцене и портрету.

РОКОКО

Новый стиль рококо (или рокайльный стиль, от французского *rocaille*, «раковина») в достаточной степени определяет искусство, возникшее в XVIII веке. Действительно, важным декоративным элементом становится морская раковина. Узоры, напоминающие эту форму, можно видеть в украшениях мебели или лепнине во дворцах; в садах и парках появились гроты, украшенные раковинами.

Морская раковина — нечто хрупкое, утончённое, изящное и, в общем-то, бесполезное — хорошая характеристика этого стиля. Главные его герои — жизнерадостные и легкомысленные аристократы, нередко плетущие придворные интриги, любящие балы, театр, нарядную одежду, сладкие десерты и прогулки в парках.

Одной из любимых тем рококо стали галантные сцены, созданные в большом количестве **Антуаном Ватто**.



Галантная сцена — новый живописный жанр, где художник представляет сцены из светской жизни. Объектом изображения становятся празднично проводящие время аристократы, чаще всего на лоне природы — на фоне парка с античными скульптурами. В этих сценах нет глубокого морального подтекста, действия и конфликта.

«Праздник любви» — типичная картина в этом жанре, показывающая нам сладкое безделье. В красивом парке возле статуи Венеры с Амуром расположилась небольшая группа кавалеров

и дам. Герои увлечены близким общением друг с другом.

Лица и фигуры прописаны очень обобщённо, мы не видим конкретных образов с портретными чертами. Скорее, подобные картины должны были создавать настроение в гостиных и будуарах, для которых их и заказывали мастерам. Достаточно размыто, нечётко написана природа. Она создаёт мягкий обволакивающий фон, усиливая атмосферу лёгкости и непринуждённости. Такие картины напоминают гобелен или ковёр, который должен украсить помещение и развлечь гостей, но не вызвать у них неприятных переживаний.

Похожий по настроению жанр — это пастораль. Действие происходит на природе, но в неё включается изображение крестьян, часто пастухов и пастушек, и простой деревенской архитектуры. «Прелести сельской жизни» Франсуа Буше — это легкомысленное представление о беззаботной жизни на природе. В подобных сценах часто изображаются влюблённые пары, окружённые овечками. Их лица кажутся немного кукольными, почти одинаковыми, слегка жеманными, румяными и счастливыми. Это не настоящий мир деревни, а лишь игра в него. Тема человека, окружённого гармоничной

природой, связана с философскими идеями Жан-Жака Руссо, который в середине XVIII века заговорил о необходимости вернуться к естественной жизни.

В галантных сценах и пасторальных часто просматривается общий мотив свидания — важная составляющая жизни придворных. Часто свидание было и отдельной темой для картины. В «Капризнице» Ватто изображены красавица в чёрном шёлковом платье с кружевами и добивающийся её внимания кавалер. Вероятно, он слишком назойлив, поскольку дама смотрит в сторону и демонстрирует явное пренебрежение. Изображение природы в картине напоминает театральную декорацию.



Театральность в искусстве рококо чувствуется ещё сильнее, чем в предыдущем столетии. Однако по сравнению с драматизмом барокко накал страстей в рококо сильно снижен.

Подобные сцены напоминают пьесы Бомарше — драматурга XVIII века, главными героями которого были аристократы и придворные, легкомысленные и счастливые.

Однако временами герои картин предстают перед нами разгорячёнными, и ситуации, в которых мы их застаём, довольно пикантны. Например, как в картине Жана Оноре Фрагонара «Щеколда», где кавалер стремитель-



но запирает дверь, чтобы предаться любовным утехам с дамой. Это мир альковный, интимный, и проблематику таких картин нельзя назвать глубокой и общечеловеческой. Тут лишь ещё одна любимая XVIII веком тема объятий и поцелуев — иногда невинных, осторожных, как в «Поцелуе украдкой» Фрагонара, а иногда и откровенно эротических, как в картине «Геркулес и Омфала» Буше.

Откровенность подобных сцен заставляет вспомнить о том, что ханжеские настроения последних лет царствования Людовика XIV сменились весьма вольным поведением при дворе. Это было весьма развратное время, в подтверждение тому достаточно вспомнить ещё одного писателя второй половины столетия — маркиза де Сада.



Многочисленные свидания, прогулки по садам и дворцовые интриги нередко проходили под музыкальный аккомпанемент. Музыка и театр — важнейшие части придворной жизни. «Жиль» Антуана Ватто — это актёр



в костюме Пьеро. Его можно считать одним из портретов эпохи, когда дворцовые интриги заставляли людей притворяться, носить маски, для того чтобы добиться расположения покровителей. Театральность проявила себя не только в построении композиции — герои выглядят позирующими, стоящими на театральных подмостках, а обстановка напоминает кулисы.

- Тема театра, образ актёра, его судьба впервые обозначилась в искусстве. В дальнейшем это раскрывается в XIX и XX веке у Дега, Сезанна, Пикассо и других мастеров. Однако для аристократии XVIII века театр был прежде всего радостью, наслаждением, и гедонистические настроения в рококо очень сильны.

«Шоколадница» швейцарского художника Жана-Этьена Лиотара — как раз про наслаждение. На этот раз не

чувственное и не эстетическое, а гастрономическое. Подобные радости были важной частью жизни тех, кто мог себе это позволить.

На картине служанка несёт на подносе горячий шоколад в хрупкой фарфоровой чашке. Фигура героини, ее лицо и одежда прописаны с невероятной точностью. Её накрахмаленный передник, серебристая шуршащая юбка создают звуковое сопровождение картины. В ней также чувствуется элемент движения. Служанка несёт поднос; от этого картина не выглядит портретом, а представляет собой жанровую сцену, живую и очень характерную для своего времени. Её можно сравнить с полотнами малых голландцев, уютным миром предметов Вермеера. Однако этот сюжет не назовёшь назидательным и морализаторским — в нём всё та же лёгкость и радость бытия.

Примечательно, что эта лёгкость чувствуется и в мифологических сценах, которые продолжают писать мастера в XVIII веке. Это по-прежнему актуальные для заказчиков сюжеты, но трактовка образов и выбор сцен сильно изменились по сравнению с ренессансом, барокко и классицизмом.

«Туалет Венеры» Франсуа Буше — это жанровая сценка, главная героиня которой — богиня любви, окружённая амурами. Взгляд её отведён в сторону, что позволяет зрителю беззастенчиво разглядывать её обнажённое тело, которое кажется фарфоровым, как и всё на картине.

Цвета нежные и осторожные: бледно-розовый, бледно-серый, нежно-серебристый, золотой и бирюзовый. Интересно, что для таких цветов художники XVIII века подбирали неожиданные и очень «аристократические» названия: цвет бедра испуганной





нимфы — бледно-розовый, цвет парижской грязи — бледно-серый, цвет блошиного брюшка — коричневый, близкий к терракотовому, и т. д.

- Даже в названиях цветов есть что-то надуманное, жеманное, нарочито деликатное.

В картине практически отсутствует действие, равно как и мораль, всё настраивает на созерцательный лад. Чувственная Венера здесь похожа на обычную молодую красавицу, занятую своим туалетом, лишь амурсы создают мифологический контекст.

ПОРТРЕТ

Главная героиня искусства рококо — конечно, женщина. В эту пору женщины активно начинают влиять на политическую жизнь государства, становятся писательницами и художницами. Достаточно вспомнить придворную французскую художницу

Элизабет Виже-Лебрен, знаменитую писательницу **Жермену де Сталь**, астронома **Луизу дю Пьерри**, а также хозяйек французских салонов, где собиралось культурное общество Парижа. Эта тенденция существовала не только во Франции, но и во всей Европе. Придворные дамы становятся самостоятельными и влиятельными не только в области культуры, но и в политике. XVIII век — время женщин на российском престоле: Анна Иоанновна, Елизавета, Екатерина I и Екатерина II.

Одной из самых влиятельных дам во Франции, во многом определявшей моду своего времени, была знаменитая фаворитка Людовика XV, **Маркиза де Помпадур**. Её портрет написал Франсуа Буше, и эту картину можно считать одним из главных произведений, раскрывающих эстетику рококо.



В уютной и роскошной комнате расположилась молодая аристократка. Она отвлечлась от чтения романа и мечтательно смотрит вдаль. Её ми-

ловидная улыбка, нежный румянец на щеках, маленькие белые холёные руки и, конечно, платье, усыпанное цветами, делают образ необычайно женственным и воздушным. Однако это не единственное впечатление, которое вызывает дама.

Рядом с её кушеткой мы видим небольшой столик на гнутых изящных ножках с открытым ящиком. Из ящика выглядывает перо, а на столике лежит письмо. Всё это напоминает нам о жизни высшего света, погружённого в игры в любовь, романы. Однако другой стороной этой красивой жизни стали интриги и заговоры. Одно из самых известных произведений, где блестяще передана обстановка времени — роман Шодерло де Лакло «Опасные связи», где герои тонко просчитывают схемы поведения, пытаясь управлять эмоциями и чувствами других. Детали картины, напоминающие об этом, заставляют вспомнить о расчётливости и прагматичности придворного мира — это общество не менее рационально, чем в эпоху Декарта и расцвета классицизма при Людовике XIV. Однако сухость и строгость классицизма в искусстве уступила мечтательности и лёгкости, припухлости и воздушности портретных образов рококо. Само искусство этого времени можно назвать утончённо-женственным.

Английский художник **Томас Гейнсборо** создал один из самых ярких портретов XVIII века: «Портрет миссис Ричард Бринси Шеридан». Внезапность, естественность позы, случайность ракурса, в которой показана героиня, придают её облику непринуждённость и расслабленность, а слегка размытые контуры фигуры, причёски и драпировок делают её неуловимой и воздушной.



КАРИКАТУРА

В XVIII веке возникает такая область изобразительного искусства, как карикатура. Её истоки просматриваются в готике и искусстве Нидерландов XVI—XVII века, где в назидательных целях человек изображался гротескно, а на его недостатках и слабостях заострялось внимание. Однако карикатура приобрела важное значение лишь в XVIII веке.

Картины и гравюры английского художника **Уильяма Хогарта**, высмеивающие нравы современного ему общества, положили начало развитию карикатуры как жанра. Выбор королём Генрихом VIII протестантизма в XVI веке помешал развитию английской живописи. Процветал лишь портретный жанр, и для создания парад-

ных образов аристократов в Англию приглашали мастеров с континента.

Однако развивавшаяся в Англии литературная традиция — творчество Шекспира, Дефо, Свифта — подтолкнула художников XVIII века к созданию сюжетных, полных содержания картин, порой наполненных сатирой и горькой иронией.

Например, на гравюре Хогарта «**Переулочек Джина**» показаны накачивающиеся дешёвым джином лондонские бедняки. Пьяная мать, которая не замечает, как с её колен падает младенец, похожий на скелет мужчина справа, оборванные горожане на втором плане, стоящие толпами возле кабаков.

Морализаторство вообще было свойственно протестантской культуре. Однако на острый интерес к несовершенной действительности влияла не только религия.

Во многом тон общественным и культурным настроениям в Европе

в XVIII веке задавала Франция. В этой стране со второй половины XVIII века всё активнее начинают звучать революционные идеи, и внимание в искусстве начинают обращать не только на придворный мир, который был довольно-таки далек от мира обычных людей.

Параллельно с легкомысленной эстетикой рококо в искусстве возникает и другая линия — жизнь простого человека из третьего сословия: торговцев, ремесленников, слуг и т. д.

Именно такие люди стали героями картин **Жана-Батиста Симеона Шардена**.

Этот мир — тоже по-своему уютный и привлекательный. Особенно он кажется таким в многочисленных натюрмортах, созданных художником. Простая обстановка, деревянный стол, салфетка — частые предметы в таких картинах. Добротная и скромная посуда — глина, медь, стекло. Простая еда — рыба, мясо, яйца и чеснок.



Всё это уводит в мир повседневности простого человека, живущего вдалеке от Версаля, изо дня в день делающего свою работу. Именно такой человек станет героем конца XVIII века во Франции, времени, когда мир и искусство изменит Французская революция.

НЕОКЛАССИЦИЗМ

XVIII век в истории Европы назван эпохой Просвещения. Это время стремительного развития науки и философии, когда учёные всё больше углубляются в изучение истории общества, размышляют о том, как и по каким законам оно развивается. Актуальными вопросами становятся права человека, устройство государства, осуждается религиозное мышление, пропагандируется рационализм.

В это время была впервые сформулирована необходимость нести знание в массы, что подтолкнуло французского писателя Дени Дидро к созданию «Энциклопедии» — первого популярного научного издания, где была изложена информация обо всех изученных к тому моменту областях человеческой жизни. Стремление к просветительской деятельности, повышению уровня образования в обществе были распространены не только во Франции. Однако именно здесь это привело к глубокому осмыслению политической ситуации, пониманию несправедливости политического строя и Революции в 1789 году.

Рационализм и революционные построения снова вызвали у художников желание оглянуться на античное

прошлое, Грецию, прославлявшую силу разума и идеи свободы Римской республики. Кроме этого, всплеск интереса к искусству классики произошел благодаря находкам археологов в городах Помпеи и Геркуланум, когда глазам учёных открылись памятники искусства Рима времён расцвета империи (I век н. э.).

Возвращение искусства к идеалам античности в период, близкий к Французской революции, в европейском искусствоведении носит имя неоклассицизма, а в России его также называют классицизмом. В сущности, этот период представляет собой вторую волну классицизма в Европе, когда в искусство возвращаются прежние темы и живописные законы.

Главный представитель неоклассицизма — **Жак-Луи Давид**, а его картина «Клятва Горациев» — одно из самых показательных произведений для характеристики стиля. Это картина на сюжет из римской истории, когда для сражения с врагами Рима родом из города Альба Лонга были выбраны трое братьев из рода Горациев. В картине запечатлён момент, когда братья, поднимая правую руку вверх, клянутся победить или умереть, а их отец протягивает им оружие. Спра-



ва изображены скорбящие женщины, как противовес их воинственному настрою.

Композиционно картина делится на три части — братья, отец и женщины. На заднем плане эта композиция усиливается тремя пролётами римских арок, что делает её ритмичной и более упорядоченной. Здесь мы видим все характерные признаки классицизма. Античный сюжет, красноречивые жесты персонажей, фигуры, расположенные на переднем плане, лаконичный, чётко просматривающийся второй план и героический пафос картины —

всё это делает её программным произведением в этом стиле.

«Клятва Горациев» была написана за пять лет до начала Французской революции 1789 года. За этим событием, начинавшимся как путь к человеческим правам и свободам, за которым с вдохновением следил весь мир, последовал якобинский террор и захват власти Наполеоном Бонапартом. Столь стремительные перемены в мире, Наполеоновские войны, изменения границ привели к новому мироощущению в Европе и новым настроениям в искусстве XIX века.

**Искусство
XIX в.**

XIX столетие — время возникновения множества живописных направлений: романтизм, реализм, импрессионизм, постимпрессионизм, символизм.

К началу XIX века классицизм всё ещё оставался главным стилем, пропагандировавшим величие Французской империи. Это последний этап, который называется ампиром — т. е. «стилем империи». Он сохранил все черты классицизма, но стал более помпезным и официальным.

Прославление императора и его власти становится важнейшей темой в живописи. Крайне значительны параллели с Древним Римом, и парадные портреты Наполеона обязательно содержат отсылки к образам римских императоров.

Например, у **Франсуа Жерара** в «Портрете Наполеона в коронационной одежде» на голове у императора лавровый венок и маршальский жезл. Роскошные драпировки, величественный



вид монарха, обилие золота — всё это характерные черты парадного портрета стиля ампир. Однако можно найти примеры более лирических и мягких образов, написанных мастерами этого времени.

«Портрет мадам Рекамье» работы **Давида** — минималистичный, сдержанный, но вместе с тем подчёркивающий грацию и красоту молодой светской дамы, одной из самых образованных и привлекательных в Париже начала XIX века.



- Интерьер, в котором находится героиня, крайне аскетичен, однако в нём есть характерные для ампира черты. Кушетка, на которой элегантно расположилась мадам Рекамье, — очень популярный предмет ампирного строгого интерьера. Характерные s-образно изогнутые подлокотники кушетки — подражание мебельным образцам, найденным в Помпеях. Ножки кресел, столиков и прочих предметов часто имели вид львиных лап, что было позаимствовано у мебели римских вилл I века н. э.
- Платье мадам Рекамье соответствует моде. Силуэт напоминает античные женские статуи, задрапированные в пеплосы или хитоны. Этому способствует завышенная талия и отсутствие кринолина. Причёска также напоминает грече-

скую, волосы заправлены в тугую пучок и украшены лентами. Эти детали весьма характерны для женского портрета той эпохи.

Однако слишком долго господствовавший в искусстве классицизм и ампир как его заключительная стадия перестали быть определяющими стилями.

К началу XIX века в искусстве Германии, Англии, Франции и других стран происходит формирование нового общеевропейского направления в живописи — **романтизма**.

РОМАНТИЗМ¹

Рациональность, схематизм и нормативность классицизма сменились новыми настроениями. Расчётливость и уравновешенность героев, их умение владеть собой и принимать только правильные решения перестали быть главными человеческими качествами.

От приоритета разума над чувством искусство пришло к победе последнего. Способность чувствовать — это особое свойство души, то, что делает человека человеком. До начала XIX века эта идея не была популярна, и она раскрывается именно в искусстве романтизма. Романтизм нельзя назвать стилем, так как он коснулся лишь литературы и живописи, однако в этих видах искусства он стал одним из важнейших направлений XIX столетия.

Одним из истоков романтизма философы называли Французскую революцию 1789 г. Ситуация во Франции сильно повлияла на умонастроения художников, литераторов и философов. Революционные события развивались стремительно, за ними последовал жестокий якобинский террор 1793 г., а после на смену высоким идеям республиканских свобод пришла абсолютная власть императора.

История на рубеже XVIII—XIX веков была похожа на произведение с захватывающим сюжетом, в центре которого стоял исключительный, особенный герой, который противопоставил себя всему миру. Именно такой герой станет главным в искусстве романтизма.

Картина **Теодора Жерико** «Плот “Медузы”» затрагивает тему сильных чувств и исключительных событий, а также тему борьбы со стихией — одну из важнейших в романтизме.



Произведение написано по следам реальных событий, произошедших за три года до создания картины. После кораблекрушения близ Сенегала часть

¹ Понятие «романтизм» связано со словом «роман», которым во Франции XII века назывались приключенческие повествования о войне, любви и разных, полных перипетий, событиях. Роман рассказывал о подвигах, победах, авантюрах, предполагал насыщенный сюжет и выдающихся героев. Этот термин возник в конце XVIII века в значении «возвышенный, поднимающий человека над обыденностью».

команды и пассажиры «Медузы», не имевшие возможности сесть в спасательные шлюпки, оказались брошенными на произвол судьбы на плоту без еды и воды. Спустя четырнадцать дней плот был обнаружен, но из 147 человек в живых осталось 15. Захватывающий сюжет и трагический исход — основания, по которым можно назвать эту картину романтической.

В центре огромного полотна находится плот, на котором размещены человеческие фигуры. Чёткие линии рисунка и правильная композиция картины, вписанная в треугольник, позволяют отметить академический подход художника. Однако академический метод, который был основой искусства начала XIX века, не мешал мастерам романтизма работать над новыми сюжетами.

Способность человека чувствовать — важнейшая тема в романтизме. Чувства могли быть не только возвышенными и положительными; романтизм обращается и к страданиям, боли, страху. В этой картине они в избытке. Мы видим среди героев мёртвых и живых, находящихся в отчаянии, тоске и ужасе.

- При этом, несмотря на переживаемые мучения, фигуры героев красивы и атлетичны — романтизму не свойствен чрезмерный натурализм.

Вид погибших на плоту не отталкивает взгляд; напротив, образы прописаны так, чтобы показать душевные, а не физические муки героев. На первом плане слева над телом мёртвого юноши сидит старик. Он смотрит в никуда, не реагируя на крики тех, кто увидел на горизонте корабль. Это отец, увидевший смерть своего сына, — прием контраста широко используется романтиками. В данном случае он служит для усиления трагизма происходящего.

Пейзаж на втором плане — безбрежное море с бушующими волнами — отражает состояние безысходности и опасности.

В романтических произведениях пейзаж перестаёт быть просто фоном для сюжета: теперь он отражает внутреннее состояние героев, передаёт движение души.

Именно в это время в поэзии начинает активно звучать тема природы как метафора человеческих чувств. Буря, шторм, штиль и т. д. — эти состояния природы постоянно возникают и в картинах, и в стихах романтиков.

Художников-романтиков привлекали исключительные качества людей. Французских живописцев особенно интересовали смелость, отвага, бесстрашие и готовность идти на риск: здесь направление романтизма складывалось в период наполеоновских кампаний и даже после этих событий сохранило героическую тональность.

Эжен Делакруа в картине «Свобода, ведущая народ» воспекает именно упомянутые качества.

В его аллегорической работе, связанной с революционными событиями



1830 г., на первом плане изображена женщина с флагом в руке. Её платье подобно античной драпировке, а на голове фригийский колпак — символ свободы. Ведя за собой народ, женщина олицетворяет решительность и бесстрашие революционеров перед лицом смерти — об этом пугающем, но возможном исходе напоминают трупы под ногами героев.

- ▶ Но даже в таких обстоятельствах герои идеализированы, они выглядят одухотворёнными и благородными.

Художника-романтика в первую очередь интересуют различные стороны личности — причём, не только героя, но и зрителя. Раскрывая сложный внутренний мир героя, картина заставляет зрителя заглянуть внутрь себя, задуматься о собственных чувствах. Он не должен отвлекаться на обилие натуралистических подробностей. В романтизме всё более красиво и возвышенно, чем бывает на самом деле — художник моделирует реальность в соответствии со своими представлениями о прекрасном.

Однако исторические события во Франции двояко повлияли на мироощущение современников. С одной стороны, это дарило веру в будущее, в способность человека менять мир; но в то же время показывало бессилие человека перед действительностью, что способствовало уходу во внутренний мир и в мир творчества.

Именно в эпоху романтизма одной из движущих сил творчества стали видеть иррациональное начало, то, что существует в человеке неосознанно.

Знаменитая гравюра испанского художника **Франсиско Гойи** «Сон разума рождает чудовищ» — один из ярчайших примеров обращения к данной теме. Гойя даёт пояснение к изображению: «Воображение, покинутое разумом, порождает немислимых чудовищ; но в союзе с разумом оно — мать искусств и источник творимых им чудес». Таким образом, художник говорит о возможностях фантазии и разных способах творчества. Кто такой художник, как существует творческая личность, как рождается произведение искусства — вопросы, ставшие крайне важными в эпоху романтизма.



Особенно широко эта тема раскрыта в немецкой живописи.

- ▶ Творческая личность — любимый герой немецких романтиков. Он может быть поэтом, философом, ху-

дожником или музыкантом; важно, что его сознание проникает в те области, которые не доступны обывателю.

В книге Э. Т. А. Гофмана «Жизненные воззрения кота Мурра» герой делит мир на «музыкантов и просто хороших людей», где первые — это настоящие творцы, романтические герои, вторые же — простые обыватели. В немецкой живописи той поры часто прослеживается это противопоставление.

На картине **Г. Ф. Кёрстинга** «Перед зеркалом» изображена уютная, залитая светом комната, где у зеркала причёсывается молодая женщина. Но центром картины является не она, а раскрытое окно, свет из которого заливают комнату. Главный герой картины — это противопоставленная замкнутому пространству комнаты открывающаяся даль.

- ▶ Немецкие живописцы при помощи уходящего вдаль пейзажа часто изображают безграничность фантазии и творческих способностей.



Каспар Давид Фридрих изображает героев, повернутых к зрителю спиной. Однако вместе с ними мы устремляем взгляд в бесконечный простор моря или гор. Пейзажи Фридриха идеализированы, в них подчёркивается только то, что способно настроить человека на лирический лад, вдохновить его. Поэтому художник выбирает наиболее привлекательные и исключительные виды и особые состояния природы — закат, рассвет, туман, ночь.



Большое внимание в картинах уделяется атрибутам, связанным с творческой деятельностью. «Двое у окна» Кёрстинга, на первый взгляд, обычная жанровая сцена, где в тихой обстановке комнаты молодая пара ведёт разговор. Но справа мы видим отражающуюся в зеркале арфу — что сразу превращает этих героев в «музыкантов», а значит, лучших в романтической системе ценностей.

Художники и писатели эпохи романтизма открыли много новых тем, до этого времени не звучавших в культуре.



речень возможных для изображения детей в живописи позднего Средневековья и Возрождения. В XVII веке дети — члены королевских семей, наследники важных особ — изображаются мастерами как маленькие взрослые. Хотя в портретах Веласкеса или Рубенса мы видим очаровательные детские лица, само изучение детства, отношение к детству как особому времени в жизни человека, осознание способности ребёнка видеть мир иначе, чем это делает взрослый — открыто романтиками.

Именно романтики впервые заговорили о значении детства. Ребёнок для романтиков становится образцом не только невинности, но и искренности чувств. Особое отношение к детству и детям возникает именно в романтизме.

Образ ребёнка в искусстве долгое время существовал формально, в соответствии с сюжетом. Младенец Иисус и маленький Иоанн Креститель, ангелы, амуры — тот недлинный пе-

В романтизме приобретает ценность всё, что способно разбудить фантазию — тайны, странности, загадки.

«Аббатство в дубовом лесу» Фридриха настраивает на мистический лад. В затемнённом низу картины видны кладбищенские кресты, над которыми возвышаются сухие деревья и массивные развалины готической церкви. Любовь и интерес к готике, средневековью и прошлому тоже возникает именно у романтиков. Виды средневековых развалин увлекали, способствовали уединённым размышлениям, казались страшными и порождали фантастические, а значит, захватывающие, исключительные сюжеты.



Планомерное научное изучение средневековой истории Европы начинается с конца XVIII века, что не только делает готические соборы важной частью романтического пейзажа, но и влияет на возникновение жанра исторического романа в литературе. Виктор Гюго, Вальтер Скотт — авторы первых романтических произведений, где исключительные герои предстают в самом экзотическом и неожиданном контексте — во времена далёкого прошлого. Экзотика *времени соборов* или далёких прекрасных стран в равной степени увлекает романтиков. Всё это уводит читателя от обыденности в особый мир.

Важнейшим жанром для романтизма становится пейзаж. Немецкие и английские мастера, ещё с эпохи позднего средневековья увлечённые идеями пантеизма, присутствия бога в природе, рассматривали её как нечто наделённое особой силой. И конечно, в эпоху романтизма созерцание природы способствовало погружению в глубины души и тайны мироздания.

Крупнейший пейзажист **Уильям Тёрнер** в большей степени руководствовался воображением, нежели стремлением передать реальные особенности природы. «Пожар в здании Парламента» — известное событие в истории

Лондона, которое передано при помощи ярких красок, формирующих лишь эмоцию, впечатление. Жёлто-оранжевое зарево заливает всю левую часть картины. Пламя, отражаясь в воде, смотрится единым пятном. Страшный вид пожара, уничтожившего красивейшее здание в центре Лондона, вызывает сильные чувства — но для этого художник использовал не детальную прорисовку горящего здания, а силу цвета пламени и отражений на воде и каменном мосту.

Тёрнер ушёл от детальной описательности к передаче настроения. Его задача — не столько изобразить подробности, сколько вызвать у зрителя нужное эмоциональное состояние. Поэтому его справедливо можно считать предтечей импрессионизма — живописного направления, в котором выражение впечатления было главной целью художника. Тёрнер использовал цвета субъективно, не обязательно согласуя их с объективной реальностью, и пренебрегал подробностями изображаемого.

Конспект: Романтизм

В XIX веке возникло несколько живописных направлений, среди них: романтизм, реализм, импрессионизм, постимпрессионизм и символизм. Раньше всего появляется романтизм: он сменяет классицизм под влиянием Французской революции 1789 года. Героем нового искусства становится



особенный, не похожий на других человек, противопоставляющий себя всему миру. Поэтому в искусстве романтизма будут важны особенные герои и захватывающие сюжеты.

Основным открытием и главной идеей романтизма стала возможность человека чувствовать. Если классицизм делал основной упор на разум, теперь именно чувства делают человека человеком и формируют его личность. Чувства могут быть не только положительными — например, на картине «Плот Медузы» мы видим людей перед лицом смерти, испытывающих моральные и физические страдания, изнемогающих от голода и жажды. При этом романтизму не свойственна реалистичность, он приукрашивает реальность, делая ее более возвышенной.

Пейзаж в романтизме перестает быть фоном для сюжета: теперь он отражает движения души героев. Он становится более значимым, настраивает человека на определенный лад, может быть героем сам по себе. Созерцание природы в искусстве романтизма способствует погружению в глубины собственной души и в тайны мироздания. Отдельный интерес вызывают

исключительные состояния природы — закат, рассвет, туман и так далее. Кроме того, появляются мрачные пейзажи с развалинами старинных зданий — это, с одной стороны, знак зародившегося интереса к истории, а с другой — способ создать так любимый романтиками захватывающий сюжет.

Также направление романтизма открывает две новые темы, которых раньше не было в искусстве. Это тема творческой личности и тема детства. Творческая личность — любимый герой немецких романтиков. Такой герой становится идеальным отражением романтического мироустройства: его сознание проникает в области, не доступные обывателю.

Кроме того, в XIX веке впервые возникает тема детства как особого времени человеческой жизни. Раньше дети изображались в картине, если этого требовал сюжет или жанр, например, сцены с младенцем Иисусом или парадные портреты наследников престола. Теперь ребёнок — особый герой, способный чувствовать и понимать мир глубже, чем взрослый. Кроме того, ребёнок — это воплощение искренности и чистоты чувств, что так ценилось романтиками.

Романтизм оставался ведущим направлением в искусстве в течение первой трети XIX века. Он навсегда изменил отношение к художнику и вообще творческой личности, подарил миру десятки героев, сделал по-

пулярными сказочные и фольклорные сюжеты в живописи и литературе, по-новому показал историю. Однако к 30 годам XIX века в искусстве усилились реалистические тенденции.

Реализм

Течение в искусстве, для которого, в противовес романтизму, объектом воспроизведения стала обыденная реальность во всех её проявлениях, называется реализмом.

Понятие реализма в искусствоведении возникает с разговора о живописи **Джотто**. Однако в этом случае имелось в виду правдоподобное написание натуры, то есть живописный метод. Как художественное течение, выбравшее объектом изображения окружающую действительность такой, какая она есть, реализм сложился в середине XIX века.

В оформлении этого художественного течения можно видеть своеобразный протест и уход от тех живописных норм, которые были утверждены на официальном уровне. Чтобы понять, против чего пошли художники реалисты и выяснить, в чём же особенности их изобразительного принципа, стоит вспомнить обстоятельства, в которых формировалось это течение.

С XVIII века главным учебным заведением в каждой европейской стране была Академия художеств, где обучали академической живописи. С конца XVIII века во Франции выставки работ художников проходили не в самой Академии, а в одном из залов Лувра, названном *Salon carré*, или просто Салон. Для этих выставок работы тщательно отбирались жюри, а во время работы Салона посетители могли покупать понравившиеся им картины. Таким образом, оставаясь академической, живопись начала ориентироваться не на конкретного заказчика, а на некоего абстрактного потребителя с определённым вкусом и достатком. Это привело к однообразию в сюжетах и образах, создаваемых для салонных выставок.

Одна из типичных героинь салонных картин — Венера или другая обнажённая мифологическая красавица. **Поль Бодри** в картине «Жемчужина и волна» изобразил девушку, лежащую на берегу моря. Её матовая кожа кажется фарфоровой. Поза неестественна, но красива и эффектна. Фактура морской воды на фоне выполнена очень реалистично. Подобных вещей в салонном искусстве было много, и их можно представить себе в любом интерьере богатого особняка.



Художники, пользовавшиеся успехом на выставках Салона, не ограничивались изображением античных богинь и обнажённой натуры. Они писали и портреты — парадные или бытовые. Часто человек был изображён в собственном доме, большое внимание уделено нарядам и тканям, деталям интерьера, подчёркивающим роскошь и достаток заказчиков.

Иногда мастера писали крестьян, и на таких полотнах герои красивые, лирические, совершенно не похожие на настоящих жителей деревни. На картине Бурго в глаза бросается греческий профиль молодой крестьянки, её белая кожа, аккуратно повязанный платок. Она развёрнута к зрителю вполоборота и мечтательно смотрит вдаль. Обобщённо написанный фон — поле и лес на горизонте — имеют декоративный эффект, что было важной составляющей картин салонных мастеров. Они должны были радовать глаз



и вписываться в роскошные интерьеры дома заказчика.

Реализм пошёл по другому пути. Отказавшись от застывших фарфоровых образов обнажённых красавиц, художники стали описывать ту среду и ту жизнь, которая редко могла привлечь внимание поклонников салонного академизма.

Главными темами реалистов стала жизнь простых людей — крестьян, рабочих, горожан среднего достатка. Нередко они будут писать жизнь художников и других людей из творческого мира, но это уже будет не приподнято-одухотворённый романтический образ, а обыденный, настоящий, наделённый порой непривлекательными чертами. Отдельным направлением станет критика общественной морали и политической жизни. Говорить о несовершенствах человека и окружающего мира — важная цель художников-реалистов.

Один из главных мастеров этого круга — **Оноре Домье**, живописец, график и карикатурист. Главной темой для него была критика политического строя, Второй империи и «июльской монархии», в том числе самого короля Луи-Филиппа. Домье изобразил императора в целой серии карикатур, среди которых самая известная — «Гаргантюа». Луи-Филипп в образе героя французской литературы Гаргантюа, великана-обжоры, поглощает корзинами золото, которое поставляет ему измученный народ. Подобным искусством художник рассчитывал привлечь внимание не к себе, а к общественной проблеме; это цель многих произведений Домье и реалистов вообще.



Пример других произведений Домье, таких как «Вагон третьего класса» показывает, что есть настоящая, неприглядная реальность. Здесь изображены простые люди, тесно прижавшиеся друг к другу на жёстких скамьях тёмного вагона. Их лица не прописаны детально, равно как и окружающая их обстановка. Однако в таких работах жизнь кажется более настоящей, чем в изображениях неестественных поз салонных красавиц, где прорисован каждый волосок.

Художник **Гюстав Курбе** считается одним из крупнейших мастеров реализма. Его картину «Похороны в Ор-



нане» можно назвать программным произведением. На полотне размером более чем три на шесть с половиной метров изображена огромная толпа. Это не битва, вошедшая в историю, не библейский сюжет, здесь нет первых лиц государства, нет парадности и патетики. Героями картины стали обычные жители небольшого французского города Орнана. Действие происходит на кладбище, где хоронят одного из жителей — мало что может быть более повседневным и неинтересным, однако это и есть обычная жизнь. Мы видим множество типажей — священнослужители, мужчины и женщины в чёрном, пожилые дамы в белых чепцах. Лица портретны, большинство из них детально прописаны.

► С точки зрения академической нормы, создавать такую картину не имело никакого смысла. Огромное полотно, где полностью отсутствуют не только действие, но нет и значительного события. Однако именно эта обыденность и является настоящим образом действительности, жизни как она есть.

Художники-реалисты уделяли огромное внимание пейзажам. От идеализированного, подогнанного живописцем под нужное настроение романтического, реалисты сосредоточились на объективной передаче образа природы. Особый круг пейзажистов сложил-

ся в деревушке Барбизон недалеко от Парижа, так что эта группа художников носит имя барбизонцев. Эти мастера своим выбором выразили то настроение, которое становилось весьма распространённым в середине XIX века.

Это время, когда многие художники, писатели и поэты стремились покидать города. Действительно, города росли, их шум, движение, заводы, железные дороги и другие признаки надвигающейся цивилизации заставляли художников обратиться к природе.

Самый известный барбизонец — **Жан-Франсуа Милле** — писал крестьян. И, если сравнить салонную «Сборщицу колосьев» со «Сборщицами колосьев» Милле, разница огромна. В его карти-



нах главным является труд человека и окружающий мир, простой и настоящий. В отличие от крестьянки Бурго, здесь не видно лиц героинь, их занятие важнее их внешности. «Пастушка» Милле — это не просто девушка, изображённая рядом со стадом овец, но глубокий образ и разговор о судьбе этой девушки и подобных ей крестьянок. Из-за опущенной головы невозможно рассмотреть черт лица, однако видно, что оно печально. Потрёпанная накидка, тёмно-синяя юбка и пастушеский посох в руке — этого достаточно, чтобы проникнуться образом жизни этой крестьянки. Мы не увидим в этой картине ничего общего с пасторалью рококо.

Барбизонцы хотели писать живую природу, видя её перед глазами. Они — первые художники, вышедшие из мастерской на пленэр.

Там они делали зарисовки с натуры, а затем дорабатывали картины в своей ателье. Возможность писать на природе появилась у художников благодаря изобретению тюбиков для масляной краски. Прежде живописцы сами занимались смешиванием красящих пигментов с маслом, что делало невозможной работу на открытом воздухе.

Готовая краска, помещённая в металлический тюбик, облегчила работу художников и позволила работать везде.

Видя природу непосредственно перед собой, живописец воспринимает мир более реальным, не придуманным и представленным. Стремясь более точно изобразить воздух и свет, мастера перестали уделять внимание контурам предметов, сосредоточившись на цветовых пятнах. **Камиль Коро**, официально не принадлежавший к кругу барбизонцев, но испытывавший большое их влияние, попытался передать движение света, воздуха и предметов. В его картине не видно чётких контуров, зато у каждого цвета есть множество оттенков. Мазки, лёгкие и разноцветные, лежат рядом, создавая ощущение трепетности листвы и травы.



Конспект: Реализм

Реализм — это течение, целью которого стало отображение обыденной жизни во всех ее проявлениях. Оформившись в XIX веке, оно служило своего рода протестом про-

тив общепринятых живописных норм академизма, салонной живописи, идеализации и эстетизации героев, служащей для увеличения продаж картин.

Главными темами реалистов стала жизнь простых людей — крестьян, рабочих, горожан среднего достатка. Отдельным направлением станет критика общественной морали и политической жизни.

Один из главных мастеров-реалистов — Оноре Домье. Его главной задачей была критика политического строя. В частности, в картине «Гаргантюа» он изображает монарха в сатирическом образе. Кроме того, в его картинах часто можно увидеть неприглядную сторону реальности.

Также крупным художником-реалистом считается Гюстав Курбе. Героями его масштабной картины «Похороны в Орнана» становятся обычные жители, здесь нет никакого выдающегося события — смысл этого полотна в том, чтобы максимально точно и детально изобразить обыденную жизнь. С точки зрения академической живописи эта картина не имеет ни малейшего смысла.

Группа художников, уделявших особое внимание пейзажу, получила название барбизонцев — от деревушки Барбизон. В то время среди художников было популярным покидать шумные города, чтобы обратиться к природе.

Самый известный из барбизонцев, Жан-Франсуа Милле, темой для картин выбрал крестьянский быт. Его крестьянки и пастушки не имеют ничего общего с пасторалью — это глубокие образы, говорящие о проблемах и тяготах крестьянского труда.

Барбизонцы — это первые в истории художники, которые писали природу с натуры на открытом воздухе. Этому способствовало изобретение тюбиков с масляной краской — теперь можно было не опасаться, что краска засохнет. Кроме того, благодаря этому живописцы стали уделять больше внимания цветам, а не контурам предметов — чтобы точнее передать воздух и цвет.

Всматриваясь в природу глазами, работая на воздухе, художники по-новому взглянули на мир и на задачи искусства. Это повлияло на возникновение нового течения в живописи — импрессионизма.

Импрессионизм

Время официального существования импрессионизма, одного из самых популярных течений в истории живописи — с 1874 по 1886 гг.: это даты первой и последней выставки. Течение

возникло во Франции, стране, где во второй половине XIX века происходили самые значительные и революционные события в мире искусства. Эти перемены касались и изобразительной манеры, и появления новых, ранее не затронутых тем.

ПРЕДПОСЫЛКИ ИМПРЕССИОНИЗМА

В 1863 и 1865 годах Париже были впервые выставлены две крайне скандальные картины: «Завтрак на траве» и «Олимпия» Эдуарда Мане.



Обе работы, на первый взгляд, отсылают к произведениям, созданным когда-то Джорджоне — «Сельскому концерту» и «Спящей Венере». Тем не менее, зрители увидели в них не повторение классических сюжетов, а дерзкий и необычный шаг.

В картине «Завтрак на траве» две обнажённые дамы проводят время в компании мужчин, одетых по моде 60-х гг. XIX века. В таком контексте героини превратились из нимф в обычных женщин, к тому же раздетых в присутствии людей противоположного пола — и это вызвало у зрителей возмущение. Вид обнажённых нимф и богинь никого не смущал, но теперь зрители увидели в героинях картины своих современниц и сочли такое изображение неподобающим. Кроме

того, при взгляде на картину вообще не было понятно, что на ней происходит и какой смысл в ней заключён.

Известные сюжеты и образы впервые были поданы Мане как выхваченный из потока времени эпизод из современности, а не как очередная отсылка к вечным темам.

Не менее возмутительной оказалась «Олимпия», где по-новому зазвучал один из самых традиционных живописных образов — античной Венеры. Начиная с эпохи Возрождения, Венера была символом женственности и красоты; Джорджоне, Тициан и многие другие художники часто изображали богиню лежащей и полностью обнажённой. Казалось бы, Мане лишь продолжил многовековую традицию — но в его героине зрители отказались видеть Венеру. Что неудивительно — девушка изображена в узнаваемом интерьере борделя, на белой постели, на ногах у неё модные в то время тапочки на небольшом каблучке, а её глаза безо всякого смущения смотрят на зрителя (это считалось особенно неприличным).

Созданный Мане образ принципиально отличается от всех предыдущих в искусстве. Для наблюдателя героиня выглядит не античной богиней, а обыкновенной женщиной, живущей здесь и сейчас. Даже если сам художник задумывал обратиться к мифу, современность на его картине взяла верх. В изображённой фигуре не содержалось никакой морали или иносказания, и для публики это было более чем шокирующим обстоятельством. Современность вдруг оказалась в фокусе внимания — при этом, в отличие

от работ реалистов, без какого-либо подтекста и морализаторства.

Теперь главным объектом изображения становится именно окружающая действительность. Художники начали писать всё, что видели вокруг себя, не разделяя на главное и второстепенное.

Одно из возможных объяснений этой перемены — новое ощущение времени как чего-то стремительно утекающего и меняющегося, конечного в масштабах целой цивилизации. Отсюда возникает желание остановить ускользающий миг, и художники начинают работать так, чтобы передать течение времени даже на неподвижной картине — через изменчивость формы, цвета и всего, что видит глаз. Это стало целью работы импрессионистов.

Название «импрессионизм» изначально было насмешкой. Оно появилось благодаря критику Луи Леруа — тот, увидев название картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца», назвал



Моне и остальных художников «впечатлистами» или «впечатленцами» («impression» по-французски и есть «впечатление»).

Действительно, художники пытались передать не сам вид предмета, а то мимолётное впечатление, которое он

оставляет. Человеческий глаз видит окружающий мир крайне изменчивым и не фиксирует мелких деталей; в движении различимы лишь пятна цвета, блики и тени. Импрессионисты стремились изобразить самое непостоянное в природе — свет и движение воздуха. Чтобы добиться этого, они ушли от детальной проработки форм, контуров и фактур объектов.

«Фруктовый сад в Понтуазе» **Камилля Писсаро** отлично демонстрирует



один из приёмов, создающих иллюзию движения, трепетность воздуха. Этот приём — обилие белого цвета, положенного на холст мелкими хаотичными мазками и как бы пронизывающего всё, что есть в картине. Так же прописываются очертания домов и других объектов. Благодаря такой эскизной технике и быстрой зарисовке с натуры изображённая природа перестаёт выглядеть застывшей и неподвижной.

Именно это возмутило зрителей и критиков — ведь эскиз всегда был подготовительной стадией работы мастера, «кухней» живописи, которую не показывали зрителю и не выставляли на продажу.

Академический принцип работы предполагал эскиз только как подготовительный этап в создании картины. Некоторые художники-академисты писали на открытом воздухе небольшие этюды, но основную работу над картиной совершали в студии, не стремясь запечатлеть объекты в их естественной среде.

- Импрессионисты, желая поймать ускользающее мгновение, переменчивый свет, просто не могли работать таким образом — в погоне за впечатлением они писали только с натуры.

Первыми этот новый подход применили барбизонцы, однако они лишь частично использовали пленэр для создания картины. Импрессионистам же было необходимо постоянно видеть движение воздуха, отражение света от поверхностей, игру теней.

Впервые в истории живописи тени перестали быть тёмными — чёрными, коричневыми или серыми. Импрессионисты почти полностью изгнали эти цвета из своей палитры, утверждая, что в природе таких цветов не существует.

Это хорошо видно в картине **Клода Моне** «Сорока», где голубые тени от изгороди падают на снег. *(На цвет тени*



влияет сразу несколько факторов: цвет предмета, который её отбрасывает; предмета, на который она падает; а также состояние атмосферы — туман, рассвет, закат и т. д.) Очертания дома на втором плане, довольно чёткие, передают прозрачность и неподвижность воздуха, свойственную морозному зимнему дню. А в «Прогулке» мы видим обратный эффект — зной летнего дня и ветерок, играющий волосами и складками платья дамы. При этом черты её лица едва различимы, вдобавок, его закрывают трепещущие на ветру ленты шляпки — всё в движении, и краткость мига здесь передана весьма убедительно. Тень от фигуры женщины падает на траву, сочность зелени которой подчёркивается вкраплением красных мазков.



Это так называемый симультанный эффект в использовании цвета: противоположные друг другу спектральные цвета (красный и зелёный, жёлтый и фиолетовый, оранжевый и синий),

соседствуя на холсте, усиливают яркость друг друга.

В описанном случае этот эффект делает нижнюю часть картины необычайно пёстрой, а зелёный цвет — очень сочным. Там, где на траву падает тень, зелёный темнее, а разбавляют его мазки бледно-сиреневого.

На расстоянии глаз не различает цвета детально, он видит яркий цвет общим пятном. Импрессионисты знали об этом и поэтому превратили свои холсты в палитры. Они не смешивали краски отдельно, чтобы нанести получившийся готовый цвет на холст, а накладывали их в таких сочетаниях, чтобы сам глаз зрителя участвовал в создании цвета.

Стоит также отметить особенности композиции в картинах импрессионистов. В них не просто нет симметрии и равновесия, но нередко сама композиция кажется случайной, изображённое событие — выхваченным из потока действий и сменяющихся перед глазами эпизодов.

Например: «Бал в Мулен де ла Галетт» **Огюста Ренуара** напоминает случайный кадр. Герои первого плана видны не целиком, фигуры обрезаны, позы и ракурсы не позволяют их хорошо разглядеть; словно автор ни секунды не думал над композицией, а изобра-



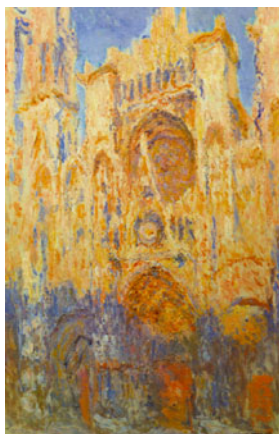
зил ровно то, что было у него перед глазами. Подобный подход к живописи определяет и сюжет картины — а вернее, его отсутствие. Художник-импрессионист и зритель вместе с ним — это сторонние наблюдатели, которые не знают ни начала, ни конца разворачивающегося перед глазами действия. Поэтому в таких картинах нет глубокого содержания, всё служит для передачи впечатления от автора к зрителю.

Импрессионизм — созерцательная живопись; отчасти это и обеспечило течению популярность. Зритель — это сторонний наблюдатель, который, изучая мерцание света и игру движущихся красок, с удовольствием смотрит вокруг.

Фигуры на картине Ренуара кажутся подвижными благодаря лучам солнца, пробивающимся сквозь кроны деревьев, как бы скользя по холсту. Этот эффект позволяет объединить героев в одну оживлённую фигуру.

Показать, как меняется мир и отдельные объекты под влиянием света — важнейшая задача импрессионистов. Она привела Клода Моне к созданию серий из десятков картин, где изображён один и тот же вид или объект, но по-разному освещённый. В зависимости от освещения меняется и сам внешний вид объекта, и то, какое впечатление он производит на зрителя.

Самой известной подобной серией стал «Руанский собор», где воплотилась главная цель импрессионизма — передать мимолётность времени, силу света и зависимость цвета от освещения.



О несамостоятельности цвета говорил ещё Эжен Делакруа, утверждая, что цвет не существует сам по себе, но является совокупностью воздействующих на него обстоятельств: освещения, соседних предметов, которые бросают друг на друга отблески. Моне взял это за основу своих серий и показал, каким разноцветным может оказаться серый камень — сиреневым, розовым, оранжевым или голубым в тот или иной момент времени.

Одним из самых важных объектов изображения для импрессионистов стала вода. Это текучая и крайне изменчивая субстанция, пребывающая в постоянном движении. Вода почти не имеет собственного цвета, но при этом принимает цвет всего, что отражается в ней и, в свою очередь, бросает блики на всё, что находится рядом. Этот круговорот движения света и цвета стал любимой игрой импрессионистов.

Подобное отношение к живописи — стремление работать быстро, не прописывая деталей, пренебрегая чёткими контурами и превращая холст в палитру — задавало новый вектор развития искусства. Если смотреть на картины импрессионистов с близкого расстояния, то они совершенно не отображают реальность — это лишь мелкие мазки разных цветов. Картина перестала жить по тем законам, которые существовали с эпохи Ренессанса.

Отчасти это связано и с изобретением фотографии, которая в последней трети XIX века вошла в обиход и перестала быть экзотикой.

Живопись позволила себе выйти за рамки простой передачи сходства с натурой и попыталась уловить другие свойства реальности. Это положило начало новому отношению к искусству, постановке других целей — созданию художником не объективной, а субъективной живописной действительности.

Конспект

Официально импрессионизм существовал с 1874 по 1886 годы, когда представители течения регулярно демонстрировали свои картины на выставках. Название возникло благодаря критику Луи Леруа, который в насмешку назвал художников «впечатлистами», или «впечатленцами». Но это оказалось довольно точным определением — именно впечатление, мимолетный взгляд на мир они и хотели передать. Чтобы добиться такого эффекта, они отказались от подробной проработки деталей и правильной уравновешенной композиции. Кроме того, импрессионисты первыми начали писать с натуры — до этого художники работали в студии, а на пленэре делались только наброски.

Импрессионизм — это попытка передать на холсте то, что видит глаз. Поэтому существуют целые серии картин, такие как «Руанский собор» Моне, где показан один и тот же объект в разное время дня — чтобы продемонстрировать, насколько изменчивы краски, которые мы видим перед глазами, и как это формирует общее впечатление от одного и того же объекта.

Импрессионизм справедливо будет называть явлением, подводящим итог классическому искусству. Это то, что заставило живопись и другие виды искусства обратиться к новым целям, смелым экспериментам, свободе само-

выражения. Поэтому именно с появлением импрессионизма происходит как бы «перезагрузка» искусства. В Европе это становится точкой отсчёта для нового серьезного этапа, получившего название модернизма. Он охватывает последнюю треть XIX и первую половину XX века.

Постимпрессионизм

Это явление, возникшее вслед за импрессионизмом и пришедшее на 80—90-е годы XIX века, не имело общей программы, поэтому его название можно считать весьма условным. Под термином постимпрессионизм подразумевается творчество нескольких художников, на работы которых публика и критики обратили внимание через несколько лет после финальной выставки импрессионистов.

ПОЛЬ СЕЗАНН И ЕГО ПРИЗЫВ УПРОСТИТЬ ИСКУССТВО

Каждый из мастеров, которых относят к постимпрессионизму, обладал собственным видением искусства, поэтому их живопись сильно различается. Мало общего у неё и с импрессионизмом. Это хорошо видно на примере работ Поля Сезанна.

В отличие от предыдущего поколения художников, которые стремились передать движение и постоянную изменчивость мира, Сезанн поставил перед собой другую цель. Он хотел найти в природе постоянные величины, которые могут отобразить *устойчивость и монументальность* того, что есть перед глазами.

В его картине «Фруктовый сад в Понтуазе», вариант которой мы видели и у Писсарро, пространство кажется



застывшим и безвоздушным. Вместо быстрых мелких мазков на холсте густые и плотные краски, делающие предметы плоскими. Живописная программа Сезанна предполагала глубоко осмысленную компоновку объектов на картине — в ней нет ничего случайного и ненужного.

- Композиция у Сезанна всегда чётко выстроена, а каждый изображённый объект представляет своего рода конструкцию из направленных в одну сторону мазков строго определённого цвета, создающих нужную художнику форму.

Живя на юге Франции, Сезанн старался использовать ту палитру, которая свойственна именно этой

природе — оттенки охры, синего и зелёного. «Скалы в Эстаке» демонстрируют стремление художника выбрать для каждой формы и цвета своё направление мазка, свою штриховку. Таким образом, в предметах ощущается геометрия, каждый объект делится на составные части.

Подобное отношение к живописи исключает привычный реалистический подход. Холст, картина становится объектом искусства и стремится предать объективный образ мира, но в его представлении это мало связано со зрительным восприятием. Мир такой, какой он есть, и такой, каким человек его познает, а не такой, каким он его видит.

В связи с этим у Сезанна можно проследить несколько характерных приёмов.

Художник нередко показывает предметы с разных точек зрения, как в пейзажах, так и в работах других жанров. В пейзаже «Гора святой Виктории. Вид от карьера Бибемю» оранжевые скалы показаны так, словно мы смотрим на них снизу вверх, а гора — будто мы



поднялись выше и стоим напротив неё. В натюрмортах это заметно ещё сильнее. Крышка стола кажется слегка опрокинутой на зрителя, а жестяной кувшин мы видим сбоку и сверху одновременно.



Рассуждая, как выглядеть предметам на картине, Сезанн заявил, что они должны напоминать простые геометрические фигуры: кубы, конусы и цилиндры. Это способствовало геометризации изображаемых им объектов. А в дальнейшем такой подход станет основой для кубизма, авангардного течения начала XX века. Отчасти поэтому Сезанна и называют *«отцом современной живописи»*.

Воспринимая живопись как результат глубокого осмысления, анализа окружающего пространства для последующего конструирования формы, Сезанн даже в портретах не стремится к точной передаче внешности. Вместо этого он сочетает формы и цвета, подбирая для них нужную направленность мазка. Художник не прописывает детально лицо, внешность. У Сезанна портрет — это маска, где схвачено лишь несколько характерных черт изображаемого. Так получается образ человека, хотя по отдельности цветовые пятна все равно напоминают геометрические фигуры.



Задача правильно увидеть, осмыслить и скомпоновать элементы на холсте была важнейшей для Сезанна. Мир — это фигуры и пятна, которые видит человек, потому их же пытается правильно увидеть и запечатлеть на холсте художник. Его работа больше похожа не на создание произведения искусства, а на познание законов мироздания при помощи живописи.

Сезанн выбрал для себя несколько главных, любимых объектов, и, изображая только их снова и снова, искал лучший вариант для компоновки. Главным из таких объектов стала гора святой Виктории, которую он написал около сотни раз. Последние пейзажи с этим видом напоминают абстрактную живопись — Сезанна принято считать художником, стоявшим у её истоков. Подобная трансформация

живописной манеры была связана также с его стремлением максимально упрощать форму — поэтому в итоге мир в его картинах действительно стал почти абстрактным.



Постимпрессионизм, будучи явлением конца XIX века, развивался на фоне быстрого научно-технического прогресса. Однако это внушало восторг далеко не всем — наоборот, многие испытывали страх перед надвигающейся цивилизацией. Это почувствовали ещё барбизонцы. К концу XIX века страх усилился, заставив художников увидеть спасение и вдохновение в природе, уйти в неё, что повлекло за собой особую популярность пейзажа.

Живописцы того времени были настоящими беглецами от цивилизации. Но, кроме желания уехать дальше от шумного города, ими двигала надежда, что новые места вдохновят их и помогут обновить искусство. Именно тогда обострился интерес к экзотическим странам и далёким культурам.

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ И ЦВЕТ КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ ЧУВСТВ ХУДОЖНИКА

Особенно пристальным был интерес к Японии, границы которой открылись для европейцев в 1854 году. Магази-

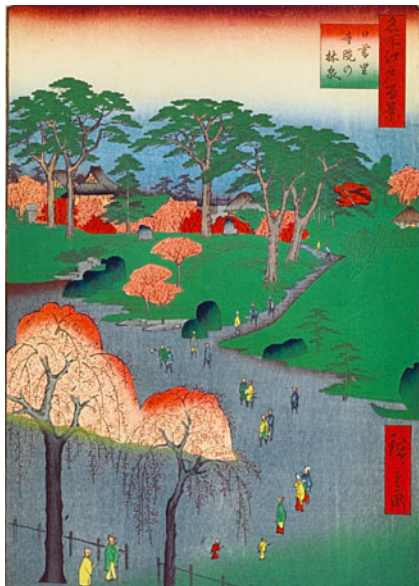
ны наводнили японские товары, что способствовало изучению культуры Дальнего Востока. Одним из почитателей искусства Японии был **Винсент Ван Гог**, голландский художник, написавший свои главные картины во Франции.

Один из созданных им портретов — «Портрет папаша Танги» — представляет нам парижского торговца



красками, похожего на японского крестьянина, а также обнаруживает увлечение Ван Гога гравюрами Утагавы Хиросигэ и Кацусики Хокусая¹. За спиной героя висят многочисленные копии работ этих мастеров в исполнении Ван Гога. Японское искусство привлекало художника тонкими и чёткими линиями, чистым ярким цветом, умением изящно и легко показывать самые обычные явления жизни, выбирая для этого нестандартную с точки

¹ Японские художники конца XVIII — начала XIX века



зрения европейца композицию и ракурсы. Не имея возможности поехать в Японию, Ван Гог отправился на юг Франции, надеясь увидеть под южным солнцем чёткие линии и самые яркие краски природы.

Цвет был невероятно важен для Ван Гога. Он пользовался им *«произвольно, чтобы наиболее полно выразить себя»*, — так художник сам говорил о своём методе. Если всмотреться в его пейзажи, становится понятно, что цветом Ван Гог выражает свои чувства, не изображаемую натуру, а собственное ощущение от неё и состояние души. Самым счастливым и радостным для Ван Гога был жёлтый цвет. Его знаменитые «Подсолнухи» — это множество оттенков жёлтого, выбранные для цветов, которые сами служат символом солнца.

Красный, наоборот, — часто цвет тревоги. Он необычайно экспрессивен и многогранен. В картине «Ночное



кафе» изображена залитая светом комната с красными стенами. Ночная жизнь этого заведения пугала художника, он называл его местом, где можно «пропасть или сойти с ума». Для выражения чувства тревоги он использовал несколько оттенков красного и зелёный — цвет стен и бильярдного стола. Соединяясь в одной картине, эти контрастные цвета подчёркивают неуютную и тягостную атмосферу ночного заведения.

Красный в «Автопортрете с отрезанным ухом» заполняет практически всё пространство холста, бросая отсветы на лицо художника, его куртку и трубку. Всё в этом портрете беспокойно, экспрессивно.



В эпоху Средневековья цвет обладал символическим смыслом, но к концу XIX века искусство пришло к осознанию цвета как способа говорить о внутреннем состоянии человека, действовать на зрителя интуитивно, при помощи ассоциаций.

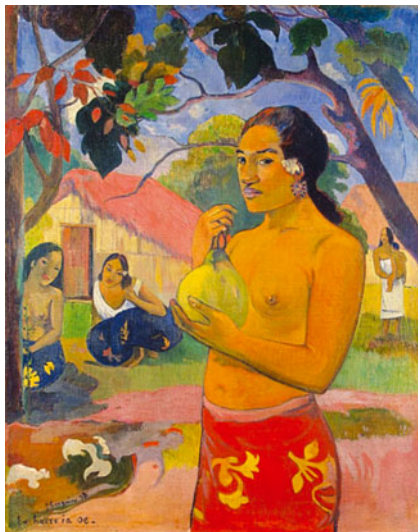
ПОЛЬ ГОГЕН И ПОИСКИ НОВОГО ЦВЕТА

Понимание новой роли цвета одновременно пришло ко многим художникам, стремившимся отказаться от сдержанности академического искусства. Желая найти новый яркий цвет, **Поль Гоген** бежал от цивилизации гораздо дальше, чем Ван Гог или Сезанн. Югу Франции он предпочёл французские колонии на острове Таити. Именно в этих краях он надеялся застать другой, не затронутый цивилизацией дикий мир с его свежими красками.

Гоген был убеждён, что дикие народы, недалеко ушедшие от язычества, гораздо тоньше чувствуют природу, а искусство их искреннее и непосредственное, не затёртое академическими условностями. Яркая палитра картин Гогена, написанных на Таити, обнаруживает эту свежесть природы, цвета и созданного художником мира.

«Женщина, держащая плод» — символическая вещь. Полуобнажённая женщина с плодом в руках в окружении деревьев должна ассоциироваться с Евой в райском саду.

Здесь звучит одна из главных мыслей, проходящих через всю живопись Гогена: возвращение к дикому, первозданному в искусстве как возвращение к потерянному раю. Художник призы-



вает забыть об академических нормах, возвышенных сюжетах, античных идеалах — это, по его мысли, возродит европейское искусство.

На рубеже XX века эти идеи были очень распространены, мир ждал перемен. Краски в картине не имеют ничего общего с тем, к чему привыкла европейская живопись за 4 века, начиная с Рафаэля. Гоген полностью уходит от приглушённых, сдержанных тонов классических картин.

► В отличие от Ван Гога Гоген произвольно использует цвет, но не столько для выражения собственных эмоций, сколько для создания гармоничной и эффектной живописи.

«У моря» — жанровая сценка, где изображены купающиеся девушки. Остальные детали, кроме фигур, плохо различимы. Чёткие контуры и яркие цвета — бледно-лиловый внизу картины, плавно перетекающий в сиреневый, вдруг становится почти чёрным



и превращается в бирюзовое море. Картина кажется декоративной, и краски здесь сочетаются друг с другом не ради передачи смысла, но для красоты.

Гоген воспринимал картину как эстетический объект, она стала у него сочетанием красивых оттенков цвета и плавных линий. Важно, что художник нарушил привычное соответствие между предметами и цветом — небу не обязательно быть синим, а траве — зелёной. Жёлтый, розовый, фиолетовый — вот какие цвета Гоген смело будет выбирать для этого. Подобное отношение к цвету в XX веке подхватили многие художники.

ТУЛУЗ-ЛОТРЕК И СОВРЕМЕННОСТЬ

Анри де Тулуз-Лотрек — художник, открывший зрителю мир французских кабаре. Его искусство — лёгкое и слегка карикатурное, оно без стыда высвечивает и привлекательное, и отталкивающее. Лотрек не стал убегать от городской цивилизации, но нашёл в ней то, что прежде было только предметом порицания и осуждения. Он, красиво и иронично изображая современность, ставит своей целью не осудить, а зафиксировать живое, типичное.

Он был графиком, и именно линия стала главным изобразительным инструментом и героем его работ. Его афиши наглядно демонстрируют способность линии создавать настроение, эмоцию.

Афиша «Японский диван» — это минимум красок и минимум действия. Но силуэт дамы, очертания музыкальных инструментов и рук дирижёра создают невероятную динамику, несут энергию. Эти рисунки невозможно пересказать, в них нет конкретного действия, но при этом есть звук, движение. Цвета Лотрека локальны — то есть лишены оттенков. Цвет полностью заполняет фигуры, очерченные контурами, как на японских гравюрах. Стоит отметить, что утончённое и хрупкое искусство Японии с его рисовой бумагой, шёлком, лепестками сакуры прочно укоренилось в европейском искусстве. Европа почерпнула из него не только образы, но и само ощущение жизни — такой уязвимой и прекрасной.



Конспект

Постимпрессионизм — это весьма условное название. Оно не обозначает течения с какой-либо общей парадигмой — так называют творчество нескольких художников, которые работали уже после импрессионистов, в последней четверти XIX века.

Поль Сезанн, в противоположность импрессионистам, стремился отобразить устойчивость и монументальность окружающего мира. «Фруктовый сад в Понтуазе» — застывшее безвоздушное пространство, тогда как у импрессионистов оно живое, подвижное, легкое. Картины Сезанна не стремятся отражать действительность. Он всегда четко выстраивает композицию, сочетает в одной картине разные ракурсы и говорит о том, что художник должен писать предметы похожими на геометрические формы. (Этот подход в XX веке станет основой для кубизма.) Пытаясь создать на холсте идеальную «конструкцию», он из раза в раз изображает одни и те же объекты — например, гору святой Виктории.

Живописцев того времени можно назвать беглецами от цивилизации. Винсент Ван Гог — голландец, который писал картины во Франции. Он увлекался японским искусством, его чёткими линиями и яркими красками, но, не имея возможности отправиться в Японию, в поисках яркого цвета поехал в Прованс. Ван Гог использовал цвет субъективно — не для того, чтобы передать реальность, а чтобы выразить свои эмоции и чувства, его вызван-

ные. Например, желтый был для него цветом радости, а красный зачастую цветом тревоги.

Поисками нового яркого цвета и новых образов занимался и Поль Гоген. Для этого он уехал на колонизированный французами Таити, где надеялся найти новый мир, не тронутый цивилизацией. Его картина «Женщина, держащая плод» должна была ассоциироваться с Евой в райском саду. Гоген мечтал вернуться к дикому, первозданному в искусстве, забыть об академических нормах и возвышенных сюжетах, античных идеалах и христианской морали. Он тоже использует цвет субъективно, но не для выражения эмоций, а ради стремления найти максимальную красоту и гармонию. При этом он легко нарушает привычную логику цвета — море в картине не обязано быть синим, а песок жёлтым.

Анри де Тулуз-Лотрек, в отличие от остальных, жил и работал в Париже. Его искусство — легкое и слегка карикатурное, изображает мир кабаре. Без малейшего осуждения Тулуз-Лотрек фиксирует живое, типичное в мире, который видит вокруг. В отличие от других постимпрессионистов Тулуз-Лотрек был графиком, и он продемонстрировал, что передавать настроение и эмоцию может не только цвет, но и линия. В его работах нет богатства оттенков, он равномерно заполняет цветом контуры фигуры. Вдохновившись японскими гравюрами, Лотрек точно так же выбирает неожиданные ракурсы и композиции для своих рисунков.

Постимпрессионисты заявили о новых возможностях живописи — форме, цвете, линии, сюжете и образе как отражении внутреннего мира художника. Многие из воплощённого этими мастерами было воспринято художниками начала XX века, увлечёнными поиском новых идей. Однако постимпрессионизм сохраняет прочную связь и с модерном — стилем, сформировавшимся в 80-е годы XIX века.

Модерн

Желание художников середины и второй половины XIX века обратиться к природе и искать вдохновения в ней, а также поиски новых форм и образов в искусстве привели к появлению нового стиля, названного модерном (*во Франции — «ар нуво», в Германии — «югендстиль», в Америке — «стиль Тиффани», в Австрии — «сецессион», в Италии — «либерти»*). Время его формирования — конец XIX века, период относительной стабильности и благополучия, когда технологии стремительно развивались, а уровень жизни и благосостояния людей возрастал.

Это привело к активному строительству городских особняков и доходных домов, внешний вид и внутреннее оформление которых должны были составлять единое целое. Этот запрос подтолкнул развитие прикладных искусств, а также повлиял на то, что художник постепенно начал становиться ещё и дизайнером, декоратором. Сильнее всего модерн проявился в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, особенно в мебели и предметах интерьера, женских украшениях, аксессуарах. Многочисленные картины, рисунки и плакаты тоже часто

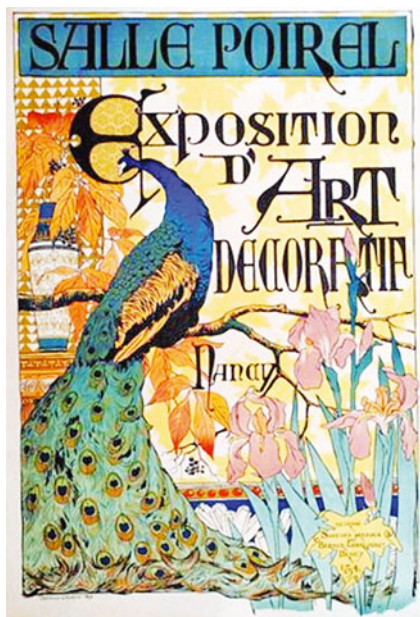
воспринимались как красивая деталь, дополняющая интерьер.

Но несмотря на развитие технологий и рост благосостояния, на рубеже веков началось напряжённое осмысление изменений, которым подвергается мир. Это был период шокирующе стремительного движения прогресса, который многими воспринимался как угроза человеку и всему живому. Предчувствие конца прежней европейской цивилизации отразилось и в искусстве.

Эстетической основой стиля модерн и источником вдохновения для художников стали образы и формы природы — как символа прекрасного, но уязвимого мира. Модерн не интересуется твёрдым, крепким и застывшим — его внимание обращено на хрупкое, изящное и тонкое, служащее метафорой непрочности всего вокруг.

Самыми популярными мотивами были цветы, ветви деревьев, птицы и насекомые, а изменчивость мира и быстрое течение жизни воплотились в мотиве волны.

Хрупкость природы, её ускользающая, но при этом вечная красота воплотились в тонких, изогнутых, ассиметрично расположенных линиях — ведь природа, какой её видел модерн, не знает ни симметрии, ни прямых углов. Это можно заметить на всех уровнях: во внешнем декоре зданий, в оформлении интерьеров — обоях, лепнине и т. д.; в предметах мебели, украшениях, орнаментах тканей. Часто эти линии одновременно напоминают и ветви деревьев, и стебли растений, и движение волн.



Вышивка Германа Обриста «Удар бича» — это множество линий, сплётённых между собой и красиво изогнутых.



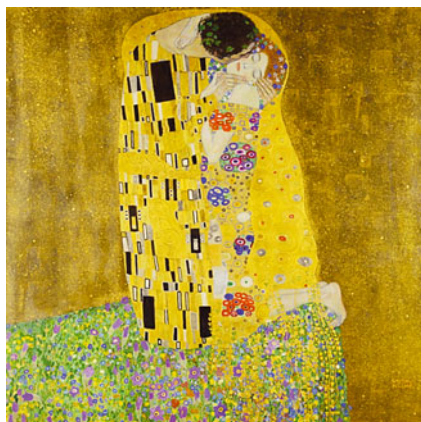
Чтобы подчеркнуть уязвимость и изящество природных форм, художники любили изображать длинные тонкие стебли и потому выбирали соответствующие цветы: лилии, маки, ирисы, нарциссы. Тонкая линия в рисунке стала сильнейшим приёмом для создания экспрессивного динамичного образа,

как в графике **Обри Бёрдслея**. Здесь акцент сделан на детали наряда героини, который становится самостоятельным эстетическим элементом. Линии на этом рисунке, длинные и причудливые, нужны не по смыслу, но для красоты.

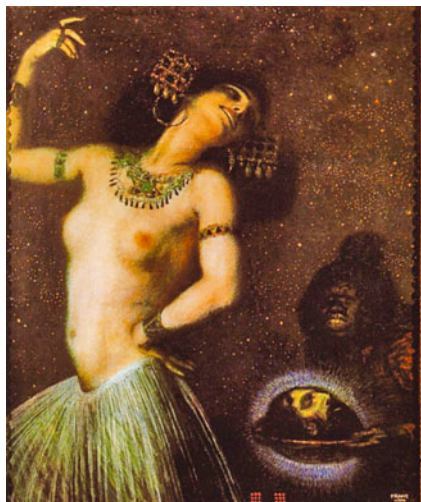
Этот же приём превращения детали, второстепенного элемента в самостоятельную эстетическую единицу использован и **Густавом Климтом** в картине «Поцелуй». Герои одеты в золотистые наряды, которые на глазах у зрителя превращаются в орнамент и сливаются с фоном картины.



► Орнаментальность и декоративность, частое отсутствие сюжета, красивые цветовые сочетания — всё это повлияло на то, что живопись и графика модерна до сих пор используются в оформлении разных элементов быта: посуды, одежды, ткани.

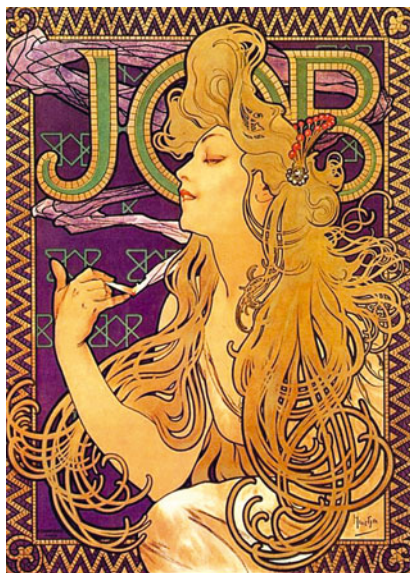


Главной героиней модерна стала женщина. Это не значит, что в искусстве не изображались мужчины — просто хрупкость природы, мира, его изящество и красота чаще выражались с помощью женского образа. Австрийский художник **Франц фон Штук** сделал героиней своей картины библейскую Саломею. Её образ был чрезвычайно популярен в искусстве, наряду с образом Юдифи. По просьбе первой отсекли голову Иоанну Крестителю, вторая сама отрубила голову врагу, желая спасти родной город. Обе были молодыми и привлекательными и обе несли в себе разрушительное начало.



Роковая женщина — прекрасная и несущая смерть, коварная разрушительница — популярнейший образ в искусстве модерна, новый вариант «Прекрасной дамы», соответствующий настроениям конца цивилизации. Эта героиня подобна блоковской «Незнакомке»: бледна, задумчива, печальна и прекрасна. Именно так в искусстве выглядит образ эпохи кануна Первой мировой войны.

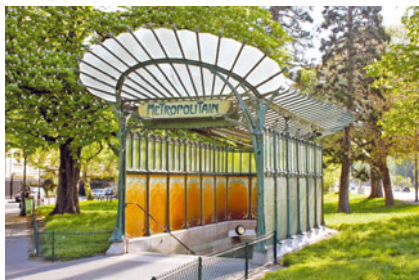
Однако модерн видел в образе женщины не только разрушительные черты. В многочисленных работах **Альфонса Мухи** изображены юные, счастливые красавицы. В одном из его рекламных плакатов можно увидеть сразу несколько характерных для модерна приёмов. Чётко прорисованный контур женского профиля, внутри которого мы видим локальный, без оттенков, нежно-персиковый цвет кожи — отсылка к японскому искусству. Волосы ассиметрично закручива-



ются, превращаясь в самостоятельный орнамент, и делают изображение декоративным.

- ▶ Как когда-то в раннем Средневековье, орнамент приобрел огромное значение в модерне.

И хотя сознание и образ жизни Европы далеко ушли от средневекового, в орнаментах эпохи модерна снова много животных. Главным образом, птиц. Лебеди, павлины — самые грациозные и красивые птицы — часто встречаются в декоре интерьеров комнат. Нежные и хрупкие насекомые — бабочки, стрекозы, мухи — стали основой для создания предметов декоративно-прикладного искусства.



СИМВОЛИЗМ

С эстетикой модерна тесно сплелен возникший в 70-е гг. XIX века **символизм**. Во многом его идеи и художественная программа стали противовесом импрессионизму.

Картины импрессионистов с их лёгкостью и созерцательностью, отсутствием символики и глубины казались неспособными отразить сложность внутреннего мира человека и многогранность жизни. В пьесе Чехова «Чайка» главный герой Треплев признаётся, что современное искусство только и говорит о том, как *«люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки»*,

и необходимо искать совсем другие образы. Теперь художники пытаются через символы говорить о том сложном и непонятном, что таится в человеке, о его чувствах и видении мира.

Главными темами символистов были любовь, смерть, красота, женственность — вопросы, важные в целом для конца XIX века. Символисты часто обращались к изображению литературных и мифологических героев, видя в этих образах универсальное, вечное. Например, герои «Божественной комедии» Данте — Паоло и Франческа. Эти двое состояли в любовной связи и были убиты мужем Франчески, но даже в аду, наказанные за грех прелюбодеяния, они всё равно заключают друг друга в объятия. Именно так они изображены у Джорджа Фредерика Уоттса. Образы кажутся печальными, тёмный фон, закрытые глаза героев, соединённые руки погружают зрителя в размышления о любви, её разрушительной и созидательной силе. Трагизм этой картины — общее свойство искусства символизма и модерна.

Важная во все времена и по-особому осмысленная тема красоты, её бренности и одновременно вечности — одна из ведущих в символизме. Её воплощают образы Венеры и других античных героинь, а иногда достаточно предмета, чтобы подтолкнуть зрителя к размышлениям. Ракушка Редона становится символом Венеры, то есть красоты и женственности, а также воды как символа времени; пустая раковина может символизировать смерть, представляя собой нечто пустое, оставленное жизнью. За изображением всегда стоит множество смыслов, символ ценен своей многозначностью и позволяет сознанию, отталкиваясь от видимого образа, погружаться в мир невидимого, таинственного, недосказанного.

Конспект

Появление модерна связано с реакцией на стремительный технический прогресс и растущее благосостояние общества. Состоятельные люди начинают активно строить особняки, и это способствует развитию прикладных искусств, благодаря чему художник становится ещё и дизайнером, декоратором.

Однако технический прогресс — поезда, пароходы и прочие достижения индустриального мира вызывали страх и многими воспринимались как конец привычной размеренной жизни. Поэтому источником вдохновения для художников модерна стала противопоставленная надвигающейся цивилизации хрупкая природа.

В модерне внимание обращено на изящное, тонкое и беззащит-

ное — всё это служит метафорой непрочности мира. Основным мотив модерна — тонкие изогнутые ассиметричные линии, которые одновременно нужны и для красоты, и в качестве символа хрупкости. Декоративность приобретает особое значение, визуальная красота становится достаточным смыслом произведения. В частности, поэтому живопись и графика модерна до сих пор используются в оформлении разных элементов быта.

Основные идеи модерна были выражены в образе женщины, хрупкой и утончённой. В живописи и литературе появилась новая героиня — роковая женщины, несущая смерть, наподобие Юдифи и Саломеи. Кроме того, в искусстве часто появляются цветы — нежные, с тонким стеблем, такие, как ирис, мак, лилия или нарцисс.



Также в конце XIX века появился символизм — близкий модерну стиль, главными темами которого были любовь, смерть, красота, женственность. В отличие от импрессионизма, существовавшего ради передачи мимолетных образов, и модерна, где визуальная красота была достаточным поводом для создания работы, символизм старается при помощи каждого образа передать как можно больше смыслов.

Отразив главное ощущение мира на рубеже веков — хрупкость, непрочность — модерн предсказал одну из самых больших перемен и трагедий — Первую мировую войну. Она и положила конец существованию этого стиля.



**Искусство
XX в.**



Авангард

Начало XX века было отмечено не только развитием стиля модерн. Параллельно с ним начинают активно искать новые способы выражения в искусстве художники, работающие вне этой парадигмы. Активный поиск новых форм, тем и приёмов в искусстве начала XX века называют авангардом, или авангардизмом.

Это совокупность всех течений, возникавших в живописи, графике, скульптуре и архитектуре первой трети XX века. Художники осуществляли свой поиск совершенно по-разному — поодиночке и группами, интуитивно или при помощи чётко прописанных манифестов.

Представителей всех течений объединяло общее желание реформировать искусство, отказаться от прежних приёмов, найти новые способы выражения и новые образы.

Главные авангардные течения возникли накануне, во время или сразу после завершения Первой мировой войны. Это событие потрясло и изменило мир, сильно повлияв на искусство. Однако и многое из созданного в конце XIX века подтолкнуло авангардистов к их смелым экспериментам.

Фовизм

Это одно из самых ранних течений авангарда, заявившее о себе в 1905 году. Основой фовизма служит цвет: его чистота, яркость, способность выражать эмоции художника и влиять на чувства зрителя.

Главным представителем фовистов был **Анри Матисс**. В его работах поражает сочность цвета. Сочетание ярких пятен — это главное, что формирует настроение картины. Оно всегда положительное, радостное.



Позитивная энергия цвета и его пронзительность повлияли на название течения: термин «фовизм» происходит от французского *fauve* — «дикий». В цветах фовистов действительно есть что-то первобытное, дикое, искреннее.

Матисс стремился сделать картину красивой за счёт определённого ритма, в котором сочетаются цвета. В картине «Танец» при полном пренебрежении к деталям и отсутствию реалистичности человеческих фигур ясно ощущается ритмическое круговое движение. В каких-то картинах все цвета в равноправных отношениях, а где-то есть явная цветовая доминанта, как в картине «Разговор». Здесь ультрамарин, служащий фоном, плавно светлеет, превращаясь в цвет пиджама мужчины, почти сливается с цветом креста и переходит в цвет прудов за окном.

- Художник не даёт зрителю возможности любоваться героями или думать о смысле происходящего — смысл только в красоте звучного синего.



Модернизм не стремится к сходству с реальностью. Живопись не обязана быть похожей на мир вокруг, а внутренний мир человека слишком сложен, чтобы передавать его при помощи однозначных форм.

Поэтому, например, использование зелёного для цвета кожи на лице, как в «Автопортрете», не должно нас удивлять.

Фовизм может показаться слишком упрощённым, примитивным. Художники этого не только не боялись, но даже стремились культивировать такое отношение к искусству. Это нашло выражение в примитивизме.

Примитивизм

Примитивизм как живописное направление сделал своей целью очищение искусства XX века от многочисленных «завоеваний цивилизации». Художники стремились к детскому, наивному отражению мира в своих работах.

Основой примитивного искусства стало сознательное обращение не просто

к детской, но даже и к первобытной манере. В обоих случаях речь идёт о свежести и искренности восприятия мира.

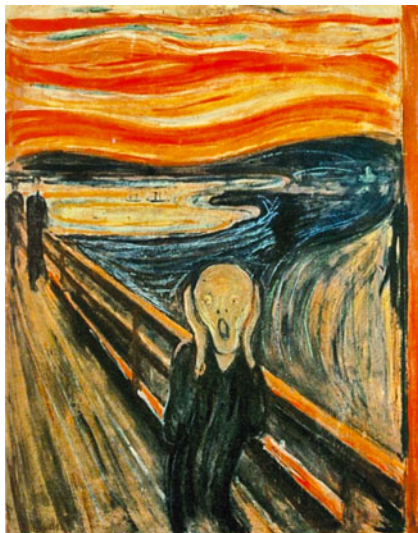
В картине «Сон» **Анри Руссо** хорошо чувствуется пантеистическое отношение к природе, и вместе с тем её облик сильно упрощается и сводится к самым понятным и основным элементам.



Экспрессионизм

Одновременно с фовизмом и примитивизмом среди авангардных течений возникает экспрессионизм — от слова «выражение». Представители этого течения жили в разных частях Европы, но одним из своих идейных вдохновителей считали Винсента Ван Гога, сделавшего главным героем живописи свои эмоции. Как и Ван Гог, экспрессионисты выражали внутреннее состояние при помощи линий и цвета.

Первым и самым известным произведением, повлиявшим на появление экспрессионизма, считается «Крик» **Эдварда Мунка** — картина, появившаяся в Норвегии в 1893 году. В действительности это целая серия работ, которые создавались на протяжении семнадцати лет. Центральный персонаж — человеческое существо, заставшее с выражением ужаса на лице.



Художник не стал детально прорабатывать черты внешности и фигуру героя. Непонятен его пол и возраст, неясна причина его состояния, неизвестно, что происходит вокруг. Однако смысл в экспрессии, ярко и понятно выраженной эмоции — ужасе, страхе, боли. На формирование этого чувства работает не только облик персонажа, но и соединения резких линий — диагонали моста, его перила, сталкивающиеся с горизонтом. Линия горизонта неровная, она вибрирует, как будто искажаясь от человеческого крика и показывая вибрацию в воздухе. Контрастные и мрачные краски создают тягостное впечатление.

Как и фовисты, экспрессионисты сделали живопись эмоциональной. Но важный признак этого течения — пессимизм и негативный взгляд на мир. Тема картины часто связана с тяжёлой социальной или общечеловеческой проблематикой. Развиваясь в первые два десятилетия XX века, экспресси-

онизм обращался к теме войны, болезни, бедности и смерти. Наиболее характерное состояние для героев — плач, отчаяние, апатия.

Кубизм

Это течение стало крупнейшим в искусстве авангарда, воплотившись не только в живописи, но и в скульптуре и архитектуре. Частично его возникновение связано с общей тенденцией к упрощению искусства, возвращению к базовым формам.

Именно это позволяет назвать Поля Сезанна, который призывал изображать природу при помощи простейших геометрических форм, вдохновителем кубизма. Подобное утверждение покажется ещё более справедливым, если вспомнить, что главный представитель кубизма, Пабло Пикассо, написал первую в истории картину в этом стиле — «Авиньонские девицы» — вдохновившись работами Сезанна. Пропорции тел героинь искажены, формы геометризованы, как и у Сезанна, лица обозначены условно.



Однако у кубизма есть и другой источник — влияние африканского искусства. В конце XIX века Поль Гоген отправился на Таити изучать другой мир, дикий и не испорченный цивилизацией. Таким он видел и искусство таитян. В начале XX века этот интерес к примитивному и языческому подхватили многие художники, особенно после выставки негритянской скульптуры 1906 года в парижском Дворце Трокадеро.

Свойственное Сезанну отношение к предметам в кубизме выразилось ещё сильнее. Их части могут быть повернуты в разные стороны, сами предметы изображаются с нескольких точек зрения и иногда даже в разные моменты времени, теряют целостность и распадаются на элементы из разных геометрических форм.



Интересно, что, как правило, в таких картинах всё равно хорошо понятно, что именно изображено. Пикассо даже прописывает текстуру дерева, а в портретах, при явном сходстве с африканской маской, есть и сходство с натурой.

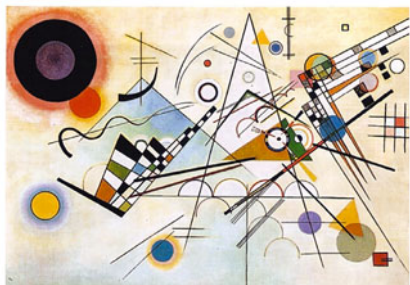
Абстракционизм

Следуя по пути упрощения, искусство сначала перестало быть литературным, словесным. После импрессионистов картины стало всё сложнее пересказывать. Работы постимпрессионистов сложно объяснять. Произведения начала XX века перестают говорить со зрителем понятными образами, имеющими какое-либо отношение к реальности.

Главным произведением абстракционизма считается «Чёрный квадрат» Казимира Малевича, который стоит рассматривать не как произведение живописи, а как способ рассказать о тупике и одновременно о новом старте искусства.

Абстракционизм полностью избавился от сюжета и конкретного образа, придя к выражению сложной, не оформившейся идеи через линии, геометрические формы и цветовые сочетания, как у **Василия Кандинского**. Это искусство рационально и осмысленно. Кандинский отталкивался от способности цвета и геометрической формы влиять на глаз зрителя, когда форма и цвет сами по себе способны формировать настроение, дарить ощущение гармонии, и наоборот. Каждое новое сочетание формы и цвета даёт новый эффект и новую возможность для трактовки.

► Абстракционизм не стремится к выражению словесных смыслов. Художники намеренно обращались



к подобным экспериментам, апеллируя к тому опыту, который человек ощущает, не проговаривая.

Однако среди представителей абстракционизма есть художники, создававшие работы интуитивно, стремясь выразить всю сложность своего внутреннего состояния через импульсивно брошенную на холст краску. Картины **Джексона Поллока**, например, «Осенний ритм», созданы выплёскиванием краски на холст стихийно, лишь движением руки. Ею руководит подсознание, интуиция, и именно это было главным в данной технике. Такое направление в живописи называют **абстрактным экспрессионизмом** — иррациональное искусство, при помощи которого художник выражает эмоции, внутреннее состояние.

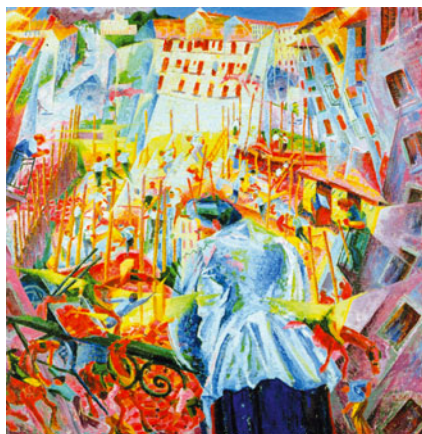


Футуризм

Это течение, которое можно назвать программным: сперва оно возникло в виде манифеста, а затем оформилось в живописи и скульптуре.

В отличие от абстрактного и декоративного искусства футуризм провозгласил объектом изображения энергию будущего и новые ценности века — скорость, динамику и всё то, что может выражать эту идею.

Одним из ключевых образов футуризма стал большой город. Картина **Умберто Боччони** «Улица входит в дом», другое название которой — «Шум улиц проникает в дома», посвящена именно этой теме. Стоящая на балконе женщина видит огромную улицу, которая кажется активно движущейся. Зритель вместе с героиней наблюдает динамику города.



Согласно манифесту идеолога футуризма **Филиппо Маринетти**, красота — это движение. На картинах футуристов движение всегда стремительно, порой сложно различить предметы, но главная идея очевидна.

В картине **Джино Северини** «Динамический иероглиф бала Табарэн»



только при очень внимательном рассмотрении видны фигуры, но энергия картины выразительнее точных форм. Здесь справедливо угадывается связь с кубизмом: **футуризм продвигает не новый живописный метод, а новые темы и образы в искусстве.** Поэтому в картинах футуристов можно увидеть различные приёмы и техники.

Само название течения говорит о взгляде художников в будущее — время техники и машин. «Уличный фонарь» **Джакомо Балла** можно считать одним из образов будущего. Фонарь несёт энергию света, и в то же время это атрибут городской культуры и результат технического прогресса.

Важной ценностью для футуристов стало отрицание прошлого как такового и музеев как его хранителей. Они презирали археологию и всё, что обращалось к традиции.

Футуристы сравнивают музеи с кладбищами, искусство прошлого кажется им мёртвым.



Во многом показательно осмысление футуристами статуи Ники Самофракийской, своеобразным парафразом которой стала скульптура **Боччони** «Уникальные формы непрерывности в пространстве». Сам автор считал её воплощением скорости и стремительного движения вперёд.

► Любой предмет техники футуристы считали важнее и прекраснее классических образцов искусства, которые, с их точки зрения, следовало заменить машинами, механизмами и прочими продуктами прогресса.

Также Маринетти считал одним из двигателей исторического прогресса войну, в ожидании которой находилась Европа в начале XX века.

Дадаизм

Это течение, которое возникло в годы Первой мировой войны и сделало главной темой своего искусства абсурд и бессмысленность окружающего мира. Само название «дада» не имеет смысла, в разных языках у него различные значения — от хвоста лошади до двойного утверждения по-русски и по-румынски. Дадаизм стал реакцией на войну, в которую оказался втянут весь мир.

Объединившиеся в нейтральной Швейцарии художники обвинили искусство прошлого, основанное на разуме и логике, в том, что оно привело человечество к войне. Поэтому главной силой дадаистов станет алогичность, иррациональность, абсурд, случайность.

Один из видов искусства дадаистов — это коллаж. Он составлялся из

наобум вытянутых из мешка фрагментов газеты. Такие коллажи не несли интеллектуального и эстетического смысла, однако получавшаяся в итоге вещь подталкивала мысль к работе, создавая странный, но интересный эффект.

В литературных исканиях дадаистов приём коллажа также активно использовался. Современная игра в «чепуху» — это типичный способ дадаистского словотворчества: из мешка вынимаются случайные слова и помещаются в строчку, и так создаётся своего рода словесный коллаж.

Искусство коллажа вообще стало характерным свойством времени, стремительно меняющегося и быстро текущего. Теперь у художника нет времени много месяцев работать в мастерской над своим произведением — он рискует не успеть за изменениями. Коллаж — это быстрое искусство в мире скорости.

Одно из произведений, которое также можно назвать коллажем — «Джоконда с усами» **Марселя Дюшана**. Эта работа бросает вызов искусству прошлого и заявляет об абсурдности искусства современности. Художник снабдил своё «творение» аббревиатурой, расшифровав которую, зритель понимает, что героиня испытывает сексуальное возбуждение. Подобная работа — это не просто эпатаж и провокация; она задаёт тон всему искусству XX века, в котором происходит **полная девальвация традиционных ценностей**.

Дадаизм можно назвать искусством сочетать несочетаемое. Например, композиция Дюшана с колесом,креплённым к табуретке — это своего рода предметный коллаж.





Важнейшим свойством дадаизма стала способность повергать зрителя в шок. Созданное Дюшаном произведение «Фонтан» фактически стало символом абсурда и антиискусства. Сам художник таким образом заявлял, что любая вещь может восприниматься как произведение искусства, если её поместить в музей и водрузить на постамент. Возникший в связи с этим термин «реди-мейд» означает, что арт-объект создан из уже готовых предметов. В искусстве XX века отношение к предмету целиком зависит от контекста, в котором он существует.

Многое из созданного «странными» дадаистами повлияло на формирование сюрреализма, поп-арта и эстетики постмодернизма в середине и второй половине XX века.



Сюрреализм

Сложившийся в 20-е годы, сюрреализм воспринимал мир как комплекс парадоксов и социального безумия. Именно это и стало смысловым стержнем этого искусства. Это близко к дадаизму, но в отличие от дадаистов, отрицавших логику как таковую, сюрреалисты интересовались логикой сна и любого другого состояния, в котором человеческое сознание изменено, свободно от предрассудков, полностью раскрепощено. Сюрреализм сосредоточился на подсознательном, на том, что находится за пределами реальности.

Объектом внимания сюрреалистов будет сумасшествие, наркотическое опьянение и то, что порождает человеческое подсознание в этом состоянии. Такой уход вглубь сознания во многом является продолжением общего вектора культурного развития. От разговора об идеальном человеке (Возрождение, Классицизм) искусство перешло к разговору о том, как богат и глубок его внутренний мир (романтизм), затем о том, каков он есть на самом деле, со всеми сложностями и противоречиями (психологический портрет XVII века и реализм XIX). За-

тем искусство и литература стали говорить о том, как противоречия мира и общества влияют на человека (критический реализм), а затем начинают изучать его ещё пристальнее, ещё глубже постигать его сознание и подсознание. Увлечение теориями Фрейда привело к активному обращению к теме сновидений и бреда.

Главным приёмом сюрреалистов стало соединение сна с реальностью. В многочисленных работах **Джорджо де Кирико** используется приём соединения привычных предметов, существующих в разных контекстах.

В картине «Метафизический интерьер с печеньем» в тесной комнате собраны разные вещи. Они напоминают картины, части мебели. Некоторые элементы не вполне узнаваемы, однако производят впечатление объёмных и реальных. На первом плане в глаза бросается панно с расположенными на нём печеньями.



Соединение всех этих вещей в одном произведении как раз и даёт эффект сна, где всё знакомое живёт по законам странной логики.

Искусство сюрреализма, развивавшееся на фоне двух мировых войн, сделало важной темой обесценивание человека, его жизни и личности. Распространённым приёмом в связи с этим было изображение человека без лица. Оно может быть закрыто тканью или каким-то предметом, как у **Рене Магритта**. Или же лицо про-

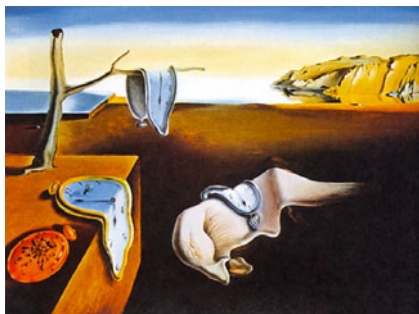


сто отсутствует, его заменяет гладкий овал. Также трансформации подвергается и человеческое тело. Наиболее ярко это видно в работах **Сальвадора Дали**.

Сюрреалистам, воспринимавшим мир как комплекс алогизмов, свойственно менять местами понятия, разрушать привычные представления о явлениях жизни и свойствах предметов. В работе Рене Магритта «Вероломство образов» изображённая им курительная трубка снабжена надписью «Это не трубка». Надпись перечёркивает смысл, который несёт вполне реалистично нарисованная вещь. А создан-

ная Сальвадором Дали композиция «Дождливое такси» показывает автомобиль во время дождя, но дождь идёт не на улице, а внутри машины.

Часто предметы меняют свои свойства на противоположные: твёрдое растекается, жидкое затвердевает, мёртвое оживает. Последнее весьма неожиданно воплощено в работе Магритта «Перспектива мадам Рекамье», где в копии картины Жака-Луи Давида вместо мадам Рекамье на кушетке изображён гроб. Ощущение издёвки усиливается за счёт того, что художник придал гробу «положение сидя», как бы копируя позу героини в оригинале.



В такой интерпретации чувствуется насмешка и над зрителем, и над искусством прошлого. Это новое отношение и к прошлому, и к настоящему в искусстве — один из явных знаков очередного переосмысления его целей.

Ко второй половине XX века мировая культура прошла через огромное количество событий, стилей и направлений, все возможные художественные задачи были выполнены. Искусство служило религии, власти, человеку, разуму, чувству, отражало реальность и искажало её. Последняя культурная эпоха, начало которой относят к 60-м годам ушедшего столетия, а оконча-

ние к началу XXI века, названа постмодерном, а для обозначения явлений искусства, литературы и философии используется термин «постмодернизм».

Постмодернизм

Рождение постмодерна произошло после завершения двух мировых войн, на фоне разочарования в идеалах, которыми жила Европа на протяжении столетий. Все художественные идеи были реализованы, и даже эксперименты авангардистов остались далеко в прошлом. Отсюда берут начало те тенденции и законы, в соответствии с которыми будут творить постмодернисты.

- ▶ Разочарование в идеалах, признание несостоятельности большинства гуманистических идей, лежавших в основе западноевропейской цивилизации, сделали важнейшим для художников-постмодернистов принцип деконструкции — разрушение смыслов, привычного восприятия предметов и любых явлений.

Искусством может стать теперь даже куча мусора — если к ней прикоснулся художник и она представлена в соответствующем контексте.

- ▶ Постмодернисты отрицают всякую систему ценностей, разрушают иерархии, считают невозможным различить добро и зло. Поэтому попасть в поле зрения, оказаться ценным и важным может что угодно.

То, что пряталось «за кулисами» культуры, стало пробираться «на сцену». Поэтому неотъемлемой частью постмодернизма становятся маргинальные явления культуры, так называемый материально-телесный низ. Характер-

ным примером проникновения этой темы в искусство можно назвать консервные банки **Пьеро Мандзони** с находящимися в них продуктами жизнедеятельности художника. Это пример разрушения привычных ценностей и установленных в искусстве и человеческом обществе норм.

- Деконструкция, лежащая в основе мироощущения постмодерна, подтолкнула художников к новой тональности — всеразрушающей беспощадной иронии. Любой постмодернист скрыто или явно стремится посмеяться над зрителем, запутать, направить не в ту сторону, указать ложные причинно-следственные связи и т. д.

Подобная ирония — это способ обесценить задачи искусства, сформулированные прошлым, перевернуть всё с ног на голову. В работах **Он Кавары** предметом изображения служит лишь дата создания «произведения». Художник потратил время и усилия на что-то, что прежде было самой незаметной частью картины или отсутствовало вовсе.

Важным событием, повлиявшим на формирование эстетики постмодерна, стала статья французского литературоведа **Ролана Барта** «Смерть автора» (1968 г.). Он говорит о так называемом устранении автора из литературного текста. Фактически любое современное произведение представляется автору статьи «сотканным из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель <...> может лишь вечно подражать тому, что написано прежде...» (цитата из статьи Р. Барта «Смерть автора», 1968).

- Художественное произведение постмодерна строится из цитат. Это касается и визуальных искусств.

Повторение идей, мотивов, приёмов и образов, использованных художниками прошлого, прослеживается уже в картинах Пабло Пикассо и Сальвадора Дали. Иногда картины неузнаваемо меняются. Например, в работе Пикассо «Менины» Веласкеса узнаются не сразу. Зато в работе Дали мы видим почти точное воспроизведение её фрагмента, где художник-сюрреалист, используя один из своих любимых методов, загородил лицо инфанты Маргариты огромной жемчужиной.





Если для Пикассо и Дали обращение к известному шедевр из прошлого было лишь одним из способов самовыражения, то у художника-постмодерниста эта тенденция будет уси-

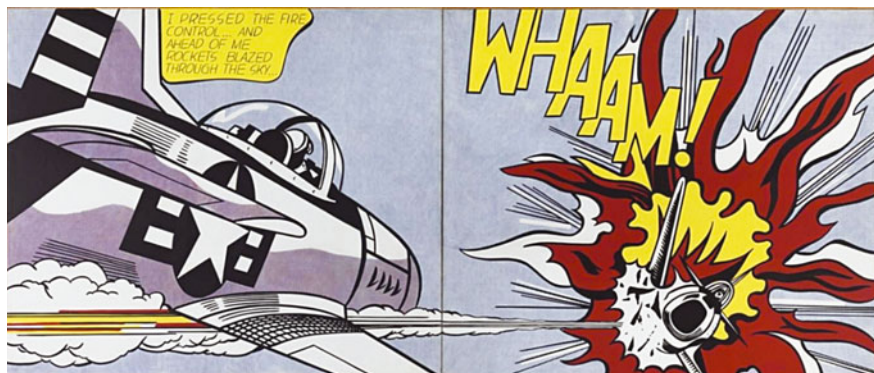
ливаться, порой доходя до абсурда и настоящего издевательства. Иногда классический образ используется без какой-либо переработки, но при этом выступает в новой непривычной роли.

Именно конец XX столетия стал эрой ремейков и кавер-версий, иногда цитирование даже становится основным методом создания произведения. Художники обращаются не только к классическим образцам, но и к современным, беря за основу самые известные, популярные и даже банальные источники — рекламу, комиксы, популярные издания. Американский художник Рой Лихтенштейн создавал работы, копируя иллюстрации из журналов: он выбирал фрагмент картинки и увеличивал его масштаб. При этом ему было важно сохранить эффект печатного изображения, и в его работе «Безысходность» видны маленькие точки — печатный растр.

► Важнейшим героем искусства второй половины XX века становится вещь — в противовес абстрактному, беспредметному искусству.

Ещё в начале столетия Марсель Дюшан заявил, что произведением искусства может стать любой предмет, и новая роль вещи в искусстве началась с дадаистов. Затем это продолжилось в творчестве Сальвадора Дали, ко-





который создавал сюрреалистические арт-объекты, соединяя различные предметы между собой: например, «Телефон-лобстер».

Однако мастера конца XX века отдают предпочтение предметам, связанным со сферой потребления; как правило, это объекты массовой культуры.

Для постмодернизма это стало одним из способов говорить о разрушении системы ценностей в культуре и обществе, насмешкой над зрителем, потребляющим искусство как любой другой продукт. Художники постмодерна предпочитают фиксировать весьма специфические объекты. Часто это предметы бесполезные, не заслуживающие внимания в обычных обстоятельствах — мыльные пузыри, пластиковые игрушки, еда и прочие предметы из обычной жизни. Иногда с такой же точностью создаются портреты и пейзажи; примеры подобного подхода есть и в скульптуре.

Но помимо восхищения техникой, эти произведения вызывают у зрителя закономерный вопрос: зачем делать то, что может фотография? Но сами работы как бы говорят, что, несмотря на невероятные способности, художник

может лишь повторить, скопировать нечто уже существующее в природе или в искусстве. То есть «вечно подражать тому, что написано прежде», как утверждал Барт.

Вопрос «зачем?» — это один из наиболее часто задаваемых современ-



ным художникам. Однако иногда ответ лежит на поверхности — например, работы часто связаны с политикой. Отчасти это связано с большей информированностью благодаря техническому прогрессу. Как правило, политическая ситуация, к которой отсылает произведение, тоже подаётся через



высмеивание, с иронией и оттенком абсурда.

Деконструкция, разрушение смыслов становится своеобразной игрой со зрителем. Художник как бы предлагает нам самим создать произведение, и для этого он использует многочисленные оптические приёмы, показывает разные точки зрения на изображение, специально закладывая разные возможности для интерпретации. Или просто физически поучаствовать в процессе — скажем, Энди Уорхол предлагает смотрящему самостоятельно раскрасить картину. Такие же приёмы используются и в литературе — писатель **Хулио Кортасар** в романе «Модель для сборки» делает читателя соавтором текста, позволяя тому конструировать его по своему усмотрению.

Заключение

XX век — время сложное и противоречивое, как и его искусство. Одна из очевидных тенденций современности — дематериализация объекта искусства, то есть полное отсутствие изображения.

Если в классическом искусстве зритель концентрировался на том, *что* изображено, то с появлением импрессионистов он начал задумываться и о том, *как* произведение создано. А к концу XX века многие мастера стали превращать своё творение в чистое действие, фактически спектакль. Это многочисленные хеппенинги и перформансы, результат которых — это сам процесс работы художника на глазах у зрителя, а не появление какого-либо материального объекта.

Возможно, лучшей иллюстрацией к художественной ситуации второй половины XX века могут служить работы **Лучо Фонтаны**, где творческое усилие мастера сведено даже не к нулю, а к некой отрицательной величине. Эти работы полностью отвергают созидательную миссию художника, вызывая недоумение, раздражение, чувство безысходности. В разрезанном Фонтаной холсте можно видеть смерть художника-творца и жизнь художника-разрушителя. Стартовав от

«Чёрного квадрата» Малевича, искусство XX века описало круг и пришло к этой точке.

Герой конца XX века — циничный, иронизирующий по всякому, даже самому трагическому поводу, бегущий от пафоса, с издёвкой повторяющий и переиначивающий на свой лад образы прошлого. В начале XX века Малевич дал старт смелым поискам и невероятным экспериментам в искусстве. Творческие искания мастеров конца столетия, возможно, предрекают эпоху совершенно нового творчества. Но, как бы там ни было, каждый, прочитавший эту книгу, сможет осмыслить искусство прошлого и настоящего, чтобы однажды открыть для себя искусство новое, которое ещё только готовится появиться на свет.



Произведения, описанные и упомянутые в книге

1. Протогеометрическая амфора, ок. 975—950 гг. до н. э. Изготовлена в Афинах. Коллекция Британского музея.
2. Беотийская ваза на высокой ножке геометрического стиля, середина VI в. до н. э. Лувр, Париж.
3. Позднегеометрический кратер афинского мастера, между 830 и 690 гг. до н. э. Национальный археологический музей, Афины.
4. Дипилонская амфора, VIII век до н. э. Национальный археологический музей, Афины.
5. Статуэтка герой и кентавр VIII в. до н. э. из Олимпии. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.
6. Венера Милосская, ок. 130—100 гг. до н. э. Лувр, Париж.
7. Аполлон Бельведерский, ок. 330—320 до н. э. Музей Пия-Климента, Ватикан.
8. Аполлон Тенейский, ок. 550 г. до н. э. Мюнхенская глипготека, Мюнхен.
9. Мосхофор, VI в. до н. э. Национальный археологический музей, Афины.
10. Кора в пеплосе, 530 г. до н. э. Новый музей Акрополя, Афины.
11. Хиосская кора, 520-е гг. до н. э. Новый музей Акрополя, Афины.
12. Задумчивая кора с афинского Акрополя, VI в. до н. э. Новый музей Акрополя, Афины.
13. Хмурая девушка, 490 г. до н. э. Новый музей Акрополя, Афины.
14. Западный фронтон храма Афины с о. Эгина, реконструкция Торвальдсена, конец VI в. до н. э. Мюнхенская глипготека.
15. Умиравший воин с восточного фронтона храма в Эгине. Мюнхенская глипготека. 490—480 гг. до н. э.
16. Мирон. Дискобол. Римская копия с греческого оригинала, ок. 460 г. до н. э. Дворец Массимо, Рим.
17. Поликлет. Статуя Дорифора. Римская копия с греческого оригинала, 450 г. до н. э. Археологический музей, Неаполь.
18. Реконструкция западного фронтона храма Зевса в Олимпии, 460 г. до н. э. Археологический музей, Олимпия
19. Эксекий. Амфора с изображением Ахилла и Аякса, играющих в кости, 5 в. до н. э. Этрусский музей, Ватикан.
20. Ефроний. Пелика с ласточкой, ок. 500 г. до н. э. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
21. Скопас. Пляшущая вакханка, IV в. до н. э. римская копия ок. 350 г. до н. э. Государственные художественные собрания, Дрезден.

22. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом на руках, ок. 350 до н. э. Археологический музей, Олимпия.
23. Голова Александра Македонского, ок. 325–300 до н. э. Мраморная копия с оригинала Лисиппа, Археологический музей, Стамбул.
24. Ника Самофракийская, 190 г. до н. э. Лувр, Париж.
25. Лаокоон и его сыновья, погибающие от змей, 50 г. до н. э. Музей Пия-Климента, Ватикан.
26. Тогатус Барберини, I в. до н. э. Капитолийские музеи, Рим.
27. Портрет так называемого Брута, III—I вв. до н. э. Капитолийские музеи, Рим.
28. Статуя Авла Метелла, ок. 100 г. до н. э. Археологический музей, Флоренция.
29. Статуя Гнея Домиция Агенобарба, 32 г. до н. э. Григорианский музей светского искусства, Ватикан.
30. Статуя Августа со свитком начало 1 в. Лувр, Париж.
31. Статуя императора Августа из Прима-Порта, I век. Музей Кьярамонти, Ватикан.
32. Статуя Нервы, I век. Музей Пия-Климента, Ватикан.
33. Портрет Адриана, II в. Британский музей, Лондон.
34. Конная статуя Марка Аврелия, II в. Палаццо Нуово. Рим
35. Портрет римлянки. Мрамор, начало II в. Государственные художественные собрания, Дрезден.
36. Стена алтаря Гнея Домиция Агенобарба. Жертвоприношение перед цензом, 115–100 г. Лувр, Париж.
37. Рыба в окружении якорей, ок. III в. Катакомбы Домициллы, Рим.
38. Стенка саркофага с рыбами, ок. III в. Катакомбы Присциллы, Рим.
39. Оранта, ок. III в. Катакомбы Присциллы, Рим.
40. Мозаика с изображением императора Юстиниана I со свитой, VI в. Базилика Сан-Витале, Равенна.
41. Богоматерь Оранта, XI в. Софийский собор, Киев.
42. Икона Сергей и Вакх, VI в. Музей Варвары и Богдана Ханенко, Киев.
43. Мозаики Осиос Лукас в Фокиде, 1030-е–1040-е гг.
44. Владимирская икона Божией матери, нач. XII в. Храм Святителя Николая в Толмачах, Государственная Третьяковская галерея, Москва.
45. Двенадцать апостолов, начало XIV в. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина, Москва.
46. Благословение Константина 7 Багрянородного, пластина из слоновой кости, X в. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина, Москва.
47. Украшение корабля в виде головы зверя из Осеберга, IX в. Музей кораблей викингов на полуострове Бугдё. Осло.
48. Фибула в виде орла, ок. 500 г. Нюрнберг.

49. Поклонение волхвов, Алтарь Рахиса, VIII в. Собор Санта-Мария-Ассунта, Чивидалле-дель-Фриули.
50. Христос во славе, алтарь Рахиса, передняя стенка, VIII в. Баптистерий Каллистуса, Чивидалле-дель-Фриули.
51. Монограмма Христа, Келлское Евангелие, VIII в. Тринити Колледж, Дублин.
52. Взятие Христа под стражу, Келлское Евангелие, VIII в. Тринити Колледж, Дублин.
53. Миниатюра с изображением евангелиста Луки, Евангелие аббатисы Ады, ок. 800 г. Городская библиотека, Трир.
54. Конная статуэтка Карла Великого, ок. 870 г. Лувр, Париж.
55. Страшный Суд. Тимпан, 1130–1140 гг. Собора Сен-Лазар, Отён.
56. Гильдесгеймские ворота, 1015 г. Собор Св. Михаила, Гильдесгейм.
57. Христос Пантократор из церкви Сант-Климент-де-Тауль, XII в. Национальный музей искусства Каталонии, Барселона.
58. Статуи с изображением чудовищ, XII в. Аббатство Сен-Жиль.
59. Ковер из Байё, XI в. Музей города Байё.
60. Иллюстрации к 9 главе Откровения Иоанна Богослова из Сен-Севера, XI в.
61. Статуи пророков, XII в. Шартрский собор.
62. Святой Георгий, XIII в. Шартрский собор.
63. Святая Модеста, XIII в. Шартрский собор.
64. Искушитель и дева, XIII в. Страсбургский собор Девы Марии.
65. О разумных и неразумных девах, XIII в. Собор Св. Маврикия и Св. Екатерины, Магдебург.
66. Изображение Богоматери в короне, скульптура, XIII в. Амьенский собор.
67. Статуи донаторов (т. н. портреты князей: Герман, Риглинда, Эккехард, Ута), XIII в. Наумбургский собор.
68. Миниатюра из Романа о розе, французский манускрипт, XIV в.
69. Братья Лимбург. Часослов герцога Беррийского, XV в. Музей Конде, Шантийи.
70. Джованни Чимабуэ. Мадонна с ангелами, XIII в. Лувр, Париж.
71. Джотто. Мадонна Оньисанти, XIV в. Галерея Уффици, Флоренция.
72. Симоне Мартини. Благовещение, XIV в. Галерея Уффици, Флоренция.
73. Джотто. Оплакивание Христа, XIV в. Капелла Скровеньи, Падуа.
74. Джотто. Возвращение Иоакима к пастухам, XIV в. Фреска Капелла Скровеньи, Падуа.
75. Мазаччо. Троица, XIV в. Базилика Санта-Мария-Новелла, Флоренция.
76. Пьеро делла Франческа. Портреты Федерико да Монтефельтро и Баттисты Сфорца, XV в. Галерея Уффици, Флоренция.
77. Якопо Беллини. Мадонна с младенцем и донатором Лионелло д'Эсте, XV в. Лувр, Париж.

78. Сандро Боттичелли. Портрет мужчины с медалью Козимо Медичи, XV в. Галерея Уффици, Флоренция.
79. Сандро Боттичелли. Иллюстрация к новелле о Настаджо дельи Онести, XV в. Музей Прадо, Мадрид.
80. Сандро Боттичелли. Рождение Венеры, XV в. Галерея Уффици, Флоренция.
81. Доменико Гирландайо. Рождение Марии XV в. Базилика Санта-Мария-Новелла, Флоренция.
82. Витторе Карпаччо. Рождество Марии, XV в. Академия Карраро, Бергамо.
83. Пьетро Перуджино. Передача ключей апостолу Петру, XV в. Сикстинская капелла, Ватикан.
84. Андреа Мантенья. Оплакивание Христа, XV в. Пинакотека Брера, Милан
85. Лоренцо Гиберти. Райские врата, XV в. Баптистерия Сан-Джованни, Флоренции.
86. Донателло. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты, Падуа
87. Донателло. Давид, XV в. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
88. Леонардо да Винчи. Мона Лиза, XVI в. Лувр, Париж.
89. Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах, первая версия, 1483 г. Лувр, Париж.
90. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря, XV в. Санта-Мария-делле-Грацие, Милан.
91. Рафаэль Санти. Афинская школа, XVI в. Апостольский дворец, Ватикан.
92. Рафаэль Санти. Автопортрет, XVI в. Галерея Уффици, Флоренция.
93. Рафаэль Санти. Сикстинская Мадонна, XVI в. Галерея старых мастеров, Дрезден.
94. Микеланджело Буонарроти. Давид, 1501–1504 гг. Галерея Академия, Флоренция.
95. Микеланджело Буонарроти. Кумская сивилла, XVI в. Сикстинская капелла, Ватикан.
96. Джентиле да Фабриано. Поклонение волхвов, XVI в. Галерея Уффици, Флоренция.
97. Джованни Беллини. Портрет венецианского дожа, XVI в. Лондонская национальная галерея
98. Джорджо да Кастельфранко. Спящая Венера, XVI в. Галерея старых мастеров, Дрезден.
99. Джорджо да Кастельфранко. Гроза, XVI в. Галерея Академии, Венеция.
100. Джорджо да Кастельфранко. Сельский концерт, XVI в. Лувр, Париж.
101. Тициан. Венера Урбинская, XVI в. Галерея Уффици, Флоренция.
102. Тициан. Венера перед зеркалом, XVI в. Национальная галерея искусства, Вашингтон.
103. Тициан. Портрет молодого англичанина, XVI в. Палаццо Питти, Флоренция.
104. Тициан. Портрет Папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе? XVI в. Национальный Музей Каподимонте, Неаполь.

105. Тициан. Коронование тернием, XVI в. Старая Пинакотекa, Мюнхен.
106. Франческо Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей, XVI в. Галерея Уффици, Флоренция.
107. Джузеппе Арчимбольдо. Лето, 1563 г. Музей истории искусств, Вена.
108. Ян ван Эйк. Мадонна в церкви, XV в. Берлинская картинная галерея.
109. Рогира ван дер Вейдена. Благовещение, центральная часть Триптиха из Турне, XV в. Лувр, Париж.
110. Иероним Босх. Извлечение камня глупости, XV в. Прадо, Мадрид.
111. Иероним Босх. Триптих «Сад земных наслаждений», XV в. Прадо, Мадрид.
112. Альберхт Дюрер. Диптих «Адам и Ева», 1507 г. Прадо, Мадрид.
113. Альбрехт Дюрер. Крыло синегрyхой сизоворонки, 1512 г. Галерея Альбертина, Вена.
114. Альбрехт Дюрер. Вид на долину Арко в Тироле, 1495 г. Лувр, Париж.
115. Альбрехт Дюрер. Портрет Михаэля Вольгемута, 1516 г. Германский национальный музей, Нюрнберге.
116. Альбрехт Дюрер. Автопортрет с чертополохом, 1493 г. Лувр, Париж.
117. Альбрехт Дюрер. Автопортрет в одежде, отделанной мехом, 1500 г. Старая пинакотекa, Мюнхен.
118. Альбрехт Дюрер. Поклонение волхвов, 1504 г. Галерея Уффици, Флоренция.
119. Лукас Кранах. Оплакивание Христа, 1538 г. Музей изящных искусств, Бостон.
120. Питер Брейгель. Падение Икара, 1558 г. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.
121. Питер Брейгель. Крестьянский танец, 1568 г. Музей истории искусств, Вена.
122. Аннибале Карраччи. Пьета, ок. 1600 г. Национальные музей и галерея Каподимонте, Неаполь.
123. Гвидо Рени. Избиение младенцев, 1611 г. Национальная пинакотекa. Болонья.
124. Микеланджело. Давид и Голиаф, 1601 г. Прадо, Мадрид.
125. Франсиско де Сурбаран. Распятие, 1627 г. Чикагский институт искусств
126. Питер Пауль Рубенс. Воздвижение креста, 1610 г. Собор Антверпенской Богоматери.
127. Питер Пауль Рубенс. Похищение дочерей Левкиппа, ок. 1617—1618. Старая пинакотекa, Мюнхен.
128. Франс Снейдерс. Рыночная сцена на набережной, 1640. Художественный музей Северной Каролины, Роли.
129. Питер Пауль Рубенс. Охота на львов, 1621 г. Старая Пинакотекa, Мюнхен.
130. Альберхт Дюрер. Заяц, 1502 г. Галерея Альбертина, Вена.
131. Антонис ван Дейк. Портрет графа Йохана 8 фон Нассау-Зиген, ок. 1626—1627 гг. Коллекция Лихтенштейнов.
132. Диего Веласкес. Менины, 1656 г. Прадо, Мадрид.

133. Диего Веласкес. Портрет придворного карлика дона Себастьяна дель Мора, ок. 1645 г. Прадо, Мадрид.
134. Франц Халс. Цыганка, ок. 1628 г. Лувр, Париж.
135. Харменс ван Рейн Рембрандт. Автопортрет в 23 года, 1629 г. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон.
136. Харменс ван Рейн Рембрандт. Автопортрет в возрасте 34 лет, 1640 г. Национальная галерея, Лондон.
137. Томас де Кейзер. Групповой портрет, 1632 г. Рейксмюсеум, Амстердам.
138. Харменс ван Рейн Рембрандт. Портрет старика в красном, 1652–1654 гг. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
139. Ян Стен. Гуляки, 1660 г. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
140. Ян Вермеер. Молочница, 1652–1654 гг. Рейксмюсеум, Амстердам.
141. Питер Клаас. Натюрморт с едой для странника, 1664 г. Частная коллекция.
142. Адриан ван Утрехт. Ванитас, 1642 г. Частная коллекция.
143. Якоб ван Рёйсдааль. Пшеничные поля, ок. 1670 г. Музей Метрополитен
144. Джованни Лоренцо Бернини. Экстаз святой Терезы, 1645–1652 гг. Санта-Мария-дела-Витториа, Рим.
145. Джованни Лоренцо Бернини. Похищение Прозерпины, 1621–1622 гг. Галерея Боргезе, Рим.
146. Никола Пуссен. Смерть Германика, ок. 1625 г. Институт искусств, Миннеаполис.
147. Никола Пуссен. Святое семейство в Египте, 1655–1657 гг. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
148. Клод Лоррен. Отплытие царицы Савской, 1648 г. Национальная галерея, Лондон.
149. Франсуа Жирардон. Конная статуя Людовика XIV, 1692 г. Лувр, Париж.
150. Франсуа Жирардон. Портрет Никола Буало, 2-я половина XVII в. Лувр, Париж.
151. Антонио Каналетто. Вход в Гран Канале, ок. 1730 г. Музей изящных искусств, Хьюстон.
152. Бернардо Белотто. Вид Варшавы с террасы королевского замка, 1773 г. Национальный музей, Варшава.
153. Антуан Ватто. Праздник любви, 1719 г. Галерея Старых мастеров, Дрезден.
154. Франсуа Буше. Прелести сельской жизни, XVIII в. Лувр, Париж.
155. Антуан Ватто. Капризнице, ок. 1718 г. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
156. Жан Оноре Фрагонар. Щеколда, ок. 1777 г. Лувр, Париж.
157. Франсуа Буше. Геркулес и Омфала, 1732–1734 г. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина, Москва.
158. Антуана Ватто. Жиль, 1719 г. Лувр, Париж.

159. Жан-Этьен Лиотар. Шоколадница, ок. 1743—45 гг. Галерея старых мастеров, Дрезден.
160. Франсуа Буше. Туалет Венеры, 1751 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.
161. Франсуа Буше. Портрет Маркизы де Помпадур, 1756 г. Старая Пинакотекa, Мюнхен.
162. Томас Гейнсборо. Портрет Элизабет Шеридан, Национальная галерея искусств, Вашингтон.
163. Уильям Хогарт. Гравюра «Переулоч Джина», 1750—1751 гг.
164. Жан-Батист Шарден. Кухарка, 1738 г. Национальная галерея искусств. Вашингтон.
165. Жак-Луи Давид. Клятва Горациев, 1784 г. Лувр, Париж.
166. Франсуа Жерар. Портрет Наполеона I в коронационной одежде, 1805 г. Версаль.
167. Жак-Луи Давид. Портрет мадам Рекамье, 1800 г. Лувр, Париж.
168. Теодор Жерико. Плот «Медузы», 1819 г. Лувр, Париж.
169. Эжен Делакруа. Свобода, ведущая народ, 1830 г. Лувр-Ланс.
170. Франсиско Гойи. Сон разума рождает чудовищ, 1797 г. Национальная библиотека Испании, Мадрид.
171. Георг Фридрих Кёрстинг. Перед зеркалом, 1827 г. Кунстхалле, Киль.
172. Каспар Давид Фридрих. Странник над морем тумана, ок. 1817 г. Кунстхалле, Гамбург.
173. Отто Рунге. Маленькая Пертес, 1805 г. Веймарский замок, Германия.
174. Каспар Давид Фридрих. Аббатство в Оквуде, ок. 1810 г. Старая национальная галерея, Берлин.
175. Уильям Тёрнер. Пожар в здании Парламента, ок. 1834—1835 г. Музей изящных искусств, Кливленд.
176. Поль Бодри. Жемчужина и волна, 1862 г. Прадо, Мадрид.
177. Уильям Бугро. Сборщица колосьев, 1894 г. Частная коллекция.
178. Оноре Домье. Гаргантюа, 1831 г. Национальная библиотека Франции, Париж.
179. Оноре Домье. Вагон третьего класса, 1862 г. Метрополитен, Нью-Йорк.
180. Гюстав Курбе. Похороны в Орнате, 1849—1850 г. Музей Орсе, Париж.
181. Жан-Франсуа Милле. Сборщицы колосьев, 1857 г. Музей Орсе, Париж.
182. Жан-Франсуа Милле. Пастушка, 1864 г. Музей Орсе, Париж.
183. Камиль Коро. Воспоминание о Коброне, 1872 г. Музей изобразительного искусства, Будапешт.
184. Эдуард Мане. Завтрак на траве, 1863 г. Музей Орсе, Париж.
185. Эдуарда Мане. Олимпия, Музей Орсе, 1863 г. Париж.
186. Клод Моне. Впечатление. Восход солнца, 1872 г. Музей Мармоттан-Моне, Париж.

187. Камиля Писсаро. Фруктовый сад в Понтуазе, 1877 г. Музей Орсе, Париж.
188. Клод Моне. Сорока, 1869 г. Музей Орсе, Париж.
189. Клод Моне. Прогулка, 1875 г. Национальная галерея искусств, Вашингтон.
190. Огюста Ренуара. Бал в Мулен де ла Галетт, 1876 г. Музей Орсе, Париж.
191. Клод Моне. Собор в Руане в солнце 1894 г. Музей Орсе, Париж.
192. Клод Моне. Главный вход в Руанский собор, 1894 г. Музей Орсе, Париж.
193. Клод Моне. Руанский собор, Западный портал и башня в полдень, Гармония голубого и золота. 1893 г. Музей Орсе. Париж.
194. Поль Сезанн. Фруктовый сад в Понтуазе, 1877 г. Собрание г-жи Александр Альберт, Сан-Франциско.
195. Поль Сезанн. Скалы в Эстаке, 1879—1882 гг. Художественный музей Сан-Паулу, Бразилия.
196. Поль Сезанн. Гора Святой Виктории. Вид от Бибемю, ок. 1897 г. Балтиморский художественный музей, США.
197. Поль Сезанн. Натюрморт с яблоками, 1894 г. Кунстхаус, Цюрих.
198. Поль Сезанн. Портрет Амбруаза Воллара, 1895 г. Малый дворец, Париж.
199. Поль Сезанн. Гора Св. Виктории, 1906 г. Собрание Кэррол С. Тайсон, Филадельфия.
200. Ван Гог. Портрет папаши Танги, 1887 г. Музей Родена, Париж.
201. Утагава Хиросигэ и Кацусика Хокусай. Эстампы, цикл «Сто известных видов Эдо», 1856—1858 гг. Хиросигэ, Хокусай.
202. Ван Гог. Подсолнухи, 1888 г. Лондонская Национальная галерея
203. Ван Гог. Ночное кафе, 1888 г. Йельский университет.
204. Ван Гог. Автопортрет с отрезанным ухом, 1889 г. Кунстхаус, Цюрих.
205. Поль Гоген. Женщина, держащая плод, 1893 г. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
206. Поль Гоген. У моря. 1892. Национальная галерея искусства, Вашингтон.
207. Анри Тулуз-Лотрек. Японский диван, 1892 г. Музей Тулуз-Лотрека, Альби.
208. Обрист Герман. Вышивка «Удар бича», ок. 1895 г. Городской музей, Мюнхен.
209. Обри Бёрдслей. Павлинья юбка, иллюстрация к пьесе Оскара Уальда «Соломея», 1894 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
210. Густав Климт. Поцелуй, 1907—1908. Галерея Бельведер, Вена.
211. Густав Климт. Адель Блох-Бауэр 1, 1907 г. Новая галерея, Нью-Йорк.
212. Франц фон Штук. Соломея, 1906 г. Городская галерея в доме Ленбаха. Мюнхен.
213. Альфонс Муха. Реклама сигарет JOB.
214. Эктор Гимар. Метрополитен, Париж.
215. Джордж Фредерик Уотс. Паоло и Франческа, 1870 г. Художественная галерея, Манчестер.
216. Одилон Редон. Венера, ок. 1912 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

217. Одилон Редон. Ракушка, 1912 г. Музей Орсе, Париж.
218. Анри Матисс. Танец, 1910 г. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
219. Анри Матисс. Разговор, 1908–1912 гг. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
220. Анри Матисс. Автопортрет, 1906 г. Государственный музей искусства, Копенгаген.
221. Анри Руссо. Сон, 1910 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
222. Эдвард Мунк. Крик, 1893 г. Национальная галерея, Осло.
223. Кете Кольвиц. Женщина с мёртвым ребёнком, 1903 г. Национальная галерея искусства, Вашингтон.
224. Пабло Пикассо. Авиньонские девицы, 1908 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
225. Пабло Пикассо. Скрипка, 1913 г. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
226. Пабло Пикассо. Портрет Фернанды Оливье, 1909 г. Художественные собрания земли Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф.
227. Василий Кандинский. Композиция VIII, 1923 г. Музей современного искусства Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк.
228. Джексон Поллок. Осенний ритм, 1950 г. Метрополитен, Нью-Йорк.
229. Умберто Боччони. Улица входит в дом, 1911 г. Музей Шпренгеля, Ганновер.
230. Джино Северини. Динамический иероглиф бала Табарэн, 1912 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
231. Джакомо Балла. Уличный фонарь, 1910 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
232. Умберто Боччони. Уникальные формы непрерывности в пространстве, 1913 г. Музей современного искусства Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк.
233. Рауль Хаусман. ABCD (Автопортрет), 1923–1924 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.
234. Марсель Дюшан. Джоконда с усами, 1964 г. Частная коллекция.
235. Марсель Дюшан. Велосипедное колесо, 1913 г. Музей Израиля, Иерусалим.
236. Марсель Дюшан. Фонтан, 1917 г. Художественный музей Филадельфии.
237. Джорджо де Кирико. Метафизический интерьер с печеньем, 1916 г. Менил Коллекшен, Хьюстон.
238. Рене Магритт. Любовники, 1928 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
239. Рене Магритт. Вероломство образов, 1929 г. Художественный Музей Лос-Анджелеса.
240. Сальвадор Дали. Дождливое такси, 1938 г. Театр-музей, Фигерас.
241. Сальвадор Дали. Постоянство памяти, 1931 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
242. Рене Магритт. Перспектива мадам Рекамье, 1951 г. Национальная галерея Канады, Оттава.

243. Пьеро Мандзони. Merda d'artista, 1961 г.
244. Он Кавара. Серия картин *Today*, 1966—2014 гг.
245. Пабло Пикассо. Менины. По Веласкесу, 1957 г. Музей Пикассо, Барселона.
246. Сальвадор Дали. Жемчужина. По мотивам «Инфанты Маргариты», 1981 г. Частная коллекция
247. Энди Уорхол. Мона Лиза. Тридцать лучше, чем одна, 1963 г.
248. Рой Лихтенштейн. Whaam, 1963 г. Современная галерея Тейт, Лондон.
249. Рой Лихтенштейн. Безнадёжность, 1963 г. Современная галерея Тейт, Лондон.
250. Сальвадор Дали. Телефон-лобстер, 1936 г. Современная галерея Тейт, Лондон.
251. Герхард Рихтер. Бетти, 1977 г. Музей искусств, Сент-Луис.
252. Керолл Фейерманн. The Midpoint, 2017 г. Дмитрий Владимирович Врубель. Граффити на Берлинской стене «Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви», 1990.
253. Энди Уорхол. Сделай сам или Нарцисс, 1962 г.
254. Казимир Малевич. Черный супрематический квадрат, 1915 г. Третьяковская галерея, Москва.
255. Лучо Фонтана. Ожидание, 1960.

Содержание

АНТИЧНОСТЬ VIII в. до н.э. — V в. н.э.	6
СРЕДНЕВЕКОВЬЕ V—XV вв.	37
ВОЗРОЖДЕНИЕ XV — первая четверть XVI в.	64
ИСКУССТВО XVII в.	112
ИСКУССТВО XVIII в.	137
ИСКУССТВО XIX в.	148
ИСКУССТВО XX в.	180
Произведения, описанные и упомянутые в книге	196

УДК 75
ББК 85
А42

Во внутреннем оформлении использованы иллюстрации:

© Государственная Третьяковская галерея, 2019 г.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

Редакция выражает благодарность
Марии Медведевой за помощь в подготовке издания

Аксёнова, Алина Сергеевна.

А42 История искусств. Просто о важном. Стили, направления и течения / Аксёнова Алина. — Москва : Эксмо, 2019. — 208 с. : ил. — (Level One. Новый уровень знаний).

ISBN 978-5-699-94070-7

Если вы хотите научиться разбираться в искусстве — эта книга для вас. Она поможет вам понять, как искусство развивается, как оно устроено, и говорить на языке искусства. С ней вы сможете разобраться в истории европейского искусства, научиться различать стили, направления и течения, а также понимать причины появления в искусстве тех или иных тенденций.

Книга написана вместе с Level One — крупнейшим лекториумом Москвы, который помогает разобраться в сложных темах, от искусства и астрономии до развития памяти и практикумов по стилю. Автор книги — Алина Аксёнова, лектор Level One, искусствовед, филолог и преподаватель истории искусства.

**УДК 75
ББК 85**

ISBN 978-5-699-94070-7

© Аксёнова Алина, текст, 2018
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2019

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга

LEVEL ONE. НОВЫЙ УРОВЕНЬ ЗНАНИЙ

Аксёнова Алина Сергеевна
ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
Просто о важном
Стили, направления и течения

Главный редактор *Р. Фасхутдинов*
Руководитель направления *Т. Коробкина*
Ответственный редактор *И. Останина*
Редактор *В. Ингсоц*
Младший редактор *А. Семенова*
Художественный редактор *А. Корнейчук*
Корректоры *Е. Ихиритова, В. Лосева*

ООО «Издательство «Эксмо»

123308, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru

Өндіруші: «ЭКМО» АҚБ Баспасы, 123308, Мәскеу, Ресей, Зорге көшесі, 1 үй.
Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru

Тауар белгісі: «Эксмо»

Интернет-магазин : www.book24.ru

Интернет-дуken : www.book24.kz

Импортёр в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Дистрибутор и представитель по приему претензий на продукцию,

в Республике Казахстан: ТОО «РДЦ-Алматы»

Қазақстан Республикасында дистрибутор және өнім бойынша арыз-талаптарды

қабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС,

Алматы қ., Домбровский көш., 3-а», литер Б, офис 1.

Тел.: 8 (727) 251-59-90/91/92; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Сертификация туралы ақпарат сайты: www.eksmo.ru/certification

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ
о техническом регулировании можно получить на сайте Издательства «Эксмо»

www.eksmo.ru/certification

Өндірген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылмаған

Подписано в печать 15.11.2018. Формат 60х82¹/₁₆.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,84.

Тираж экз. Заказ



ISBN 978-5-699-94070-7



EKSMO.RU
новинки издательства



В электронном виде книги издательства вы можете
купить на www.litres.ru

ЛитРес:
один клик до книги



КОГДА ВЫ ДАРИТЕ КНИГУ, ВЫ ДАРИТЕ ЦЕЛЫЙ МИР

ХОТИТЕ ЗНАТЬ БОЛЬШЕ?

Заходите на сайт:

<https://eksmo.ru/b2b/>

Звоните по телефону:

+7 495 411-68-59, доб. 2261



ВАШ ЛОГОТИП
НА ОБЛОЖКЕ

ВАШ ЛОГОТИП НА КОРЕШКЕ

ОБРАЩЕНИЕ
К КЛИЕНТАМ
НА ОБЛОЖКЕ

Понять законы, по которым меняется искусство, сложно. Зато можно разобраться в языке, на котором оно говорит.

Небольшая книга вмещает историю искусств от Древней Греции и Рима до наших дней. На примере самых ярких, характерных произведений выводится «формула», по которой развиваются и меняются художественные стили.

Книга искусствоведа Алины Аксёновой поможет разобраться в истории европейского искусства, научиться различать стили и видеть причины художественных явлений.

Алина Аксёнова — лектор Level One, филолог, искусствовед, археолог, преподаватель истории искусств и экскурсовод в ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Level One — крупнейший лекторий Москвы, который помогает разобраться в сложных темах, от искусства и астрономии до развития памяти и практикумов по стилю. Лекторы проекта — не только эксперты в своей области, но и выдающиеся рассказчики. Онлайн-курсы Level One помогают подготовиться к выставкам, научиться различать манеры художников и говорить об искусстве более уверенно.

levelvan.ru

ISBN 978-5-699-94070-7



9 785699 940707 >

БОМБОРА

Бомбора — это новое название Эксмо Non-fiction, лидера на рынке полезных и вдохновляющих книг. Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

f vk @ bomborabooks
www.bombora.ru