. **СОДЕРЖАНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО КУРСА**

**VII семестр**
**Лекция 37.** Западно-европейское искусство к.XVIII- н.XIXвв. Революционный классицизм Ж.Давида.

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

Классицизм — последний великий стиль, присущий и архитектуре, и живописи, и пластике. Очень скоро по всей Европе начинается распад этого единства. В архитектуре с середины века воцаряется эклектика. В живописи и скульптуре наряду с классицизмом, который все более приобретает черты академической схемы, с 20-х годов XIX в. рождается сильное романтическое направление; с 40-х годов усилиями барбизонцев и таких мастеров, как Курбе и Домье, развивается реализм, поддержанный настроениями, связанными с общим подъемом пролетарского движения.

Французский классицизм последней четверти XVIII — первой трети XIX века

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

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

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

Накануне революции идеалом французского буржуазного общетва, к которому принадлежал и Давид, была античность, но не греческая, а римская, времен Римской республики. Священники с кафедры цитируют не Евангелие, а римского историка Тита Ливия; в театре с большим успехом разыгрываются трагедии Корнеля, драматурга предыдущего столетия, который в образах античных героев прославлял гражданские доблести и чувство патриотизма. Так выкристаллизовывался новый стиль, и Давид в своей картине «Клятва Горациев» (1784—1785) выступил его глашатаем. Гражданская публицистическая тема, поданная на сюжете из истории Рима: братья Горации дают отцу клятву в верности долгу и готовности сражаться с врагами,— решенная прямолинейно, в строгой, почти аскетической манере, явилась боевым знаменем новых эстетических взглядов. Логически ясная композиция, где фигуры, похожие на античные статуи или скорее на античный рельеф, четко распредеены на три группы, соответствующие трем аркам колоннады фона (слева — братья, справа — женщины, оплакивающие их, замок композиции — фигура принимающего клятву отца), линеарно-пла-стическая трактовка формы, резкий рисунок, жесткий локальный цвет, не допускающий никакой сложной нюансировки, весь точный и лаконичный язык создают монолитность произведения.

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

В 1790 г. Давид приступает к большой картине по заказу якобинцев «Клятва в зале для игры в мяч» (1790—1791), задумав создать образ народа в едином революционном порыве, которую, однако, успевает выполнить только в рисунке (сохранился картон, показанный в Салоне 1791 г., подготовительный рисунок, холст с намеченными фигурами, альбом с карандашными зарисовками). С 1792 г. он является членом Конвента, народного собрания револю​ионной Франции, затем, в конце 1793—начале 1794 г.,—его секретарем и даже председателем. После смерти «друга народа» Марата Давид по поручению Конвента пишет одну из самых знаменитых своих картин «Убитый Марат», или «Смерть Марата» (1793). Давид точно изобразил обстановку события: Марат лежит в ванне, в руке еще зажато письмо-прошение, с которым к нему и проникла Шарлотта Корде (виден даже текст: «Достаточно быть несчастной, чтобы иметь право...»); голова, обернутая полотенцем, и рука, которая еще держит перо, бессильно свесились; на тумбе, где лежат письменные принадлежности, крупно, как на античной стеле, написано «Марату — Давид». Большие цветовые пятна серо-желтого (лицо и простыня), ярко-охристого (тумба) и зеленого (ванна), статуарно-пластическая, линеарная трактовка формы — все делает картину Давида произведением сурового, чисто классиистического стиля и придает ему мемориальный характер. «Смерть Марата» была воспринята зрителем, участником революционных событий, как подлинный реалистический жанр. Но сюжет большого исторического значения при живой современной форме превратил ее в историческую картину. С 1793 г. Давид входит в Комитет общественной безопасности — орган революционной диктатуры французской буржуазии — и сближается с главой якобинской партии Робеспьером. Естественно, что после падения якобинской диктатуры, событий 9 термидора политическая карьера художника обрывается, а его самого (ненадолго) арестовывают.

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

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

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

**Лекция 38.** Западно-европейское искусство XIXвв. Романтизм. Т.Жерико, Э.Делакруа..

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

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

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

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

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

1817 год Жерико проводит в Италии, где изучает искусство античности и Возрождения, перед которыми преклоняется и которые, как признавался сам художник, даже подавляют своим величием. Жерико настойчиво ищет героические образы в современности. События, происшедшие с французским кораблем «Медуза» летом 1816 г., дали Жерико сюжет, полный драматизма и привлекший внимание общественности. Фрегат «Медуза» потерпел крушение у берегов Сенегала. Из 140 человек, высадившихся на плот, лишь 15 полумертвецов подобрал бриг «Аргус» на двенадцатый день. Причину гибели усматривали в непрофессионализме капитана, получившего это место по протекции. Общественность, оппозиционно настроенная к правительству, обвинила последнее в коррупции. В итоге длительной работы Жерико создает гигантское полотно 7х5 м, на котором изображает немногих оставшихся на плоту людей в тот момент, когда они увидели на горизонте корабль. Среди них мертвые, сошедшие с ума, полуживые и те, кто в безумной надежде всматривается в эту далекую, едва различимую точку. От трупа, голова которого уже в воде, взгляд зрителя движется дальше к юноше, ничком упавшему на доски плота (натурой Жерико послужил Делакруа), к отцу, держащему на коленях мертвого сына и совершенно отрешенно глядящему вдаль, и затем к более активной группе — смотрящих на горизонт, венчаемой фигурой негра с красным платком в руке.

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

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

Как и предыдущие, эта картина не была приобретена государством. Жерико уехал в Англию. В Англии он с большим успехом показал свою картину сначала в Лондоне, затем в Дублине и Эдинбурге. В Англии же Жерико создает серии литографий на бытовые темы (литография была абсолютно новой техникой, кото­рой в XIX в. предстояло большое будущее), делает множество рисунков нищих, бродяг, крестьян, кузнецов, угольщиков и всегда передает их с большим чувством достоинства и личного к ним уважения (серия литографий «Большая английская сюита», 1821). Как живописец, Жерико усваивает уроки колоризма английских пейзажистов, прежде всего Констебла. Наконец, в Англии он находит тему своей последней большой картины «Скачки в Эпсоме» («Дерби в Эпсоме», 1821—1823), наиболее простого и наиболее, на наш взгляд, живописного его произведения, в котором он создал любимый им образ летящих, как птицы, над землей коней. Впечатление стремительности усиливается еще и определенным приемом: кони и жокеи написаны очень тщательно, а фон — широко.

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

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

Художник, которому предстояло стать истинным вождем романтизма, был Эжен Делакруа (1798—1863). Сын бывшего члена революционного Конвента, видного политического деятеля времен Директории, Делакруа вы­рос в атмосфере художественных и политических салонов, девятнадцати лет оказался в мастерской классициста Герена и ис­пытал с юношеских лет влияние Гро, но более всего — Жерико. Гойя и Рубенс всю жизнь были для него кумирами. Несомненно, что его первые работы «Ладья Данте» и «Хиосская резня» написаны — при сохранении независимости — прежде все­го под стилевым влиянием Жерико. Живущий интенсивной духовной жизнью, образами Шекспира, Байрона, Данте, Сервантеса, Гёте, Делакруа вполне естественно обращается к сюжету великого творения итальянского гения. Он написал «Ладью Данте» («Барка Данте», «Данте и Вергилий», 1822) за два с половиной месяца (размер картины 2х2,5 м), вызвал огонь критики, но с восторгом был принят Жерико и Гро. Полотно Делакруа полно тревожного и даже трагического настроения. Тень Вергилия сопровождает Данте по кругу ада. Грешники цепляются за барку. Их фигуры в брызгах воды на фоне адского зарева огней классически правильны по рисунку и пластике. Но в них такая внутренняя напряженность, такая необычайная мощь, мрачность и мучительная обреченность, какие были невозможны для представлений художника «Школы».

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

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

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

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

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

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

**Лекция 39.** Западно-европейское искусство XIXвв. Романтизм. Энгр.

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

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

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

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

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

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

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

**Лекция 40.** Западно-европейское искусство XIXвв. Реализм. Домье. Курбе. Барбизонцы.

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

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

Собственно история импрессионизма охватывает всего 12 лет: с первой выставки в 1874 г. по последнюю, восьмую, в 1886 г. Но предыстория этого направления в искусстве значительно длиннее. Ее истоки лежат в борьбе романтиков с академистами, в антагонизме Энгра и Делакруа, в исканиях барбизонцев, в реалистических полотнах Курбе и в графике Домье. В 1863 г. художники, не принятые официальным жюри на очередную выставку, устроили свой «Салон отверженных», на котором и был представлен ставший знаменитым «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. Менее всего желавший стать ниспровергателем основ официального искусства, следовавший классическим традициям, Мане вместе с тем был встречен глубоко враждебно официальными академическими кругами. Громкими скандалами сопровождается появление «Завтрака на траве», картины, в которой Мане изображает в непривычной живописной манере одетых молодых людей и обнаженных женщин. Обращаясь к композиции «Сельского концерта» Джорджоне, он интересуется прежде всего проблемой солнечного света, световоздушной среды, в которой представлены как фигуры, так и предметы в ландшафте. Еще большее негодование вызвала «Олимпия» (Салон 1865 г.) — изображение обнаженной женщины, возлежащей на желтоватой шали и голубоватых простынях, которой служанка приносит цветы,—современный парафраз джорджоновской и тициановской «Венер», переданный со всей напряженностью и остротой, характерными для искусства XIX в. Но это не идеальный образ женской красоты, а современный портрет, холодно, если не беспощадно передающий сходство «без поэтических затей».

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

Художники батиньольской школы объединились, когда умер единственный либеральный член официального жюри Делакруа (1863). Они должны были иметь большое мужество, чтобы заниматься живописью без всякой надежды на успех, без каких-либо средств к существованию. Их единство было основано на несогласии с официальным искусством, желании найти новые, свежие формы, но каждый из них шел своим путем. Общим, пожалуй, было понимание локального цвета как чистой условности, поиск пере­дачи световой среды, воздуха, окутывающего предметы. После первой выставки этих художников в фотографическом ателье Надара с легкой руки критика, воспользовавшегося названием одного пейзажа К. Моне — «Impression.Soleil levant»(«Впечатление. Вос­ходящее солнце», 1872), их назвали импрессионистами. Первая выставка, как и последующие, завершилась провалом. В будущем состав экспонентов немного менялся, но всегда оставались Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро, Б. Моризо. Истинным вождем постепенно становился Клод Моне.

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

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

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

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

Истинным главой импрессионистской школы явился Клод Моне (1840—1926). Именно в его творчестве воплотилась основная проблема импрессионизма — проблема света и воздуха. Мир Моне с его предметами, растворяемыми в световоздушной среде, постепенно лишается материальности и превращается в гармонию цветовых пятен. Моне десятки раз пишет один и тот же мотив, ибо его интересуют эффекты освещения различного времени суток или разных времен года в сочетании с изображаемым предметом. Так появляются его знаменитые «Стога», «Руанский собор». Он первый изгнал из своей палитры черный цвет, считая, что такого нет в природе и что даже тени в действительности цветные. Слова Сезанна о Моне: «Моне — это только глаз, но, Бог мой, какой глаз!» — можно отнести к импрессионизму в целом («Вид Темзы и парламента в Лондоне», 1871; «Бульвар Капуцинов в Париже», 1873; «Скалы в Бель-Иле», 1886). Мгновение, выхваченное из потока жизни, пульсация большого города —все схвачено как бы случайно, но увидено зорким взглядом художника. Однако за всем этим постепенно теряется цельная картина мира, его материальность («Ту­ман в Лондоне», 1903).

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

Огюст Ренуар (1841—1919)—один из самых пленительных художников-импрессионистов, обладавший огромным живописным талантом. Как писал один из исследователей импрессионизма Джон Ревалд, Ренуару были незнакомы почти болезненное честолюбие и оскорбленная непризнанием гордость Мане, надменная и жесткая самоуверенность Дега, жгучие сомнения Сезанна. Он творил по внутренней неистребимой потребности, питая отвращение ко всякому систематическому знанию. Произведения Ренуара действительно производят впечатление сделанных необычайно легко, быстро, шутя, но на самом деле Ренуар был величайшим тружеником. Его композиции всегда тщательно обдуманы, в них чаще всего нет элемента случайности, который так характерен для импрессионизма в целом («Мулен де ла Галетт», 1876; «Зонтики», 1879). В его живописной технике также есть своеобразие: он широко употребляет лессировки. В ранней молодости Ренуар расписывал веера, шторы, был живописцем на фарфоровой фабрике и навсегда сохранил некоторую «плавкость», текучесть мазка. Он писал в основном женскую модель, портреты и «ню» — обнаженную натуру. Его образы построены на гармонии чистых, мажорных, радостных, красочных сочетаний («Качели», 1876, «Молодой солдат», около 1880; «Бал в Буживале», 1883). В них нет психологической глубины, человек воспринимается художником как часть природы («Мадам Моне», 1872; «Девушка с веером», около 1881, портрет актрисы Комеди-Франсез Жанны Самари, 1877). Глядя на портреты Ренуара, понимаешь, что человек—самое прекрасное в общей гармонии мира. Женщины Ренуара одного ярко выраженного типа: у них свежая матовая кожа, розовые щеки, блестящие влажные глаза, легкие волосы с непокорной челкой над низким лбом, пухлые красные губы — тип парижской гризетки второй половины XIX в. Их очарование — в едва уловимых, зыбких оттенках настроения («Завтрак гребцов», 1881). Письмо Ренуара виртуозно. Трудно ска­зать, какого цвета платье на мадам Самари: оно буквально соткано из множества оттенков белого, розового, жемчужного, серого, цвет растворяется в световоздушной среде, фигура окутана воздухом и создается впечатление трепетности, свежести, необычайной жиз­ненности всего образа. Эти качества особенно пленяют в детских портретах Ренуара, которые он писал часто по заказу, выставляя (к огорчению верного юношеским идеалам Моне) в Салонах, и кото­рые имели неизменный успех на выставках и у заказчика («Маде­муазель Ирен», 1880; «Габриель с Жаном», 1895; портрет сына художника —Жана, 1898; «Клод Ренуар», около 1906).

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

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

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

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

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

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

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

Наиболее сильная сторона таланта Сезанна — колорит. Он все видит как проявление живописной стихии. Сущность сезанновских исканий — в передаче цветом неизменной вечной реальности, вы­явлении геометрической структуры природных форм. Питая всю жизнь отвращение ко всяким теориям, он тем не менее сформулировал свои поиски: «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты». Взамен кажущейся случайности импрессионистов Сезанн принес материальную крепость, чувство массы, пластическую ясность форм, устойчивость, чеканную выра­зительность своих простых и суровых образов (портрет жены художника, 1872—1877). Но отвоевав у импрессионистов объемность и материальность предметов, Сезанн утратил некоторую конкретность формы, чувство ее фактуры. На натюрмортах Сезанна трудно определить, какие фрукты изображены, на портретах—в какие ткани облачены фигуры. В портретах, в изображениях людей, кроме того, есть некоторая бездушность, ибо художника не столько занимают духовный мир и характеры моделей, сколько основные формы предметного мира, переданные цветовыми со­отношениями. Эти элементы абстрагирования, несомненно заложенные в искусстве Сезанна, привели его многочисленных по­следователей —«сезаннистов», существующих и поныне,—к живописной отвлеченности, ибо они сумели усвоить только его формальные д Постимпрессионистом называют и «великого голландца» Винсента Ван Гога (1853—1890), художника, воплотившего душевную смятенность современного человека. Он начал заниматься живописью еще в Бельгии, когда был миссионером в «черной стране» бельгийских шахтеров — Боринаже («Едоки картофеля», 1885). Ранние его работы имеют определенные черты старой голландской традиции. В 1880—1881 гг. он посещает Брюссельскую Академию художеств. Только после 30 лет Ван Гог целиком посвящает себя живописи. В 1886 г. он приезжает в Париж и через брата Тео, служившего в одной частной картинной галерее, сближается с импрессионистами. Под влиянием импрессионистов техника Ван Гога становится более свободной, смелой, палитра высветляется («Пейзаж в Овере после дождя», 1890). Вскоре он переезжает в Прованс, в город Арль, где вместе с Гогеном мечтает организовать нечто вроде братства художников. Здесь, на юге Франции, он находит, как пишет своему брату Тео, цветовую гамму Делакруа, линии японской гравюры (увлечение которой было тогда повсеместным) и пейзажи, «как у Сезанна». В невиданном творческом подъеме Ван Гог начинает лихорадочно работать, как будто чувствуя, как мало времени ему отпущено («Красные виноградники в Арле», 1888). Но будучи человеком душевнобольным, он обостренно воспринимает все жизненные конфликты и кончает жизнь самоубийством.

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

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

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

Не менее своеобразным, самостоятельным путем шел и еще один художник, которого также называют постимпрессионистом,— Поль Гоген (1848—1903). Как и Ван Гог, он довольно поздно стал заниматься живописью систематически. Ему было более 30 лет, когда, оставив службу в банке, он целиком посвятил себя искусству (1883). Первые его произведения несут на себе определенную печать импрессионизма. Но вскоре Гоген вырабатывает свою манеру. В 1886 г. вместе с учениками и последователями (Э. Бернар, Л. Анкетен, П. Серюзье, Я. Веркаде и др.) он поселяется на некоторое время в Бретани, деревушке Понт-Авен, поэтому за ними закрепляется название «Понт-Авенская школа». Но Гоген не удовлетворен ни темами, которые предоставляет ему европейский цивилизованный мир, ни самой буржуазной цивилизацией, сковывающей творчество. Он бежит от нее в экзотические страны, пленяясь примитивной жизнью полинезийских племен, сохранивших, по его мнению, безмятежный покой, первозданную чистоту и цельность, присущие детству человечества. В 1887 г. он ненадолго возвращается в Париж и в Понт-Авен, в конце 1888 г. появляется в Арле, где происходит его трагический разрыв с Ван Гогом, и после устройства в Париже «Выставки импрессионистов и синтетистов», которая не имела успеха, Гоген в 1891 г. уезжает на Таити. С его отъездом перестает существовать и Понт-Авенская школа.

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

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

Гогена в истории искусства обычно связывают с направлением символизма и того распространившегося в конце XIX — начале XX в. течения, которое получило название примитивизма. Стремясь приблизиться к художественным традициям туземного искусства, Гоген намеренно пришел к примитивизации формы. Он пользуется предельно упрощенным рисунком, формы изображаемых им предметов нарочито плоскостны, краски чистые и яркие, композиции носят орнаментальный характер. Так, в одной из первых таитянских вещей «Женщина, держащая плод» (1893) смуглое тело таитянки передано намеренно плоскостно, силуэт очерчен простым и цель­ным контуром, поза неподвижна, черты лица застыли. Желтый орнамент на красной юбке вторит узору, образуемому листьями деревьев над ее головой, и сама она —лишь неотъемлемая часть этой вечной природы. Гоген преднамеренно нарушает перспективу, он пишет не так, как видит человеческий глаз, сообразуясь с воздействием световоздушной среды, что так важно было для импрессионистов, а как он хочет это увидеть в природе. Реальную природу он преображает в декоративный красочный узор. Его язык гиперболичен. Он усиливает интенсивность тонов, ибо его интере­сует не цвет определенной травы в определенном освещении вре­мени суток, как Клода Моне, а цвет травы вообще: трава — зеленая, земля — черная (или коричневая), песок — желтый, небо — синее. Цвет —как символ, знак: земли, или неба, или травы и пр. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а накладывает цвет ровными плоскостями, в контрастном сопоставлении. Он понимает цвет символически. Гоген стилизует форму предметов, подчеркивает нужный ему линейный ритм совсем не в соответствии с тем, как они выглядят в натуре. Плоскостность, орнаментальность, яркость красочных пятен — декоративность искусства Гогена позволили назвать его стиль ковровым. Многие полотна его действительно напоминают восточные декоративные ткани («А, ты ревнуешь?», 1892).

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

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

**Лекция 44.** Направления и проблемы ХХ века. Характер искусств конца XIX - ХХ века. Различные направления искусства. Искусство европейского модерна. Причины возникновения модерна. Архитектура модерна. Символизм в европейском искусстве. Основные течения западного авангарда первой половины ХХ века. Дадаизм. М.Дюшан. Фовизм. А. Матисс

Из направлений, «перешагнувших» в новое, XX столетие, следует упомянуть «Наби» (древнееврейское — пророки) — Бернара, Боннара, Вюйара, Дени и др. Выученики Академии Жюльена, они отказались от академических путей под влиянием «символического синтетизма» живописи Гогена, с произведениями которого они познакомились на «Выставке синтетистов и импрессионистов» в кафе Вольпини в 1889 г., позже —живописи Сезанна. «Наби», хотя и стремились к монументальности, как Гоген, оставались скорее в рамках нарядного орнаментального панно, блеклых, как у Пюви де Шаванна, тонов, напоминающих гобелены (Дени. «Священная роща», 1897).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Термин «поп-арт» (народное, популярное искусство, а точнее — «ширпотреб-искусство») возник в 1956 г. и принадлежит критику и хранителю Музея Гугенхейма Лоуренсу Элоуэйю. Поп-арт возник в Америке как реакция на беспредметное искусство и представляет собой коллажи, комбинации из бытовых вещей на холсте. Высшая точка развития этого направления — 60-е годы, венецианская би-еннале 1962 г. Правда, на территорию выставки «поп-артисты» допущены не были, они устроили экспозицию в американском консульстве. Именно здесь экспонировались «произведения», составными частями которых были ведра, лопаты, рваные ботинки, грязные штаны, афиши, части автомобилей, муляжи, манекены, одеяла, комиксы и даже чучело курицы. «Изобретатели» поп-арга — Роберт Раушенберг, получивший на венецианской биеннале даже золотую медаль, и Джэспер Джонс. То, что использовали художники поп-арта, такие, как Джеймс Розенквист, Рой Лихтенберг, Чемберлен, Ольденбург, Дайн и др., делали еще дадаисты, иногда даже с иронией, во всяком случае не без юмора. Тем не менее поп-арт из Америки прошел по всей Европе. Французская разновидность поп-арта — «новый реализм» (А. Эрро). (Иногда этих художников называют «новые дикие»). Близок к поп-арту «боди-арт» с демонстрацией самого художника в сопровождении нелепых атрибутов и «акционизм» — смесь абстракционизма, дадаизма, поп-арта в сочетании с перфомансом —целым театральным представлением (70-е годы). «Рэди-мейд» М. Дюшана превращается в целое направление, отмежевывающееся и от Дюшана, и от поп-арта и претендующее на самобытность — так называемое концептуальное искусство, где «концептами», «атрибутами цивилизации» именуются вполне реальные предметы.

**Лекция 46.** Искусство Древней Руси. Архитектура и иконопись домонгольской Руси. Иконопись. Принципы изображения человека в XI- XIII вв. Архитектура и зодчество. Преемственность византийских образцов. Богородицкая Десятинная церковь в Киеве. Софийский собор в Киеве. Символика православного храма.

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

Этапы предыстории славян (по В. Горнунгу):

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

 Исторические типы славянских культур:

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

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

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

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

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

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

Русские ремесленники XI-XII вв. создавали замечательные, поражающие своим совершенством, вещи. Это, прежде всего, изделия горного ремесла (оружие). ювелирного производства («золотари», «серебряники»). Рельефная («оборонная») чеканка. *Скань* («филигрань») - изделия из крученой, свитой серебряной или золотой проволоки. *Эмаль* («финифть») - перегородчатая эмаль, рисунок нано­сится припайкой золотых полосок и затем заполняется эмалью. («Колт» - подвеска к женскому головному убору -XII в.)[1.]. Гончарная посуда. Изготов­ление особого кирпича («плинфы»). Высокоразвитым был обрядовый фольклор, благосклонно принимаемый и в княжеской среде.

Особое место в древнерусской культуре занимает архитектура. Сохранились памятники архитектуры, которые свидетельствуют о высоком уровне строитель­ной техники, мастерстве живописцев. Еще в дохристианское время па Руси была развита деревянная архитектура (по свидетельству летописца в Новгороде в Х в. был построен тринадцатиглавый деревянный Софийский собор). С принятием христианства начинается сооружение каменных храмов и монастырей. Из Византии пришла *крестово-купольная* форма храма. Храм - прямоугольный в плане, с четырьмя (или более) столбами, его *интерьер* делится на продольные (на оси восток-запад) части - *нефы.* Четыре центральных столба соединяются *арками,* поддерживающими через *паруса барабан* купола. Подкупольное пространство благодаря окнам *барабана* залито светом, оно является центром храма. Ячейки, примыкающие к подкупольному пространству, перекрыты цилиндрическими *сводами.* Все пространство храма в плане образует *крест.* В восточной стороне интерьера размещаются алтарные помещения - *апсиды,* обычно полукружием выступающие на внешней стороне. Поперечное пространство в западной части интерьера называется *притвором, нартексом.* В этой части на втором ярусе располагаются *хоры,* где находились князь и его приближенные во время службы. В *экстерьере* фасада отличительной чертой является членение плоскими вертикальными *пилястрами* («лопатками») на *прясла,* которые полукружием завершаются подсводным покрытием («закомарой»). Распространенной техникой стро­ительства храма была т. н. *смешанная кладка* («opus mixtum») - стены воздвигались из более топкого кирпича - *плинфы* и камня на розовом известковом растворе - *цемянке.* На фасаде чередовался ряд кирпича с рядом цемянки, и оттого он казался полосатым. Часто употреблялась т. н. кладка с утопленным рядом: на фасад выходили не все ряды кирпичей, а через один, и розовый слой цемянки в три раза по толпище превосходил слой кирпича. Вместе с профилирован­ными окнами и нишами все это создавало нарядный облик здания.

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

От XI века сохранился известный памятник - храм Софии Киевской, главный собор, где происходили «посажения» на престол князя и митрополита. Построен князем Ярославом Мудрым (заложен в 1037 г., в 1240 году был разграблен татарами, в 1685-1707 гг. перестраивался). Это пятинефный, пятиапсидный, 13-купольный храм. Был обнесен внутренней двухэтажной галереей - «гульби­щем». «Полосатая» кладка чередующихся рядов кирпича и более широкого слоя цемянки, тонкие колонки с капителями, подчеркивающие грани средней апсиды, окна и двухступенчатые ниши украшают экстерьер собора. Необычно богат интерьер собора: украшенные мозаикой алтарные помещения и центральное подкупольное пространство, фресками украшены столбы нефов, помещения под хорами, стены. Полы покрыты мозаикой. По-византийски тончайшей резьбой покрыты алтарные преграды и решетки хоров. Мозаики и фрески Киевской Софии характерны для убранства средневекового храма. Метафизические идеи христиан­ской религии облечены в человеческие образы. В куполе в окружении четырех архангелов изображен Христос Вседержитель (Пантократор). В простенках между 12 окнами барабана помещены фигуры 12 апостолов, в *парусах,* поддерживающих купол, - евангелисты, на *подпружных арках в медальонах -* «40 мучеников севастийских». На столбах триумфальной арки перед центральной *апсидой* изоб­ражена сцена Благовещения: две фигуры - архангела Гавриила и Богоматери. В центральной *апсиде* на ее верхней вогнутой поверхности, в *конхе,* представлена Богоматерь Оранта в молитвенной позе, с воздетыми вверх руками. Ниже сцена Евхаристии - причащения. Еще ниже, в простенках между окнами, изображаются фигуры святителей, отцов церкви («Иоанн Златоуст». Композиции подкупольного пространства и апсид были исполнены в технике мозаики. Вся остальная часть украшена фреской. Мозаичный и фресковый циклы Софии Киевской - это строго продуманная и единая по замыслу система, в которой каждая фигура помогает раскрыть смысл целого (светские росписи — изображения дочерей и сыновей кн.Ярослава). Большое место в украшении собора занимает орнамент. Архитектура Софийского собора в Киеве оказала большое влияние на все древнерусское храмовое строительство. В Киеве в это время были построены и другие церкви. Из сохранившихся памятников XI в. известны т. н. «Золотые ворота» с надвратной церковью. Софийский собор в Новгороде (1045—1050 гг.) - пятикупольный, пятинефный храм, с широкой галереей и одной лестничной башней. Интерьер был значительно скромнее, без мозаик, мрамора и шифера. В этом же стиле был построен в середине XI века Софийский собор в Полоцке, а также собор Спаса Преображения в Чернигове. В архитектуре второй половины XI в. влияние церкви сказывается в усилении аскетизма в художественном облике храма. Господствующее положение занимает теперь одноглавый трехнефный шестистолпный храм. Успенский собор Киево-Печерского монастыря (1073-1077), церковь Ми­хайловского Златоверхого монастыря (1108) —не сохранилась, собор Выдубицкого монастыря (1070-1088), церковь Спаса на Берестове (н. XII в.). Так были заложены основы русской архитектурной школы.

Строительство крупных архитектурных сооружений сопровождалось быстрым развитием монументальной живописи. Сохранились мозаики Михайловского Златоверхого монастыря («Евхаристия - фигура Христа», «Евхаристия - фигуры апостолов Петра и Павла», «Дмитрий Солунский»). В Новгородской Софии в редкой технике «al secco» (по-сухому) исполнены фигуры Константина и Елены (византийский император и его мать). Широкое распространение получила станковая живопись - икона. Иконы писали на дереве, на основу наклеивался холст («паволока»), на нее накладывался *левкас* (слой мела), по которым писали красками. Известно имя русского мастера Алимпия, жившего в XI в. Считается, что ему принадлежит известная икона «Ярославская Оранта» («Богоматерь Оранта - Великая Панагия»). К этому времени относится извест­ная икона «Устюжское Благовещение» из новгородского Юрьевского монастыря. Особое место в древнерусской живописи занимает искусство миниатюры для рукописных книг, которые сами по себе представляли произведения искусства («рукопись лицевая»). Известны миниатюры «Остромирова Евангелия», «Избор­ника Святослава», «Трирского псалтыря», «Мстиславова Евангелия». Большую роль играло прикладное декоративное искусство, в котором продолжали жить образы языческой мифологии. Скульптура (круглая) в то время еще не получила своего развития. Но существовала мелкая пластика и резные алтари, в которых запечатлелся богатый художественный опыт древнерусских резчиков. Древняя Русь создавала свое самобытное искусство.

**Лекция 47.** Искусство Древней Руси. Формирование местных художественных школ. Архитектура Владимиро-Суздальского княжества. После смерти Ярослава Мудрого произошло дробление Руси на отдельные княжества. В 1240г. взятие и разорение Киева войсками Батыя. Один лишь Новгород остался цел и невредим. Там княжил молодой сын Ярослава Александр, который в 1242 г. в битве на Чудском озере разбивает вторгшиеся войска Тевтонского Ордена. Его младший сын Даниил начинает объединение русских земель вокруг Москвы. К середине XIV в. при внуке Александра Невского Иване I (Калите) закладываются основы могущества Московского государства.

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

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

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

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

**Лекция 48.** Искусство Древней Руси. Архитектура Пскова и Новгорода.
«Абстрактный психологизм» живописи. Исихазм и творчество Феофана Грека.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Лекция 49.** Русское искусство XIV – сер. XVIвв. Особенности живописи. Андрей Рублев и его эпоха. Русский высокий иконостас. Дионисий и его школа. Формирование облика Москвы и Кремля.

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

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

Иконостас Благовещенского собора представляет особый интерес. Здесь русский иконостас впервые обретает законченную форму. В центре композиции - *деисусный ряд* или «чин», где главным является фигура Христа, восседающего на троне, и расположенные по сторонам от него фигуры Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов Петра и Павла, архангелов Гавриила и Михаила и некоторых святых. Над этим рядом расположен ярус с иконами праздников: «Рождество», «Сретение» и др. Еще выше находятся *пророческий* и *праотеческий* «чины». Наконец, на «царских вратах», ведущих в алтарь, располагаются изображения евангелистов, а также «Благовещение» и «Евхаристия». Интерес художника к личности человека проявляется в характере лика святых («Спас нерукотворный»)[11]. В росписи Благовещенского иконостаса участвовали многие мастера, среди которых упоминается Андрей Рублев (60-70-с гг. XIV в. - 1430г.). Главное, что характерно для кисти Рублева, - это высокая одухотворенность образов, сочетающаяся с мягкостью, лиризмом и поэтичностью. В 1408 г. Рублев вместе с Даниилом Черным работает во Владимирском Успенском соборе. Лучше всего сохранилась сегодня сцена Страшного суда, занимающая западные своды центрального и южного нефов и столбы. На сложной поверхности сводов и столбов изображены спускающийся с небес Христос, «уготованный престол», судьи-апостолы в сопровождении ангелов и венчающий эти изображения, в зените свода, образ Христа в медальоне. На арке центрального нефа написаны трубящие ангелы, возвещающие о судном дне, по сигналу которых земля и море отдают своих мертвецов. К Спасу движутся целые процессии святых, и этот ритм фигур становится основным в композиционном решении росписи. Ведомые апостолом Петром в рай, вглядываются в появляющиеся (на противоположной стене свода) перед ними «райские кущи», из которых выглядывают младенцы. Рублев и Даниил в пределах традиционной иконографической схемы сумели создать совершенно новое художественное явление.

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

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

В1918 г. в Звенигороде были найдены три иконы Андрея Рублева, принадлежавшие иконостасу Саввино-Сторожевского монастыря: «Apxaнгел Михаил», «Апостол Павел» и «Спас», получившие название: «Звенигородского чина».

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

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

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

Среди мастеров болонский архитектор Аристотель Фиораванти, под руководством которого был построен Успенский собор (1475-1479) по образцу Успенского храма во Владимире (XII в.). Этот белокаменный храм имеет вытянутый план, пятиглавое завершение, *аркатурпо-колончатый пояс* по фасаду, перспективные *порталы* и щелевидные окна, *позакомарное* покрытие. Самым существенным его отличием является отсутствие в его внутреннем пространстве *хоров,* что придаст храму светский характер. Пятиглавие этого собора становится образцом для многих русских храмов XVI-XVII вв.

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

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

Русскими мастерами в Кремле были построены церковь Ризположения (1484-1486) и Благовещенский собор (1484-1489)[16.]. Сначала Благовещенский собор был трехглавым, затем при Иване Грозном стал девятиглавым и были пристроены четыре *придела.* Он был домовой церковью князя и его семьи и имел сообщение с дворцом. Его архитектурное решение вобрало элементы различных русских художественных школ: декоративные *пояски* на *барабанах -* от псковской школы, *аркатурно-колончатые пояса* на *апсидах* и на *барабанах -* от владимиро-суздальской школы, двухъярусная пирамида из кокошников - от собственно московской школы. От «гражданской архитектуры» XV в. сохранилась Грановитая палата, построенная в 1487-1491гг. итальянцами Марко Фрязиным и Пьетро Аитонно Солари (1492-1503 гг.). Свое название она получила по облицовке фасада граненым камнем. В ее декоре заметны ренессансные черты.

**Лекция 50.** Русское искусство XVIв. Архитектура и градостроительство XVIв. Церковь Вознесения в царском селе Коломенском. Покровский собор.

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

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

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

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

Крупнейшим художником второй половине XV в. - начала XVI в. был Дионисий, придворный мастер Ивана III. Он был мирянином знатного происхожде­ния. Возглавлял большую артель, которая выполняла княжеские и митрополичьи заказы. Вместе с ним работали его сыновья Владимир и Феодосий.

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

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

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

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

**Лекция 51.** Русское искусство XVIIв. Особенности живописи. Симон Ушаков. Оружейная палата. «Нарышкинское барокко».
 XVII век - самый сложный период в истории средневековой Руси. «Бунташное время»: восстания Ивана Болотникова и Степана Разина, «медные» и «соляные» бунты. «Смута» - первая гражданская война на Руси после смерти Бориса Годунова. Лже-Дмитрии I и Лже-Дмнтрий II («тушинский вор»). Заговор Василия Шуйского, затем заговор Захария Ляпунова. «Семибоярщина» и польская оккупация. Освобождение Москвы (1612 г.). Избрание Земским собором в 1613 г. царем Михаила Романова

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

Распад средневековой художественной системы открывает дорогу искусству нового времени. Русское искусство перестает быть обособленным от европейского. И. Е. Забеляй: *«Со временем царя Михаила Федоровича иностранные живописцы постоянно, один за другим, приезжали в Москву служить cвouм мастерством при царском дворе, который они украшали и картинами и стенописью... В конце XVII столетия из русских учеников образовалось нечто вроде школы, которая живописный западный стиль внесла даже в самую иконопись и церковную стенопись».* Появились картины, писанные на бумаге соковыми красками и золотом - *живописные листы* («парсуны»).

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

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

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

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

 Рубеж XVI-XVII вв. ознаменовался в изобразительном искусстве, как известно, наличием двух направлений: «годуновской» и «строгановской» школами. Первая, получившая свое название от Бориса Годунова, по заказам которого работали ее художники, продолжала традиции Рублева и Дионисия, представляла архаичное и эклектическое направление. Вторая - работавшая в основном по заказам Строгановых, но выполнявшая также заказы царя и митрополита, представлена мастерами как Прокопий Чирин, Никита, Назарий, Федор Истома Савины. Строгановскую икону, небольшую по размеру миниатюру, отличало тщательное, очень мелкое письмо, изощренность рисунка, богатство орнамен­тации, обилие золота и серебра. Принципиально новым было умение передать лирическое настроение поэтического пейзажа. «Строгановская» школа явилась в русской иконописи образцом высокого профессионализма, артистичности, изощренности языка.

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

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

Представители второй концепции, защищающие старую традицию религиоз­ного искусства и возглавляемые протопопом Аввакумом, отрицали какую-то связь искусства с действительностью. Они утверждали, что икона - предмет культа, и в ней все, даже сама доска, священны, а лики святых не могут копировать простых смертных. Однако в живописи XVII в. происходят большие перемены. Религиозные идеи отступают на второй план. Художников занимают больше многочисленные бытовые и исторические подробности, интерес к реальной жизни. Соответственно эволюционирует иконопись, которая все больше становится склонна к мелким подробностям, к изысканной, «ювелирной» технике живописи. «Священным» остался лишь сюжет, облеченный в форму увлекательной сказки. Главное внимание художник обращает на изысканность красочных сочетаний, на тщательную отделку деталей и миниатюрную выписанность лиц и рук. К середине XV в. миниатюрная техника письма перешла и на монументальную живопись.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сам план города с его параллельно-перпендикулярным устройством улиц, застройкой по красной линии был новым по сравнению с древнерусскими городами. Город возник сначала как крепость и порт (Петропавловская крепость и Адмиралтейство). Творчество Доменико Трезини (ок. 1670-1734 тт.), Карло Бартоломео Растрелли (1700-1771 гг.).

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

Андрей Матвеев (1701-1739 гг.), «на пятнадцатом году жизни» уехал в Голландию, затем переехал во Фландрию, в Антверпенскую Королевскую академию. Вернулся в 1927 г., участвует в оформлении Петропавловского собора. Глава «живописной команды» Канцелярии от строений, руководит всеми монументально-декоративными работами в Петербурге («Сенатская зала» Двенадцати коллегий), пишет иконы для многих церквей, портреты («Автопортрет с женой», 1729 г.). Живопись его прозрачна, с тончайшими переходами от изображения к фону, нечеткими светотеневыми градациями и растворяющимися контурами.

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

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

Алексей Петрович Антропов (1716-1795 г.) работал в Канцелярии под началом Матвеева, затем Вишнякова. Расписывал интерьеры дворцов, писал иконы, портреты. В жанре камерного портрета он достигает реалистической достоверности («Портрет статс-дамы А. М. Измайловой», 1759). Колористическое решение строится на контрастах больших локальных цветовых пятен. В модели он улавливает наиболее характерное («Портрет Петра III», 1762). Однако композиция его портретов статична (традиция древнерусской живописи). Изображение фигуры плоскостно. Имел большое влияние на художников второй половины XVlII в.

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

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

В 1757 г. была основана Академия художеств, при которой было открыто Воспитательное училище для подготовки архитекторов и художников. Благород­ные идеалы, патриотические, гражданские идеи, высокие эталоны красоты челове­ка, гармония — все эти категории, идущие от европейского Просвещения, вместе с художественным опытом западноевропейских стран нашли благодатную почву в России. Ведущим художественным направлением Академии художеств стал *классицизм,* который отличался от европейского прежде всего отсутствием идеи жесткого подчинения человека государству. Несколько этапов: ранний классицизм (б0-е — перв. пол. 80-х годов), строгий, зрелый (втор. пол. 80-х — 90-с гг.) и поздний (до 30-х гг. XIX в.). Параллельно развиваются и другие художественные стили: *рокайль, псевдоготика, шинуазри* («китайщина»), *тюркери* («туретчина»). Через сентиментализм *рококо* оказало влияние на *романтизм* XIX в. (интерес к внутреннему миру человека).

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

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

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

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

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

**Лекция 54**. Русское искусство первой половины XIXв. Архитектура высокого классицизма. Воронихин. Захаров. Ампир. Росси. Исакиевский собор. Скульптура классицизма. Мартос.

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

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

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

**Лекция 55**. Русское искусство первой половины XIXв. Живопись. Романтизм Кипренский. Тропинин. Щедрин. Брюллов.

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

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

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

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

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

Живопись середины XIX в. начинается с *А.* А. Иванова (1806—1858 гг.) После окончания Академии с двумя золотыми медалями уезжает в Дрезден, затем — Вена и Рим, где живет практически до конца жизни. Влияние немецкой философии (шеллингианство, Штраус), увлечение историей религии. Создание библейских эскизов. Творческий «принцип этического романизма». Вера в нравственное преобразование людей. Двадцать лет он работал над картиной «Явление Христа народу» (1837—1857 гт.). Н. Г. Чернышевский писал о нем: *«Иванов являлся человеком, по своим стремлениям принадлежащим к небольшому числу избранных гениев, которые решительно становятся людьми будущего»...* Главное в его картине — правдивость персонажей, достоверность их психологических характеристик. Последний монументалист в русской живописи.

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

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

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

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

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

 В 70-е годы демократическая живопись завоевывает признание. В 1863 г. в Петербургской Академии художеств 14 выпускников отказываются писать на программную тему и, выйдя из Академии, создают «Петербургскую артель художников» (Ф. Журавлев, А. Корзухин, К. Маковский, А. Морозов). В Москве создастся «Товарищество передвижных художественных выставок» (1870), кото­рое просуществовало более 50 лет. Его идейной программой было — отражать жизнь со всеми ее острыми социальными проблемами. Товарищество было создано по инициативе Мясоедова и поддержано Перовым, Ге, Крамским, Сав­расовым, Шишкиным, братьями Маковскими, позднее присоединились Репин, Суриков, Васнецов, Ярошенко, Касаткин. В выставках принимали участие Серов, Левитан, Поленов.

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

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

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

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

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

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

Историческая живопись. В 70 -80-е годы в батальном жанре работает В. В. Верещагин (1842—1904 гг.). Был близок к передвижникам. Получил военное образование (Петербургский морской кадетский корпус). Затем окончил Академию художеств, учился в Париже. Служил на Кавказе, в Средней Азии. Создал серии картин («Двери Тамерлана», «Торжеству­ют», «Апофеоз войны» — *«посвящается всем великим завоеваниям, прошедшим. настоящим и будущим», —* написал он на раме). Серия архитектурных пейзажей (по Индии). «Балканская серия» (1877—1881 гг.). Его последняя серия картин:«1812 год. Наполеон в России» (1877—1904 гг.). Погиб художник в Порт-Артуре при взрыве броненосца «Петропавловск».

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

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

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

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

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

11. И. Левитан (I860—1900 гг.), продолжатель традиций Саврасова и Васильева. А. П. Чехов называл его лучшим русским пейзажистом. Расцвет творчества падает на 80—90-с годы («Березовая роща», «Вечерний звон», «У омута», «Март», «Золотая осень», «Владимирка»). Подошел вплотную к *импрессионизму:* вибрирующий мазок, пронизанный светом и воздухом (Коро). Его пейзаж лиричен, элегичен, чаще меланхоличен. К. Коровин писал: *«Левитан был разочарованный человек, всегда грустный. Он жил как-то не совсем на земле, всегда поглощенный тайной поэзией русской природы».* Путешествовал по Волге, был в Крыму, где познакомился с А. Чеховым.

**Лекция 59.** Русское искусство второй половины XIXв. Художественное объединение «Мир искусства».

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

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

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

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

К.Сомов (1869—193 9 гг.) — ведущий художник «Мира искусства». A.Н.Бенуа (1870—1960 гг.) — идейный вождь «Мира искусства», живописец, график, театральный художник, режиссер, теоретик и историк искусства.

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

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

В 1907 г. была устроена выставка художников-последователей Борисова-Мусатова, названная *«Голубая роза»:* П. Кузнецов, М. Сарьян, Н. Сапунов, С. Судейкин, К. Петров-Водкин.
**Лекция 60.** Искусство начала ХХ в. Основные течения русского художественного авангарда. Новый тип художественного творчества. «Бубновый валет». Примитивизм. Супрематизм. Малевич. Конструктивизм. Татлин. Абстракционизм. Кандинский.

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

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

М. 3. Шагал (1887—1985 гг.) был близок к *экспрессионизму,* создавал фантазии (местечковый витебский мир в гротескно-символическом духе: «Прогулка», 1917}. Входил в петербургский *«Союз молодежи»* (1909 г.), куда входили также П. Филонов, К. Малевич, В. Татлин, Н. Альтман, Д. Бурлюк и др. « *Союз»* не имел своей программы, пропагандировал *символизм, кубизм, футуризм,* «беспредметность», но каждый художник имел свое творческое лицо. (П. Филонов: «Коровницы»).

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

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

Искусство, которое мы привычно исчисляем с ноября 1917 г., фактически начинает формироваться задолго до октября –не по календарю, точно так же, как культура «серебряного века» и всего петербургского периода не могла перестать существовать в один день и час. Напомним, что не только в 20-х годах еще было ощутимо это влияние, но многие представители «серебряного века» дожили до 60–80-х годов, и не только в «дальнем зарубежье», но и в мало благоприятных для них условиях советской действительности. Но и в 20-е годы это, конечно, была уже «остаточная жизнь», доживание культуры петербургской России. Наступали другие времена. Более того, многое, что стало к этому времени уже как бы историей, по сути, оказалось живо и активно воздействовало на рождающееся советское искусство. Достаточно вспомнить, что в 20-е годы XX в. ожили передвижнические традиции: художественная жизнь страны требовала искусства остросоциального и понятного самым широким не подготовленным эстетически массам. В эти же годы не только продолжает развиваться, но и переживает истинный расцвет искусство, которое мы называем «русским авангардом»: время революционных катаклизмов, революционных преобразований влечет художников к новым творческим экспериментам. Не следует забывать, что события Октября, приведшие нашу страну к трагедии и национальной катастрофе, были восприняты –особенно поначалу –большей частью интеллигенции России положительно, и многие художники со всем жаром творческих натур искренне и даже истово стали прославлять революцию и «новую эру человечества».

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

Свой путь в беспредметничестве продолжал К. Малевич, и супрематизм, развиваемый его учениками И. Пуни, Л. Поповой, Н. Удальцовой, О. Розановой, стал распространяться в прикладном искусстве, архитектуре, дизайне, графике. Л. Попова в 1921 г. приняла участие (вместе с А. Родченко, А. Экстер, А. Весниным и В. Степановой) в выставке советского дизайна «5х5= 25». В. Татлин в своих сложных поисках форм выражения конструктивизма часто обращался к национальному средневековому искусству, используя знаменитые «контррельефы». Конструктивизму предстояло оказать огромное влияние не только на архитектуру, но и на предметы быта – мебель, одежду, ткани и пр.

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

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

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

От имени русского авангарда выступали «Утвердители нового искусства» –УНОВИС (1919–1920), обосновавшиеся сначала на базе художественной школы Витебска (Малевич, Шагал, Лисицкий, Лепорская, Стерлигов и др.), а затем распространившиеся в другие города. На почве УНОВИСА в 1923 г. в Петрограде был создан ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры). В Москве ИНХУК существовал еще с 1920 г. Сначала его председателем был Кандинский, за ним Родченко, затем Осип Брик. Члены УНОВИСА и ИНХУКА были резко агрессивны к традиционному искусству прошлого и проповедовали «коммунистическое коллективное творчество». Как ни странно внешне, эти авангардистские объединения именно в отношении к традиционной  национальной культуре смыкались с все набиравшим силу Пролектультом, организованным еще в 1917 г. в Петрограде усилиями Луначарского и Горького и провозглашавшим новую пролетарскую культуру на смену «никому не нужной буржуазной». Недаром первыми комиссарами отделов ИЗО Наркомпроса были все те же Малевич, Шагал, Штеренберг и др.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В историческом жанре к широким художественным обобщениям пришел Б. В. Иогансон, создавший поистине монументальные полотна «Допрос коммунистов»  и «На старом уральском заводе». Обе эти картины были восприняты современниками как символ пройденной народом дороги борьбы. Образы, созданные Иогансоном, героичны и значительны

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

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

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

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

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

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

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

**Лекция 63.** Искусство СССР второй половины ХХ в. Живопись. Неформальное искусство. Эрнст Неизвестный. «Суровый стиль». «Манежная живопись». Архитектура СССР в послевоенные годы.

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

Характерными чертами периода стали: органическое сочетание социалистического, интернационального содержания с богатством национальных форм и традиций; небывало быстрое развитие всех национальных школ и их плодотворное взаимодействие; гармоническое сочетание всех видов и отраслей художественного творчества — станковых, монументальных и декоративных, что создало предпосылки для формирования целостной эстетической среды, охватывающей все стороны духовной и материальной жизни советских людей. Важной чертой периода стало многообразие национальных школ, творческих направлений, индивидуальностей, активная творческая деятельность всех поколений, в том числе молодых художников. В искусстве 1960-х гг. большое значение приобрели образы, выражающие деятельную энергию народа, его сплоченность, силу характеров, интенсивность психологической жизни, богатство творческих дарований; показательно обогащение и усиление выразительных средств — композиционной структуры, ритма, колорита, пластической формы, линии; произведения стали более активно связываться с окружением, средой; стали меняться привычные границы жанров и видов искусства. Героика всенародного подвига, коллективная целеустремленность и самоотверженность выражены в произведениях скульптуры, живописи, графики. В стране воздвигнуты грандиозные архитектурно-скульптурные мемориальные ансамбли, монументы, памятники в честь вождей революции, важных исторических событий, в память погибших советских воинов и жертв фашистского террора, выдающихся отечественных деятелей (скульпторы М. К. Аникушин, М. Ф. Бабурин, Е. В. Вучетич, В. В. Исаева, Л. Е. Кербель, А. П. Кибальников, О. С. Кирюхин, О. К. Комов, Н. В. Томский, В. Е. Цигаль, Ю. Л. Чернов в РСФСР, В. 3. Бородай на Украине, А. О. Бембель в Белоруссии, Омар Эльдаров в Азербайджане, Элгуджа Амашукели, Мераб Бердзенишвили в Грузии, Гедиминас Йокубонис в Литве, Л. В. Буковский в Латвии, Хакимжан Наурзбаев в Казахстане, Тургунбай Садыков в Киргизии). Сила духа советских людей, стойко встречающих трудности, запечатлена и в станковой скульптуре.
В живописи выдвинулась большая плеяда мастеров, создавших полные эпической силы полотна, посвященные героике наших дней и историческим событиям, своеобразной, сильной красоте людей и природы разных областей Родины (Д. Д. Жилинский, В. И. Иванов, Г. М. Коржев, Ю. П. Кугач, Е. Е. Моисеенко, В. К. Нечитайло, А. Н. Осипов, П. П. Оссовский, В. Е. Попков, В. Ф. Стожаров, А. П. и С. П. Ткачевы в РСФСР, В. А. Чеканюк, В. В. Шаталин на Украине, М. А. Савицкий в Белоруссии, М. Г. Греку, В. Г. Руссу-Чобану в Молдавии, Таир Салахов в Азербайджане, Саркис Мурадян, Ашот Мелконян в Армении, Гурам Геловани, Зураб Нижарадзе в Грузии, Сильвестрас Джяукштас в Литве, Индулис Заринь, Эдгар Илтнер, Джемма Скулме в Латвии, Эльмар Ките, Лейли Мууга, Энн Пылдроос в Эстонии, Сабур Мамбеев, Са-лихитдин Айтбаев в Казахстане, Рахим Ахмедов в Узбекистане, Иззат Клычев, Чары Амангельдыев в Туркмении, Белек Джумабаев в Киргизии, Хушбахт Хушвахтов в Таджикистане). Перестройка архитектуры во второй половине 1950-х гг. дала новое значение монументальному искусству и изменила его облик. Значительностью символически обобщенных образов отмечены работы живописцев Н. И. Андронова, А. В. Васнецова, В. К. Замкова, О. П. Филатчева, Ю. К. Королева, А. А. Мыльникова, в РСФСР, В. В. Мельниченко, А. Ф. Рыбачук на Украине, Н. Ю. Игнатова, Зураба Церетели в Грузии, мастеров витража Казиса Моркунаса и Альгимантаса Стошкуса в Литве; крупные работы для Всемирных выставок выполнили мастера оформительского искусства К. И. Рождественский и Р. Р. Клике. Обновление театрального искусства определило новую выразительность пространства, цвета и света в творчестве Н. Н. Золотарева, В. Я. Левенталя, Э. Г. Стейберга, С. М. Юнович в РСФСР, грузина Иосифа Сумбаташвили. Большую идейную и драматическую насыщенность приобрела графика — получивший популярность в быту эстамп и книжная графика (Д. С. Бисти, И. В. Голицын, В. Н. Горяев, Г. Ф. Захаров, Н. В. Кузьмин, Т. А. Маврина, А. П. Мунхалов в РСФСР, Г. В. Якутович на Украине, Г. Г. Поплавский в Белоруссии, И. Т. Богдеско, Л. П. Григорашенко в Молдавии, Тенгиз Мирзашвили, Реваз Тархан-Моурави в Грузии, Е. М. Сидоркин в Казахстане, Стасис Красаускас, Альбина Макунайте в Литве, Гунар Кроллис в Латвии, Виве Толли, Харальд Ээльма в Эстонии). Успешно развивается искусство плаката (Е. А. Каждан, О. М. Савостюк, Б. А. Успенский в РСФСР, Давид Дундуа в Грузии, Юозас Галкус в Литве). 1960-е годы были ознаменованы развитием художественного конструирования промышленных изделий, интенсивными поисками новых рациональных форм бытовых предметов, разработкой новых образцов мебели, тканей, арматуры, новых форм и расцветок для керамики, стекла, выявлением эстетических возможностей материалов и процессов, развитием полузабытых или новых способов обработки материалов (в том числе чеканки по металлу).

Многограннее по тематике, жанрам, художественным приемам стало искусство 1970-х — начала 1980-х гг. Броские, декоративные черты живописи, интенсивная красочность, декларативные обобщенные образы уступили место станковым более интимным формам картины, более разработанной и богатой нюансами живописи большей психологической сложности замысла, широкой гамме чувств и размышлений. В скульптуре утверждается свобода пространственной композиции, которая порой приводит к обогащению скульптуры элементами живописных жанров — пейзажа, натюрморта, интерьера. В графике заметно усложнение философской концепции произведений, чему соответствует усложнение композиции и технических приемов (особенно в гравюре на металле). Общей чертой является резкая индивидуализация образов и художественных приемов. Растет интерес, с одной стороны, к большим социальным проблемам, к исторической перспективе, с другой — к миру интимного, домашнего бытия. Большое значение для воспитания творческой смены сыграло постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (1976). Молодые художники принесли в искусство широкий интерес к тому, что совершается в мире, пристальное внимание к лучшим традициям мирового и отечественного художественного наследия.

**Лекция 64.** Искусство СССР второй половины ХХ в. Живопись 1970-90-х гг. Неформальное искусство. Неофункционализм. Модернизированный неоклассицизм.

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

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

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

Творчество живописцев 60-80-х годов ХХ века.

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

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

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

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

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

Сейчас много спорят о традициях отечественного искус­ства. Есть духовная традиция, которую искусство советское, искусство новейшее унаследовало от больших художников доре­волюционной России. Это ум, сердце, творческое воображение, открытые насущным тревогам сограждан, человеческим борениям современности. Это потребность создавать искусство, соразмерное жизни — широко, общественно понятой, ее всеохватным запросам. Здесь дело больше во внутреннем пафосе творчества, нежели в индивидуальных или национальных творческих предпочтениях. Органически ощущаемый социальный масштаб художественных задач. Вот то, что, пожалуй, ярче всего выделяет достижения мастеров советского изобразительного искусства в любой международной экспозиции. Именно эта естественная, глубоко личная и потому индивидуально окрашенная творческая причастность общим вопросам жизни, Она налицо и в лучших произведениях наших молодых живописцев. Чувство гуманисти­ческой сопричастности определило, как представляется, развитие нескольких генераций, о которых у нас шла речь. Определило — при всех противоречиях, «завихрениях», которые свойственны нашему молодому и не молодому искусству. Живое, воплощенное в его образах гуманистическое начало и видится ценностью, способной позитивно влиять на завтрашний выбор художника.

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

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

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

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

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

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

 Со временем Луганское художественное училище стало одним из признанных в Советском Союзе. Лучшие работы луганчан появлялись на всесоюзных выставках, экспонировались за рубежом. В республике ЛГХУ отмечалось как одно из ведущих учебных заведений данного профиля, работы студентов награждались дипломами, медалями, грамотами Министерства культуры и искусства, премиями.

 Выпускников училища сегодня можно встретить в разных уголках страны и мира. Многие из них стали членами Национальных Союзов художников, активно занимаются выставочной деятельностью, составляют большую часть Луганского и Донецкого отделений Национального Союза художников Украины, преподают в высших и средних художественных учебных заведениях Украины, России и других стран СНГ, получили звание народных художников, заслуженных художников, заслуженных деятелей искусств.

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

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