

В. Л. Правда

ЯЗЫК ВИДОВ ИСКУССТВ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



Кемерово 2010

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Кузбасский государственный технический университет»

В.Л. Правда

ЯЗЫК ВИДОВ ИСКУССТВ

Рекомендовано в качестве учебного пособия
учебно-методической комиссией специальности
100103 «Мировая культура и искусство»

Кемерово 2010

Рецензенты:

<u>Е.Ф. Казаков</u> ФИО, должность	кафедры	<u>философии КемГУ</u> наименование кафедры
<u>Н.Н. Егорова</u> ФИО, член УМК или председатель	УМК специальности	<u>100103</u> код и наименование
<u>Социально-культурный сервис и туризм</u> специальности или направления подготовки		

Правда В.Л. Учебное пособие подготовлено по курсу «Мировая культура и искусство» для специальности 100103 «Социально-культурный сервис и туризм» / В. Л. Правда. – Электрон. дан. – Кемерово : ГУ КузГТУ, 2010. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) ; зв. ; цв. ; 12 см. – Систем. требования : Pentium IV ; ОЗУ 8 Мб ; Windows 95 ; (CD-ROM-дисковод) ; мышь. - Загл. с экрана.

Учебник отражает современный уровень разработки проблемы языка видов искусств и жанров живописи, содержит сжатый очерк истории европейских стилей, начиная с античности и заканчивая постмодернизмом. Предназначен для студентов дневного и заочного обучения.

Предисловие

Искусство представляет собой древнейший и важный вид творческой деятельности человека, посредством которого в художественных образах отражается и познается действительность. Продуктом художественной деятельности является создание специфических объектов, то есть произведений искусства в чувственном материале: в слове, музыке, танце, красках. Изображение действительности в искусстве оформляется особым образом – эстетически. Закономерности, правила и порядок оформления эстетического чувства человека в художественной деятельности и есть язык искусства. Виды, роды и жанры искусства отражают разнообразные стороны эстетической деятельности человека.

Существуют различные классификации видов искусств по разным критериям. Наиболее простой является пространственно-временная классификация. Согласно ей виды искусства делятся на:

1. Пространственные виды искусства. К ним относятся архитектура, скульптура, графика, живопись, декоративно-прикладное искусство. Эти пять видов искусства называют изобразительным. Они существуют в трех измерениях (скульптура, архитектура), или создают, изображают на двухмерной плоскости иллюзию трехмерности (графика, живопись).

2. Временные виды искусства. К ним относятся литература, музыка.

3. Пространственно-временные: кино, театр, танец.

4. Синтетические: видеографика, дизайн.

Каждый вид искусства имеет свой особый язык, с помощью которого он говорит о мире, о его сложности и красоте. Неповторимость языка отдельного вида искусства позволяет ему быть незаменимым, занять свое особое место в ряду других. Так, никакое искусство, кроме литературы, не может с такой исключительной точностью с помощью слова рассказать о действиях и поступках людей, раскрыть события во времени. Зато музыка обладает несравнимой силой непосредственного воздействия звуком на наши чувства. В сравнении с кинематографом театр привлекает зрителя живым общением с героями спектакля. И напротив, кинемато-

граф, в сравнении с театром, способен безгранично расширять рамки действия, показывать и величественные картины природы, и масштабные баталии, и тончайшие оттенки мимики человеческого лица. Поскольку действительность неисчерпаема и многообразно само проявление красоты мира, постольку многообразны виды искусства.

В каждом виде искусства существуют жанры. Жанр – это область искусства, ограниченная определенным кругом тем, предметов и характером изображения в слове, звуке, графике. Например, жанрами живописи являются портрет, пейзаж и т. д. В современном искусстве жанрово-видовое членение искусства довольно быстро меняется: жанры разветвляются, сливаются, образуются новые жанры, поэтому существующие классификации видов и жанров искусства до некоторой степени условны.

В настоящем учебном пособии рассматривается только язык пространственных видов искусства, а именно: графики, живописи, скульптуры, архитектуры.

Глава 1. Графика как вид искусства

1.1 Особенности графики и ее разновидности. Рисунок

Слово графика происходит от латинского «grapho», что означает «скребу», «пишу», «рисую». Среди видов изобразительного искусства графика является самой распространенной, а ее виды и формы очень разнообразны: книжные иллюстрации, этикетки, плакаты, буклеты, афиши, станковые рисунки и гравюры, марки и т. д. Графика лежит в основе живописи, скульптуры, архитектуры. Ее рассматривают, прежде всего, как линейное изображение на плоскости в одну краску. Но постепенно понятие графики расширялось, в нее включали различные виды гравюры, одноцветные и многоцветные, рисунки черными и цветными карандашами, акварель. Можно с уверенностью сказать, что этот вид искусства – самый древний, ведь древнейшие произведения искусства представляют собой процарапанные на камне или кости насечки, линии, узоры. Графика – это вид изобразительного искусства, в основе которого лежит выразительность линии, штриха, пятна. Цвет в ней используется ограниченно, главными средствами являются средства рисунка.

В графике выделяют такую область как станковая графика. Понятие «станковый» будет встречаться не раз, поэтому следует определить этот термин. Он происходит от слова «станок», на котором создаются произведения искусства: мольберт, скульптурный станок. Станковым искусством называют произведения живописи, графики, скульптуры, имеющие самостоятельное значение, свободные от прямых практических функций. Такие произведения не предназначены для вхождения в ансамбль в качестве его составной неотъемлемой части. Станковая графика (станковый рисунок и станковая печатная графика), как и другие виды станкового искусства, предназначена для музейных и выставочных коллекций и экспозиций, для развешивания на стенах – украшения общественных и жилых интерьеров. Другой важнейшей областью графического искусства является книжная графика как система формирования эстетики и единого стиля книги. Выделяется также прикладная или промышленная графика – «промгра-

фика»: художественное проектирование товарных, почтовых, денежных знаков, эмблем, этикеток, изготовление экслибрисов, плакатов и так далее.

По способу исполнения и возможности тиражирования графического произведения различают две его основные разновидности:

1. Рисунок как самостоятельное произведение искусства.
2. Печатная графика.

Рисунок. С этим видом графики человек сталкивается в раннем детстве. Ребенок при помощи рисунка пытается запечатлеть свои первые эстетические наблюдения. В специализированных учебных заведениях обучению рисунку отводится первостепенная роль. По манере исполнения рисунки можно разделить на академический, свободный и подготовительный.

Академический рисунок – этап обучения любого художника. В академическом рисунке натура воспроизводится подробно, скрупулезно, без всяких пропусков и обобщений. Художник стремится воспроизвести достоверные пропорции, точные движения, светотень. При этом подобный рисунок лишен индивидуальной манеры, аналитичен, эмоционально сух. Художник не ставит задачу выразить свое отношение к изображаемому, он стремится как можно более точно его запечатлеть.

Свободный рисунок. Пройдя этап обучения, овладев натурой, художник переходит к свободному рисунку. Здесь мастер позволяет себе опускать подробности, которые не подчеркивают выразительность образа, кое-что преувеличивать, утрировать ради эмоциональной достоверности. Именно в свободном рисунке выявляется мастерство рисовальщика – его умение передать линиями мимолетный жест, настроение, мимику. В нем узнаваема индивидуальная манера художника. Свободный рисунок может быть как рисунком с натуры, портретом, так и композиционным, то есть полностью сочиненным, составленным автором. Характеризуя работу новеллиста, Хемингуэй писал, что новелла должна быть похожа на гигантский айсберг, потому и кажущийся внушительным, что лишь пятая часть его объема возвышается над водой. Если писателю хорошо известно то, о чем он пишет, то он знает, какая деталь раскрутит пружину читательского впечатле-

ния. Таково и искусство свободного рисунка. Художник несколькими выразительными линиями может обрисовать жесты, характерную фигуру человека, пластику животного и так далее.

Подготовительный рисунок. С подготовительного рисунка начинается создание любого графического, живописного или архитектурного произведения. На листке художник делает быстрые наброски фигур, драпировок, фрагментов пейзажа, деталей архитектуры. Эти наброски не предназначены для зрителя. Ими отмечены этапы творческого поиска художника, сбора впечатлений, материалов для будущих самостоятельных произведений.

По технике исполнения рисунок делится на линейный, штриховой, тональный, смешанный.

Линейный рисунок. Он создается только с помощью линии, которая очерчивает силуэт. В таком рисунке не передается свет, тень, оттенки. Все сосредоточено на выразительности линии. Большим мастером линейного рисунка был французский художник Анри Матисс.

Штриховой рисунок. Такой рисунок выполняется с помощью множества коротких линий – штрихов. Он более подробен. В нем художник моделирует объем. Моделировка – это обозначение, проработка объемов с помощью линий. Изгибы линий на бумаге помогают глазу как бы ощупывать форму предметов и определять их положение в пространстве. Густотой и насыщенностью штрихов автор может передавать светотень, что подчеркивает объемность. Характером штрихов можно передавать особенности материалов, пространство. Так, перекрестный достаточно жирный штрих характеризует плотную материальную поверхность. А наклонные однообразные параллельные штрихи передают воздушность, глубину, например, небо. Однообразными вертикальными штрихами обозначается глубокое пространство – даль. Всевозможные фигурные штриховки – змейки, запятые служат цветовой и фактурной характеристикой предметов.

Тональный рисунок. В таком рисунке звучание линии приглушается, она не прорабатывается. Объем передается сочетанием тона. При этом формы не имеют четких границ, так как они появляются от сочетания расплывчатых пятен разной насыщенности и штриховки.

Смешанный рисунок. Часто художник использует в рисунке все эти приемы: пятно, линию разнообразные штриховки. Применение различной техники делает рисунок выразительным, полнокровным. Хотя выбор художником какого-то одного приема не обязательно обедняет рисунок, но демонстрирует мастерство рисовальщика, который и минимальными средствами может достигать впечатляющих результатов.

Материалы рисунка. Выбор материала, с помощью которого создается рисунок, определяется творческой задачей. Для создания рисунка используются разнообразные материалы. Каждый из них имеет свои неповторимые достоинства, дает возможность создавать линии с разными характерами. Так, итальянский карандаш дает тонкую серебристую линию. Если художнику нужна поблескивающая линия со множеством оттенков от серого до черного, то он выберет графитный карандаш. Графит – натуральный углеродистый продукт черного цвета. Им выполняют как линейные, так и тональные рисунки. Для графита используют тонированную бумагу светлых – желтоватых, сероватых оттенков, так как он не обладает большой силой тона и имеет блеск. Сангина с ее теплым и мягким цветом издавна популярна для создания обнаженного тела, известна еще с античности. Она имеет устойчивый красно-коричневый цвет. Есть сангина природная и искусственная. Для рисунков сангиной использую тонированную бумагу чаще холодных оттенков – серых, голубых, зеленоватых. В технике однотонной растушевки и размывки в графике нередко применяют бистр – темно-коричневую краску из сосновой сажи, смешанной с растительным клеем. Уголь предпочтителен для работы над трудным эскизом со множеством предполагаемых исправлений, так как он легко стряхивается. Этот материал обладает насыщенным тоном, жирной объемной линией. Им хорошо моделировать форму вовсе без линий и штрихов с помощью тона. Законченный рисунок углем нуждается в фиксации. С давних пор в графике применяют сепию – краску животного происхождения, получаемую из морских моллюсков (каракатицы). Сепия имеет приятный бархатисто-коричневый цвет. В дальнейшем все рисунки, выполненные коричневой акварелью или другим материалом, имеющим коричневый цвет стали, будем условно называть

сепиями. В настоящее время натуральной сепии в продаже не существует, ее отчасти заменяет тушь коричневого цвета. Соус стал известен с конца XVIII века. Особенно широкое распространение получил в России. Большим мастером рисунка в этой технике был И. Крамской. Соус изготавливается из мелкого порошка продуктов сгорания, в который добавляется небольшое количество клея. Продается в виде прессованных цилиндрических палочек. Существует техника мокрого соуса и сухого. Сухой соус как бы вбивают в бумагу с последующим растиранием тампоном, мокрый соус разводят и рисуют кистью. Соус необычайно глубок по тону с приятной бархатистой поверхностью, обладает широким тональным диапазоном. Он позволяет создавать обширные поля растушевки с последующей проработкой деталей карандашом. С конца XIX века соус стал применяться все реже, хотя обладает многими замечательными качествами.

Работа с четкой линией и штрихом без пятен и растушевок потребует такого инструмента как перо. Перо привлекает всех живописцев. Рисунок пером невозможно исправить, поэтому он требует концентрации и вдохновения. Для работы используют тростниковые, стальные, гусиные перья, деревянные палочки. Рисуют, как правило, на тонированной бумаге. Линии и штрихи, погружаясь в тон бумаги, создают впечатление живописности. В живописи перо часто сочетают с кистью. Кисть дает возможность широко прокладывать тоном большие плоскости (отмывка расплывчатым слоем краски с помощью кисти называется лавис) и позволяет выполнить рисунок, отличающийся особой тонкостью. Перо дает четкий рисунок, и к нему тяготеют приверженцы чистых линий, а кистью создаются тоновые рисунки. Очень виртуозно владел кистью великий китайский художник Ци Бай-ши. Он сочетал расплывчатые пятна с острыми ударами кисти, как бы повторяющими очертания китайских иероглифов. Для рисунка кистью применяют тушь, бистр, чернила. Одной из разновидностей рисунка кистью является монохромная живопись в сером тоне, так называемая гризайль. Гризайль часто встречается у старых мастеров, которые в период подготовительной работы над картиной выполняли в этой технике законченные произведения.

К материалам графики, кроме названных, относят также цветные карандаши, цветные мелки – пастель, фломастеры, тушь, гуашь, акварель, монотипию, коллаж, аппликацию, фотомонтаж и любые другие материалы и способы создания композиции, дающие в итоге графическое произведение как уникальный образ.

1.2 Выразительные средства графики

Графика обладает свойственным только ей, неповторимым языком. Особую роль в ней играет линия, контраст черного и белого цветов, лаконизм, роль плоскости, фона листа.

Выразительность линии. Основная выразительность в графике заключается именно в выразительности линии. Имеется в виду также пятно – чрезмерно размытая линия, и штрих – очень маленькая линия. Линия передает конструкцию предмета, фигуры. В ней закладывается эмоциональное отношение к изображаемому. Ведь линии могут быть широкими, сдержанными, стремительными, точно или приблизительно передающими форму. Для понимания графики очень важно различать характер линии. Понятно, что, изображая балерину или танцовщицу, художник будет обрисовывать ее тонкими изящными линиями, а углекопа или дровосека – объемными, грубоватыми. Таким образом, характер линии создает графический образ. Художник продумывает, прорабатывает каждую линию, каждый штрих, но в то же время добивается того, чтобы они производили впечатление нанесенных свободно, непринужденно, как бы невзначай. «Живой» линия будет лишь тогда, когда в нее вложены энергия, порыв. Существует понятие «чувство линии». Чувство линии является в целом частью общехудожественного вкуса, но без обладания этим чувством художник-график вообще не может состояться. Придавая линии изящный, нервный или грубый характер, делая ее прерывистой или пластичной, объемной или тонкой, острой или плавной, художник добивается нужного ему художественного эффекта, передавая зрителям эмоциональный посыл. Мастерство графика раскрывается в способности передать точное движение, динамическое положение фигуры в пространстве. А для этого необходимо дать зрителю почувствовать предыдущее положение (что-то

от него всегда остается в динамике) и то, которое, вероятно, следует. График должен чувствовать и уметь запечатлеть «психологию жеста». Недостаточно передать жестом то или иное состояние человека: горе, радость или просто ходьбу. В зависимости от характера, возраста, телосложения будет меняться и жест. Поэтому важно запечатлеть особый, неповторимый для каждого жест. Малейшее изменение жеста придает изображению иной смысл и оттенок.

С помощью линий передаются не только эмоции, отношение, форма, объем предметов, но и светотень. Заштриховывая интенсивно поверхность листа или оставляя ее не заштрихованной, художник передает игру света и тени.

Цвет в графике. Графику называют «искусством белого и черного», искусством выписывать черные линии на белом фоне бумаги. Контраст черного и белого составляет главное в ее эстетической системе. Давая характеристику графике А. Дюрера, Эразм Роттердамский точно обрисовал суть графического искусства, пользующегося в основном только черным цветом: «Чего только он (Дюрер – В. П.) не может выразить в одном цвете, то есть черными штрихами... даже то, что невозможно изобразить – огонь, лучи, гром, зарницы, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец, всю душу человека... Все это с таким искусством он создает тончайшими штрихами и при этом только черным, что ты оскорбил бы произведение, если бы пожелал внести в него краски».

Однако при ведущей роли черного цвета и его оттенков, полихромия широко применяется в графике. Прежде всего цветность присутствует в виде подцветки или тонирования плоскостей, бумаги, на которых создаются графические произведения. В зависимости от творческой задачи художник стремится либо к особому контрасту, либо старается, напротив, его приглушить, выбирая для этих целей бумагу разных оттенков. Теплый или холодный тон бумаги уже содержит в себе некий эмоциональный посыл. Кроме того, ряд природных материалов, используемых графиками, имеют цветность от коричневого до кроваво-красного, например, сангина, сепия. Художники используют также цветные карандаши, тушь разных цветов и акварель, которую

также некоторые искусствоведы причисляют к графике. И все-таки цвет в графике, в отличие от живописи с первостепенным для нее колоритом, чаще всего играет вспомогательную роль, в то время как основными средствами выразительности является линия, штрих, контур, пятно. Можно сказать, что цветовая характеристика в графических произведениях условна, она служит не столько для передачи натуральной цветовой гаммы, сколько для характеристики настроения, эмоционального строя образов.

Лаконизм, обобщенность. Как правило, графика не задерживается на частностях подробностях. Она создает обобщенный образ, в котором запечатлевается самое существенное. Особенно это характерно для современного графического языка. Нередко про живописную картину или фреску говорят, что она графична. Этим хотят подчеркнуть, что в картине отчетливо проступает рисунок, линия, произведение имеет четкие силуэты и контуры, лаконичный язык.

Особое отношение с плоскостью листа. Классическая живопись подчиняет себе плоскость, уничтожает ее, покрывая краской каждый миллиметр полотна. Графика, напротив, очень активно использует плоскость листа: что-то обозначается, а какие-то фрагменты листа остаются нетронутыми. При этом белые пятна активно включаются в создание образа, обозначая либо даль, либо небо, снежную равнину, пространство комнаты и так далее. Как пишет художник Е. Кирбик, «художник-график работает не только с линией, штрихом, пятном, но и с паузами в изображении, с незаполненным пространством листа». В графике много сознательно недосказанного, недорисованного. Японские мастера говорили, что рисунок – это искусство умолчания: «То, что не высказал я, сильнее того, что сказал», – гласит японская хайку. Это умолчание дает простор воображению зрителя, делая его участником творческого процесса.

1.3 Виды печатной графики: техника и художественные особенности

Долгое время единственным видом графики был рисунок, который выполнялся и существовал в одном экземпляре. В VI ве-

ке в Китае был открыт способ тиражирования рисунка с помощью вырезанного на дереве клише (доска с рисунком для печати). Так появилась гравюра – отпечаток рисунка на бумаге с печатной доски, на которую тот наносится различным способом. Однако еще в IV веке была известна так называемая набойка – нанесение (набивание) на ткани цветных узоров с помощью клише, для нанесения узора на ткань использовался молоток, на ударной части которого вырезался набиваемый на ткань рисунок. В 868 году в Китае была отпечатана буддийская сутра с изображением Будды. В Европе гравюра возникла на рубеже XIV–XV веков. В России первый образец гравюры появился в 1564 году в книге «Апостол» первопечатника Ивана Федорова. Это было изображение евангелиста Луки. Ныне печатная графика объединяет книжную иллюстрацию, плакаты, буклеты, гравюры. Мы сосредоточим свое внимание именно на гравюре как особом художественном произведении.

Главное отличие гравюры от рисунка – ее тиражность. Если рисунок существует в единственном экземпляре, он, как и картина, уникален, то отпечатков может быть столько, сколько позволит техника печати. При этом все оттиски обладают равными художественными достоинствами, все они являются подлинниками. Гравюра, таким образом, позволила:

- а) тиражировать художественные произведения;
- б) удешевить их;
- в) сделать доступными для широких народных масс.

Она и возникла как искусство для народа.

В печатной графике различаются три основных вида печати: высокая, плоская и глубокая. При высокой печати с деревянной доски или с линолеума удаляют те места, которые на листе должны остаться белыми, отпечатывающиеся элементы клише или доски возвышаются над пробельными (остающимися белыми) частями. Таким образом, рисунок отпечатывается с плоской поверхности доски, покрытой краской, не проникающей в углубления, вырезанные между элементами изображения и остающиеся на оттиске белыми (ксилография, линогравюра). При плоской печати оттиск делается с гладкой поверхности доски, печатающиеся и пробельные элементы лежат в одной плоскости (литография,

цинкография). При глубокой печати печатающие элементы формы или доски углублены, и краска заполняет углубления. Различная глубина печатающих элементов позволяет варьировать оттенки тона, создавая тонкие переходы от света к тени (резцовая гравюра, офорт, сухая игла). Каждый оттиск гравюры, сделанный художником, называется эстамп. Эстампы обычно имеют подпись художника. Они являются объектами музейного и частного коллекционирования, украшают интерьеры.

Печатная доска для гравюры может быть изготовлена из дерева, металла, камня и других материалов. Материал определяет вид, специфику и художественные особенности гравюры.

Исторически первой стала гравюра на дереве, получившая название ксилография (от «xylon» – дерево и «grapho» – рисую). В Китае она упоминается с VI века, в Европе появилась на рубеже XIV–XV веков в Германии, Чехии, Австрии. Это один из самых распространенных видов гравюры. Техника ксилографии состоит в том, что рисунок наносится на деревянную доску с помощью ножей, стамесок и долота, вырезается лишнее дерево, остается только выпуклый рисунок, на который накатывается краска. Таким образом, печатная форма отпечатывается способом высокой печати. Для ксилографии используют твердые породы дерева: бук, грушу, пальму. Существуют два вида ксилографии – обрезная и торцовая. Обрезная выполняется на доске продольного распила, торцовая – на досках поперечного распила. Каждая из них имеет свои особенности. Именно обрезной гравюре свойственны все те качества, которые ярко характеризуют ксилографию: особый контраст черного и белого, обобщенность форм, четкость линий. В торцовой гравюре используются тонкие штрихи, которые остаются белыми. Комбинация штрихов позволяет передавать полутона. Поэтому торцовая гравюра может изображать светотень и несет на себе отпечаток живописности. Мастерами ксилографии были А. Дюрер в Германии, К. Хокусай в Японии, Ф. Валлоттон в Швейцарии, А. Остроумова-Лебедева в России и т. д. В XVI веке в Китае и Европе появилась цветная гравюра по дереву. Цветность в гравюре достигается за счет того, что оттиск делается с нескольких печатных досок, каждая из которых покрывается определенным цветом или его оттенком. В

XVI веке в Италии появилась знаменитая кьяроскуро (буквально: «светотень») – разновидность цветной ксилографии. Ее изобрел итальянский мастер Уго да Капри. Кьяроскуро напоминает рисунок кистью, исполненный в обобщенной манере несколькими близкими цветовыми оттенками, печатается с трех или более досок, соответствующих теневым, полутеневым и светлым частям изображения. В XVIII–XIX веках в Японии расцветает цветная ксилография. Ее выдающимися мастерами были Хокусай, Утамаро, Харунобу. В XX веке возродились традиции цветной гравюры на дереве и линолеуме в работах Пикассо, Остроумовой-Лебедевой и других.

Вслед за гравюрой по дереву появляется гравюра по металлу. Она возникла среди мастеров, работающих с металлом: ювелиров, оружейников. В зависимости от способа нанесения рисунка на металлическую доску выделяются несколько разновидностей гравюр. Первой такой разновидностью стала резцовая гравюра по меди, появившаяся в XV веке. Это наиболее трудоемкий вид печатной графики, он требует усиленной и кропотливой работы над клише. Рисунок наносится стальными резцами на медную доску. Для резцовой гравюры характерна ритмичность линий. Мелкие штрихи образуют параллельные ряды или косую сетку. Их изгибы точно соответствуют форме, способны передавать светотень. Художественными особенностями резцовой гравюры являются ясность и пластичность формы, богатство светотеневых переходов. Особенность печати резцовой гравюры заключается в том, что для каждого отпечатка краску нужно наносить заново. Очень важна правильная дозировка краски. Замечательными мастерами этого вида гравюры были А. Мантенья в Западной Европе, в России – Ф. Толстой, Н. Уткин. Великолепными образцами резцовой гравюры являются произведения немецкого художника А. Дюрера «Святой Иероним» и «Меланхолия». Святой Иероним изображен в виде ученого. Мастер прекрасно передал вибрацию солнечного света, льющегося сквозь решетчатое окно. Меланхолия Дюрера изображена на берегу у стены в виде могучей крылатой женщины. Образ навеян тем, что, как считали в античности, люди с меланхолическим темпераментом склонны к наукам и искусству. Поэтому Меланхолия окружена символами

науки. Радуга и свет падающей кометы подчеркивают вселенскую значимость образа.

«Сухая игла» – особый вид гравюры по металлу. В отличие от резцовой гравюры доска не режется резцом, рисунок процарапывается иглой. Особую роль в этой технике играют барбы – «стружки», «заусеницы» из борозд. Они не убираются, и благодаря им образуется красивый черный бархатистый контур. Недостатком этой техники является недолговечность барб – они легко стираются при повторной печати. С доски можно делать только 12–15 оттисков, поэтому мастера стали соединять технику «сухой иглы» с офортом. Когда в XIX веке специальными методами научились прочно закреплять барбы на медной доске, эта техника возродилось вновь.

Меццо-тинто – разновидность резцовой гравюры, появившаяся в XVII веке. Особенность ее заключается в том, что доска обрабатывается не резцом, а «качалкой» – специальной лопаточкой с острыми зубцами, от этого поверхность доски становится зернистой. Места, которые в оттиске должны оставаться светлыми, тщательно полируются. Эта техника дает красивую игру полутонов, бархатистые оттенки.

В начале XVI века появилась новая разновидность гравюры по металлу – офорт. Техника офорта отличается от приемов изготовления резцовой гравюры. Металлическая доска покрывается лаком или каким-либо другим граверным грунтом, не восприимчивым к кислоте. Он состоит из смеси воска, смолы и асфальта. Рисунок процарапывается гравировальными иглами по лаку в свободной технике штрихового рисунка. Затем доска протравливается кислотой. В процарапанных местах металл разъедается. В полученные углубления при печатании набивается краска. Изменяя продолжительность травления разных мест изображения, мастер получает штрих различной силы и сочности. Техника офорта отличается большой свободой, живописностью, линии очень разнообразны по объему и насыщенности. В нем нет резких границ света и тени, все окутано легкой дымкой. В офорте возможно изображение сложных переходных состояний природы, яркого солнечного света, пасмурности. Таков великолепный офорт Рембрандта «Три дерева». С XVII века офорт стал одной

из наиболее распространенных разновидностей углубленной гравюры на металле. В XVI веке для офорта использовались железные доски, в XVII–XVIII веках – медные, с XIX века – цинковые.

В печатной графике появились разновидности офорта: мягкий лак, акватинта и другие виды. Техника мягкого лака основана на том, что в лак, которым покрывается доска, добавляется жир, чаще в виде сала, поэтому грунт становится мягким. Доску покрывают бумагой, по которой рисуют твердым тупым карандашом. От нажима карандаша бумага пристает к лаку. Когда ее убирают, частицы лака удаляются вместе с бумагой – рисунок обнажается. Затем доска обрабатывается кислотой и покрывается краской. Отпечаток изображения напоминает свободный карандашный рисунок. Этой техникой часто пользовалась немецкая художница К. Кольвиц.

В 1760 году была изобретена акватинта. Техника акватинты заключается в том, что металлическую пластину равномерно покрывают смолистым порошком асфальта, канифоли и подогревают. Поверх образовавшегося грунта кистью наносится рисунок. Те части изображения, которые должны оставаться светлыми, покрывают кислотоупорным лаком. Затем доска слегка травится кислотой. Кислота разъедает металл в промежутках между частицами порошка, создавая неравномерно шероховатые поверхности, которым в отпечатке соответствуют пятна различной силы тона. Гравюра в технике акватинты напоминает рисунок кистью – тушь или акварель. Для цинкографии клише изготавливается на цинковой доске кислотоупорными красками.

В XVIII веке в Германии была изобретена литография – гравюра на камне («lithos» – камень). Любопытно, что изобретатель литографии Зенефельдер был не художником, а актером и автором музыкальных комедий, а литографию он создал для дешевого и быстрого размножения нот. Литография печатается способом плоской печати с гладкой поверхности камня, на который художник предварительно наносит рисунок жирным литографским карандашом или специальной жирной тушью. Затем камень травят кислотой, воздействующей на не покрытую жиром поверхность. После чего рисунок смывают и наносят на увлажненный камень типографскую краску, которая пристает лишь к не-

протравленным частям камня, соответствующим рисунку. Достоинство литографии в том, что художник рисует свободно на камне. Линия отличается мягкостью, широтой, бархатистостью тона. Оттиск с высокой точностью передает оригинал. Литографии присущи простота техники, дешевизна и высокая тиражность. В настоящее время тяжелый литографский камень заменяется легкой алюминиевой пластиной, возникла новая разновидность литографии – альграфия. Долгое время литография являлась основой книжной иллюстрации. Существует и цветная литография – хромолитография. Рисунок печатается с нескольких досок, для каждого цвета используется отдельный камень и последовательно делаются оттиски со всех камней.

В двадцатом веке появилась линогравюра – гравюра на линолеуме, либо сходном с ним материале. В техническом исполнении и по художественным характеристикам она близка к торцовой ксилографии. Для нее характерны контрасты черного и белого, лаконизм. Пятно и штрих в линогравюре отличаются сочностью и живописностью, однако линогравюра не способна передавать тонкие детали. Этот вид графики привлекает высокой тиражностью, масштабностью, возможностью печатать в цвете. В технике линогравюры работали такие великие мастера как П. Пикассо, А. Матисс, Л. Мендес, В. Фаворский и другие.

Не следует считать, что гравюра была только дополнением к живописи. Она является самостоятельным видом искусства. Своими достоинствами гравюра привлекала и привлекает к себе многих великих мастеров, таких как А. Дюрер, Ф. Гойя, Рембрандт. Существует целый ряд художников, которые посвятили свое творчество исключительно гравюре. Это О. Домье, В. Фаворский, А. Остроумова-Лебедева. В их творчестве действительность отражена со всей полнотой и глубиной. Они ценили в гравюре не только тиражность, но и ее выразительные возможности – лаконизм, остроту, точность.

Жанры графики повторяют в основном жанры живописи, но со своими особенностями. Например, портрет и пейзаж в графике встречаются чаще, чем более распространенные в живописи исторический, бытовой и другие жанры, тяготеющие к масштабности и многофигурным композициям. Можно сказать, что своеоб-

разным графическим жанром является карикатура – сатирический рисунок, шарж. Карикатура предполагает гротеск, преувеличение, поэтому для нее органичен более условный язык графики.

Особую самостоятельную область графики образуют письма. К ним относятся каллиграфия, эпиграфика, искусство шрифта. Каллиграфия (от греч. kalligraphia – красивый почерк) – искусство красивого и четкого письма. Особое значение это искусство имело в странах Дальнего Востока, где использовалась иероглифическое письмо и на Ближнем Востоке. Настоящий мастер каллиграфии может не просто красиво писать, работать в различных манерах, но и сообщать письму эмоциональное и символическое содержание. В странах ислама каллиграфия являлась частью орнаментальных композиций. С появлением книгопечатания каллиграфия используется для создания художественных рисованных шрифтов. Эпиграфика – это искусство памятных надписей на каменных плитах, скалах, металлических или глиняных табличках. Это вид каллиграфии, отличающейся особой торжественностью, четкостью. Искусство шрифта представляет собой искусство начертания букв и знаков, составляющих единую стилистическую и композиционную систему. Шрифт должен быть не только удобным для чтения, но и обладать эстетическими качествами: пропорциональностью, ритмичностью, пространственным строем. Создание шрифтов – отдельная область графического искусства. В ней работали такие великие художники, как Леонардо да Винчи, А. Дюрер. Все наборные шрифты, которые используются в книгах, классифицируются по определенным категориям и имеют свои названия. Многие носят названия тех художников, которые их создали.

В последней четверти XX века появилась компьютерная графика. Это изображения, составленные на мониторе компьютера из одинаковых мелких элементов для последующей печати. Преимущество компьютерной графики в возможности неограниченных исправлений изображения и «механизации» части рутинной работы художника.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что такое графика и каковы ее разновидности?
2. В чем заключаются особенности рисунка?
3. Какие материалы используются в графике?
4. Что такое гравюра?
5. Перечислите виды гравюр.
6. Какова связь техники гравюры с ее художественными особенностями?
7. Опишите технику изготовления офорта.
8. Назовите выразительные особенности графики.
9. Перечислите жанры графики.

Глава 2. Язык живописи

2.1 Особенности живописи и ее выразительные средства

Живопись – это вид визуального (воспринимающегося зрением) пространственного искусства. От графики она отличается первостепенной ролью цвета. Само слово «живопись» прочно вошло в русский язык в XVIII веке. Смысл его – писать живо, жизнеподобно – раскрывает изобразительную природу этого вида искусства. Оно отражает в живописных образах неисчерпаемый мир человека с его многообразными чувствами, красоту природы, жизнь животных, историческое прошлое, современность. Именно за свои изобразительные возможности живопись называют «царицей искусств». В соответствии с кругом тем она подразделяется на жанры. В европейской живописи на протяжении XVI–XX веков наибольшее развитие получили портрет, исторический и мифологический жанры, бытовой, батальный, пейзаж, натюр-морт, анималистический жанр.

Тремя основными разновидностями живописи являются станковая, монументальная и декоративно-прикладная. В станковой живописи, проще говоря – картине, изображение наносится на холст, деревянную доску, картон, металл. Станковое произведение живописи, как и графики, можно свободно перемещать, развешивать на стенах, экспонировать на выставках, формировать коллекции. Монументальная живопись, как правило, связана с архитектурным сооружением, служит для украшения его стен, потолков сводов, фасадов и интерьеров. К ней относят все виды фрески, мозаики, витражи, панно, гобелены. Художественными чертами монументальной живописи являются лаконизм, обобщенность, упрощение линий. Поскольку она рассчитана на массового зрителя, то должна легко и быстро «прочитываться». Этому помогает четкость композиции, броскость силуэтов. В то время как станковая живопись создает в картине свое иллюзорное пространство, монументальная живопись должна поддерживать архитектурную среду и гармонизировать с ней. И поскольку она украшает пространственную среду, ее можно назвать и монументально-декоративной.

Одним из древнейших видов монументальной живописи является мозаика, известная с III тысячелетия до н. э. Первоначально она делалась из цветных морских камешков, раковин, которые по намеченному рисунку укладывались в вязкий грунт: известь, цемент, глину, мастику. В христианском искусстве для мозаики стали использовать смальту – цветное стекло. В Византии научились делать золотую смальту. С помощью мозаики и мраморной облицовки создавались очень красивые интерьеры христианских храмов.

Фреска – это живопись по сырой штукатурке – одна из главных техник стенной росписи. Сложность ее в том, что мастер может выполнять роспись частями по свеженанесенному грунту, без возможности что-либо поправить. Поэтому он должен иметь уверенную руку, ясное представление о композиции и уметь быстро работать. Самые великие творения живописи созданы именно в технике фрески: роспись церкви Скровеньи в Падуе, принадлежащая Джотто, плафон Сикстинской капеллы в Риме, расписанный Микеланджело.

Витраж (от латинского vitrum – стекло) – произведение декоративного характера из цветного стекла, рассчитанное на сквозное освещение и предназначенное для заполнения проёма. Он появился в эпоху средневековья, в XI–XII веках, хотя не исключено, что витражи создавались и в более ранние времена. Искусство витражей достигло расцвета во Франции в XIII веке в эпоху готики¹. Льющийся через цветные стекла свет преображал интерьер церкви, придавая пространству мистическую таинственность.

Декоративно-прикладная живопись призвана украшать предметы быта. К нему относят произведения, выполненные из самых различных материалов (дерево, камень, глина, ткань, стекло металл). Самым древним украшением является орнамент – ритмически повторяемый узор, наносимый на изделие. Он появился еще в эпоху палеолита. В декоративно-прикладной живописи эстетика и утилитаризм сливаются в одно целое.

¹ Готика – стиль средневекового искусства. Характеристику всех европейских стилей в искусстве смотрите в заключительной седьмой главе данного учебника.

Казалось бы, в восприятии живописи нет ничего сложного: рассматривай, оценивай нарисованные художником картины. Однако часто бывает так, что нам нравится какая-то картина, смысл которой остается неясным. Или наоборот: сюжет, идея абсолютно понятны, но картина не трогает, оставляет равнодушным. Случается, что безразличными нас оставляют известные во всем мире картины, получившие высочайшую оценку знатоков, в то время как мы не можем понять их значительности. Почему же одна картина считается шедевром, а другая при внешней правильности и даже эффектности – посредственной? Чтобы ответить на этот вопрос, надо разобраться в том, как картины «сделаны»: какие средства используют художники и в чем заключается их мастерство. Словом, надо обратиться к языку живописи и рассмотреть ее выразительные средства.

Важнейшую роль в создании живописного образа играет композиция – построение картины, расположение фигур, предметов, цветовых пятен. Композиция в живописи определяется общими законами искусства, требованиями канонов (безусловных правил), господствующих в ту или иную эпоху, и нормами стиля. Так, композиция может быть подчеркнута театральной, выстроенной по сценическому принципу, а может производить впечатление случайности, «выхваченности» из жизни. Тем не менее, все элементы композиции находятся во взаимной связи, подчиняясь логике воплощения замысла художника. С эпохи Возрождения начали складываться определенные установки в сфере композиционных построений картин, основанные на принципах симметрии, гармонии, пропорциональности, простоты, обозримости. В Новое время, в эпоху классицизма, некоторые приемы композиционных построений стали абсолютизироваться, восприниматься как вечные истины. Эпоха романтизма начала пересматривать эти правила. Утвердилось мнение, что композиция должна работать на выразительность образа. Тем не менее, можно выделить несколько видов композиции или, точнее сказать, установок в композиционном решении картин, которые важно знать, чтобы понимать структурность картины и замысел художника. Несмотря на нынешнюю полную свободу в построении композиции, ни один художник не позволит себе беспорядочно, без учета воз-

можного эффекта размещать фигуры и предметы на плоскости. Тем более, что он отлично знает воздействие или так сказать «рабочий момент» того или иного композиционного приема.

Фронтальная композиция предполагает размещение фигур вдоль передней линии картины на первом плане. Живопись классицизма в основном оперировала первым пространственным планом, изображая главные фигуры, не заслоняющими друг друга вдоль фронтальной линии. Такая композиция дает возможность показать значительность главных персонажей, максимально приближая их к зрителю. Однако фронтальная композиция не стала историческим анахронизмом, она используется и в современной живописи в особенности тогда, когда художник хочет вступить в острый контакт и диалог со зрителем. (В. Попков «Строители Братской ГЭС», 1961 год). В эпоху классицизма фронтальная композиция часто дополнялась кулисной, то есть выстроенной по принципу сцены. Кулисы делят пространство сцены на несколько планов, усиливая ощущение глубины. В картине художник отделяет от зрителя передний план какими-либо «кулисами»: слева и справа по краю картины он помещает малозначительные фигуры или архитектурные сооружения, или природные объекты (деревья, скалы). Это делается для того, чтобы «высветлить», подчеркнуть действие, на главном – первом плане картины. Художник и второй, и третий план может отделить «кулисами», создавая двухкулисную и трехкулисную композицию для того, чтобы усилить ощущение глубины, подчеркнуть перспективу. Принцип кулисности мы можем увидеть даже в знакомой нам с детства картине В. Васнецова «Аленушка». Круговая композиция используется обычно для больших групповых портретов и многофигурных композиций, когда художник, никого не выделяя и не обделяя, хочет привлечь внимание к каждому персонажу. В таком случае он изображает своих героев по кругу. Примером такого решения композиции является картина И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Замкнутая круговая композиция как бы ведет наш взгляд, останавливая его на каждом персонаже, по-своему переживающем ситуацию. Кроме того, круговая композиция передает атмосферу единения, слитности. Именно этого ощущения добивался Андрей Рублев в иконе «Троица»,

объединяя круговой композицией трех ангелов. Пирамидальная композиция также была одним из канонических типов композиции искусства классицизма, которая использовалась при создании «изящных группировок», когда несколько, чаще три фигуры, вписывались в треугольник. Довольно часто она применяется в изображении натюрмортов. Пирамидальная композиция придает картине статность, устойчивость. Она стала широко применяться начиная с эпохи Возрождения. Леонардо да Винчи развил тип пирамидальных композиций, ставших своего рода знаком мастеров Высокого Возрождения. Во многих его лучших картинах за основу взята пирамидальная композиция, например, «Мадонна в гроте», «Святая Анна с Марией и младенцем Христом». Под явным влиянием картин Леонардо использовал пирамидальную композицию и Рафаэль, создавая «Мадонну в зелени», «Сикстинскую мадонну».

Диагональная композиция предполагает расположение фигур, объемов по диагонали: от верхнего правого угла к нижнему левому или наоборот. Диагональное построение помогает лучше ощутить скорость, натиск, движение. Оно используется часто при создании батальных полотен, сцен атаки или для изображения быстрого движения. Примером может быть картина «Тачанка» М. Грекова «Взятие снежного городка» В. Сурикова.

Если искусство классицизма стремилось строго следовать композиционным схемам, то в эпоху барокко композиция могла быть самой причудливой, необычной, когда все полотно заполнялось движением, нельзя было отыскать какого-либо центра. В XIX веке художники пытались достичь впечатления непреднамеренности, естественности в композиционном построении. Особенно ярко это проявлялось в творчестве импрессионистов. Они создают картины, на которых представлены как бы схваченные фотоаппаратом мгновения: мимолетные позы, срезы фигур и лиц, повернутые (вопреки всяким законам живописности и композиционной продуманности) спиной к зрителю фигуры. В новейшем искусстве художники пришли к свободе, простоте и естественности композиции, отказались от правил и поставили композицию на службу своим замыслам. Стремясь запечатлеть на полотне привычную переменчивость, проставить нужные акценты, они

смело обрезали фигуры, предметы, лица, добиваясь непосредственности впечатления.

У многих художников существовали свои излюбленные композиционные приемы, например, упоминавшаяся уже пирамидальная композиция Леонардо да Винчи, Рафаэля.

Композиционное построение тесно связано с ритмом линий. У человека есть врожденная психологическая потребность ритма – чередования. Он не любит, не переносит монотонности так же, как неприятен ему однообразный звук, лишенный ритмов, подобный звуку сирены. Хотя в изобразительном искусстве ритм – менее строгая и более трудно уловимая организация, чем в поэзии или музыке, он играет важную роль как средство выразительности. На человеческую психику по-разному воздействуют вертикальные и горизонтальные линии. Создавая тот или иной ритм линий, художник добивается нужной ему выразительности и впечатления. Вертикаль активна, она вселяет оптимизм, вызывает подъем, настраивает на радость. Поэтому преимущественно вертикальный ритм линий бодрит, радует, но и может быть агрессивным, если нарушена мера. Сочетание резких вертикальных или слегка округлых линий придает композиционной схеме динамизм. Горизонталь, напротив, пассивна. Если композиция формируется преимущественно прямыми горизонтальными или слегка наклонными линиями, то создается впечатление покоя, размеренности. Если же художник хочет передать состояние меланхолии, подавленности, то он многократно усиливает горизонтальный ритм линий. Ярким образцом такого ритма линий является картина В. Перова «Проводы покойника». Согнутая линия спины вдовы, везущей на подводе гроб с умершим мужем, становится лейтмотивом всего композиционного построения картины. Она повторяется в линии спины лошади, сугробах. Эта ритмически повторяющаяся изогнутая линия, действуя как однообразный грустный мотив, усиливает скорбное содержание произведения. Диагональный ритм помогает, как уже говорилось, лучше ощутить скорость, движение. Художественные направления прошлого создавали приемы композиции, соответствующие их задачам.

Соотношение между правой и левой частью картины. Художник не только упорядочивает ритм вертикалей и горизонта-

лей, но и создает определенный ритм движения взгляда по полотну. Наши привычки таковы, что мы начинаем рассматривать картину слева направо, потому что мы так пишем, читаем. Художник ритмом линий может облегчить движение взгляда слева направо, выстраивая их так, чтобы ничего не препятствовало движению взгляда. Это дает ощущение комфорта, легкости. Если же художник хочет обострить наше восприятие, «царапнуть», вызвать дискомфорт, он затруднит движение нашего взгляда напором встречных линий. В трагической картине С. Иванова «В дороге. Смерть переселенца» телега с оглоблями поставлена так, что на эти две палки натывается взгляд, они как бы «колют глаза», обращаясь к нашей совести и пробуждая сочувствие несчастным людям.

В силу указанной особенности – движение взгляда по картине слева направо – левую часть картины мы подсознательно воспринимаем как начало, а правую как ее завершение. Вследствие этого настроение картины зависит от того, что происходит в ее правой половине. Поэтому часто художники, чтобы придать картине завершенность, смещают вправо идейный центр картины.

Цвет. Исключительно важным средством выразительности живописи является цвет. О цвете говорят как о «душе живописи». Цвет способен глубоко воздействовать на наше настроение. Он может возбуждать и успокаивать, раздражать и умиротворять. Во врожденной способности человека откликаться настроением на тот или иной цвет, и заключается громадная сила воздействия живописи. По характеру воздействия на чувства цвета делятся на теплые и холодные. Теплые – это красный, желтый, оранжевый, золотистый и их оттенки. Теплые цвета радуют, согревают, возбуждают, но и тревожат, беспокоят и раздражают. Холодные: зеленый, синий, фиолетовый и их оттенки – успокаивают, умиротворяют, но и печалят. Подбирая нужную цветовую гамму, художник может управлять нашим настроением.

Каждый великий художник способен извлекать из цвета свои неповторимые оттенки – создавать «свой красный» или «свой синий» цвет. Например, Рембрандт воспроизводил на своих полотнах неподражаемый красный цвет, тревожный, живой, а Марк Шагал – сияющий синий цвет. Это происходит благодаря

тому, что художник находит такие цветовые соотношения, которые дают его цвету нужное неповторимое «звучание».

Кроме эмоционального воздействия художники добиваются эффекта фактурности краски. Каждый цвет дает разное чувство поверхности. Один воспринимается как нечто гладкое, так что хочется ощутить эту ровность, погладить (ультрамарин, некоторые оттенки зеленого). Краска может передавать ощущение шершавости или бархатистости. Некоторые краски кажутся мягкими, другие – жесткими (зелено-синяя окись). В. Кандинский был убежден в том, что цвет вызывает физическое и психическое воздействие. В трактате «О духовном в искусстве» он писал: «Глаз притягивается и больше, и сильнее более светлыми, более теплыми красками. Киноварь привлекает и раздражает, как пламя, на которое непременно жадно смотрит человек. Яркий лимонно-желтый цвет причиняет после известного времени боль, как уху высоко звучащая труба. Глаз начинает беспокоиться и не может долго выдержать воздействия и ищет углубления и покоя в синем или зеленом. А при более высоком развитии этого элементарного действия рождается глубже идущее, вызывающее конечное потрясение духа»².

Первая изначальная задача цвета в произведении живописи – воссоздать натуральную, жизненную окраску предметов. Первоначально этой задачей живопись и ограничивалась. Но по мере того, как стало раскрываться глубокое психологическое воздействие краски на человека, художники начали принимать во внимание этот аспект. Однако интуитивно великие мастера всегда чувствовали воздействие цвета и применяли его в своем творчестве.

Важным понятием, связанным с организацией цвета на полотне, является тон. Это понятие перенесено в живопись из музыки. В музыке оно означает высоту звука, а в живописи – усиление или ослабление того или иного цвета. А зависит сила цвета от того, сколько света содержит в себе тот или иной цвет. Если мы посмотрим на поверхность стола, на котором играют блики солнечного света, то более освещенные и менее освещен-

² Кандинский В. В. О духовном в искусстве. / Творчество, 1988, № 9, с. 67.

ные поверхности будут иметь разные оттенки цвета, в который ровно окрашен стол.

Организация цвета на полотне называется колоритом. Собственный цвет предметов постоянно меняется. Он зависит:

- 1) от освещения;
- 2) от цвета окружающих вещей: собственный цвет предмета может быть приглушен или усилен цветом другого предмета, находящегося рядом.

Первоначально живописцы этого как бы не замечали или не понимали, или не принимали во внимание и работали с так называемым локальным цветом или в локальной системе колорита (от французского «local» – местный). В локальной системе колорита цвет отделен от условий освещения, воспринимается как нечто неизменное: река – синяя, снег – белый, трава – зеленая. Однако вода в реке может быть и розовой, и серой, и свинцовой в зависимости от погоды, положения солнца и так далее. При локальном колорите краска накладывается на отдельные плоскости, нет игры оттенков, не виден и не понятен источник освещения. Свет как бы ровно рассеивается по всей поверхности предметов. Неизменяемый локальный цвет был господствующим в живописи на ранних этапах древневосточного и античного искусства. В эпоху Возрождения начинает складываться тональная система колорита. Тональная система колорита передает цвет в условиях освещенности, цвет неразрывно слит со светом, передаются оттенки, рефлексы (отблески), при такой системе ясно виден источник света и отбрасываемые предметами тени.

Художник не просто окрашивает предметы в натуральные тона, он строит цветовую композицию. Сочетая цвета и их оттенки, создает определенную колористическую или цветовую гамму. Краски в тональной живописи объединяются общим тоном. Каждое живописное полотно, как правило, тяготеет к нескольким основным цветам и их оттенкам. Поэтому применительно к тем или иным полотнам можно говорить о золотисто-коричневатой, или серебристо-серой, или синевато-зеленоватой цветовой или тональной гамме. Тональная система колорита учитывает и передает рефлексы – цветовые отсветы, блики от соседних предметов. В результате взаимодействия между цветами, игры света и тени,

бликов и отсветов цвет на полотнах очень сложен, и изображение всей этой сложности является высочайшим искусством. Старые мастера тяготели к резким светотеневым контрастам, писали светлое на темном. Virtuozом такой контрастной светотеневой живописи был итальянский мастер Караваджо, стоящий у истоков барочного искусства. Живописцы XIX века научились изображать свет, не прибегая к контрастам, но выделяя светлое на светлом. Таким способом великолепно передавали световоздушную среду импрессионисты.

Не следует считать, что тональная система колорита более совершенная и правильная по сравнению с локальной системой. В искусстве нет прямолинейного восхождения от менее совершенного к более совершенному. Выполненные в локальной системе колорита средневековые росписи, витражи, иконы поражают красотой, выразительностью и гармоничностью цветовых сочетаний. Декоративно-прикладная живопись использует в основном локальную систему цвета. Кроме того, многие направления искусства конца XIX – начала XX века вновь вернулись к локальному цвету ради его символического смысла и красоты чистых открытых цветовых пятен.

2.2 Пространственный язык живописи

Классическая живописная традиция передает на двухмерной плоскости холста иллюзию трехмерности. Такая система передачи пространства называется прямой перспективой. Не сразу художникам удалось освоить прямую перспективу. Долгое время живопись не могла передавать глубину, трехмерность, хотя в античную эпоху художники довольно близко подошли к решению этой задачи. До этого в европейской и византийской живописи господствовала так называемая «обратная перспектива», характерная для иконописи. Однако обратная перспектива – не есть неумелая и «недоразвитая» система изображений, как считали ранее некоторые исследователи. Такая перспектива наиболее подходит для задач иконописи: изображать горний, божественный мир. Икона воплощает соборное видение, соединяет множественность точек зрения. Можно даже попытаться интерпретиро-

вать изображение на иконе как мир, увиденный как бы с точки зрения Бога. Икона совмещает на одной иконной доске изображения мира реального и мистического, прошлого и настоящего, вида изнутри и снаружи, словом, она изображает «одномоментно» события, происходящие в разных местах и разное время, а такая «вездесущность» доступна только Богу. В эпоху Возрождения началась секуляризация сознания, утвердился индивидуализм. Стала складываться система прямой перспективы, передающая видение индивидуума, одного человека с одной неподвижной точки зрения. То есть прямая перспектива явилась не ступенькой прогресса, а результатом смены мироощущения, выражением индивидуализма. Задача прямой перспективы состоит в том, чтобы создать на плоскости картины те же условия, что и в реальном пространстве, точно передать зрительские впечатления человека – трехмерность. В системе прямой перспективы все линии построены так, что возникает полная иллюзия трехмерности: на двухмерной плоскости передается глубина, объемность предметов. Главная тайна прямой перспективы состоит в единой точке схода (на условном горизонте) для всех уходящих в глубину параллельных линий. Главным «разработчиком» прямой перспективы считается итальянский архитектор XV века Брунеллески. Образцом безупречно построенной центральной перспективы можно считать фреску Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», в которой все параллельные линии сходятся в центре как раз за головой главного персонажа картины – Иисуса Христа.

Живописцы Ренессанса овладели еще тремя видами перспективы:

1. Световая перспектива. Близкие предметы мы видим яснее и отчетливее, чем дальние. Живописцы использовали это наблюдение для усиления иллюзии глубины, постепенно ослабляя на полотне моделировку более удаленных предметов.

2. Тональная перспектива. Эта перспектива основана на различном воздействии теплых и холодных цветов. Теплые цвета активно выступают вперед, кажутся нам ближе, а холодные – отступают в глубину. Если два предмета, окрашенные в теплые и холодные цвета, поместить на одинаковом удалении, то предмет в теплой цветовой гамме нам покажется расположенным к нам

ближе другого, окрашенного в холодные тона. Подбором и сочетанием теплых и холодных цветов живописец может усиливать ощущение глубины или, напротив, противодействовать ей. Часто тональная перспектива используется в иконописи: одежда персонажей иконы окрашивается в теплые тона, тем самым молитвенный образ как бы выступает над плоскостью иконы, оказываясь в одном пространстве с молящимся. Это способствует более глубокому эмоциональному контакту молящегося с изображенным на иконе святым.

3. Воздушная перспектива. Чем дальше от нас предметы, тем голубее кажется воздух, окутывающий их. Насыщая голубым цветом задние планы картины, художник передает ощущение дали. Живописцы, начиная с Ренессанса и до XVIII века включительно, при изображении пейзажей выработали особое деление пространства на три плана. Первый, самый ближний, писали в буроватых тонах (более теплых), средний – в зеленоватых (холодных) и третий, самый дальний, – в голубоватых (более холодных) Это способствовало усилению глубины. Только импрессионисты освободились от деления живописного пространства на три плана.

В эпоху барокко с ее склонностью к динамическим композициям, бурным движениям появилась так называемая косая перспектива. Она сочетается с выраженной диагональной композицией. При продолжении диагональных линий «точка схода» оказывается далеко сбоку. Классическим образцом косой перспективы считается «Тайная вечеря» Тинторетто в венецианской скуоле ди Сан-Рокко.

Важное значение для выражения эмоционального тона картины является выбор линии горизонта. Искусствовед Б. Р. Виппер назвал горизонт камертоном композиции. Средняя линия горизонта, то есть равные пропорции «земли и неба» придают картине спокойствие, уравновешенность. Завышение или занижение линии горизонта сдвигают эмоциональный тон картины, усиливая те или иные впечатления. Возможно, читатели замечали, как меняется облик фигуры в зависимости от того, смотрим мы на нее сверху или снизу. Низкий горизонт (вид снизу) выделяет фигуру, придает ей монументальность, величие. Низкая

линия горизонта часто используется для парадных портретов. Высокий горизонт (вид сверху) делает фигуру безличной. Но здесь должна быть своя мера. Если взять слишком низкий горизонт, то монументальность образа будет разрушаться, он приобретет театрально-патетический или сатирический характер. Исторически в живописи раньше преобладал высокий горизонт. Если композиция многофигурная, то высокий горизонт придает пространству обжитый, уютный оттенок. Если же вся плоскость картины заполнена фигурами и взят высокий горизонт, то в картине появляется некий мистический иррациональный акцент. Виртуозно пользовался высоким горизонтом испанский художник Эль Греко. Его композиции, увиденные как бы с высокого холма или с самих небес, наполняют волнующим чувством прикосновения к тайне. Для монументальных композиций живописцы часто прибегают к низкому горизонту. Художники много экспериментировали с линией горизонта, особенно в эпоху барокко. Они брали очень высокий горизонт, изображая действительность с высоты птичьего полета, и очень низкий горизонт, получивший название «лягушачья перспектива».

Различный формат картины по-разному воздействует на восприятие и имеет значение для выразительности картины. Поперечный формат может усиливать то воздействие, которое имеет горизонталь так же, как и вертикальный формат, который более активен. Для повествовательной, эпической картины художник выберет вытянутый по горизонтали формат. Для экспрессивной и портретной однофигурной композиции больше подойдет вертикаль – вытянутый в высоту формат. Замечено также, что холст, вытянутый вверх, часто использовали художники-декоративисты аристократического направления (Кривелли, Климт), маньеристы (Эль Греко) для подчеркивания торжественности, таинственности изображаемого момента. Квадратный формат вносит покой, сосредоточенность, концентрирует внимание. Круг, как и квадрат, привносит гармонию, концентрацию возвышенного чувства. Круглый формат в живописи называется тондо. Хотя в круглом формате наиболее трудно построить композицию, к нему часто обращались художники эпохи Возрождения, любившие его именно за придание композиции гармонической устойчивости. В

эпоху барокко был моден овальный формат, в особенности для портретов. Овалу можно придать более индивидуальную форму, он более динамичен, чем идеальная форма круга, его линии мягко изогнуты и красивы. Овал нередко вписывали в прямоугольник. В выборе формата также существуют определенные традиции и закономерности. Но все же выбор того или иного формата определяется в основном художественной задачей. Сложная проблема, связанная с форматом, стоит перед художником-монументалистом, который должен вписывать композицию в предложенную ему поверхность. Это может быть плоская часть стены, плафон, люнета, свод. Архитектурный ритм диктует художнику ритм монументальной композиции, требует от него мастерства и трезвого расчета.

Рама тоже участвует в эстетическом воздействии на зрителя. Она, во-первых, концентрирует внимание, впечатление зрителя, во-вторых, замыкает, отграничивает картину. Рама необходима для усиления живописности: она трехмерна, имеет скос внутрь и тем самым как бы подготавливает, возбуждает ощущение глубины. Понятие рамы возникло с появлением станковой картины в эпоху раннего Ренессанса. Почти во все эпохи, вплоть до середины XIX века, преобладала пышная золоченая рама, за исключением бюргерской Голландии XVII века, где бытовала простая рама коричневого или черного цвета. Золочение рамы объясняется тем, что любой другой цвет включался бы в цветовую гамму картины и воспринимался как дополнительный. В красной рамке померкло бы звучание синего и зеленого тона. Синий и зеленый цвет рамы соответственно усилил бы звучание красного. Золотой же цвет рамы не отдает предпочтение ни одному другому цвету. Правда, желтый цвет в такой раме может зазвучать чуть ярче. Но это лишь усиливает солнечность, светоносность картины. Вместе с импрессионизмом появилась белая рама, хорошо подходящая для яркой, полноцветной живописи. Позже художники стали широко использовать рамы с естественным цветом дерева.

2.3 Техника и материалы живописи

Материалы живописи достаточно разнообразны. Каждый из них имеет свои художественные особенности, достоинства и требует мастерства в работе с ними. Материалы и техника менялись исторически.

Первым материалом живописи была темпера (от итал. «temperare» – смешивать краски). Темперу получают, растирая красящий пигмент (краску) с яичным желтком или белком с добавлением небольшого количества воды, клея. История использования темперы насчитывает более трех тысяч лет, ею пользовались еще в Древнем Египте. Росписи саркофагов египетских фараонов выполнены темперными красками. Темперу использовали для создания икон в Византии. В России она преобладала в иконописи вплоть до XVIII века. В западноевропейской живописи яичными красками пользовались до открытия масляных красок в начале XV века. Темперная краска обладает особенно красивым звучанием, насыщенным глубоким цветом. Работа с ней имеет свои особенности. Ее не смешивают, поэтому часто пишут чистым цветом, накладывая цветные пятна одно рядом с другим. Яичная краска быстро сохнет и образует не блестящую, как у масла, а ровную, бархатистую поверхность. Кроме того, темпера меняет тон при высыхании. Она не дает большого разнообразия мазка: мазок кладут по форме изображаемого предмета. Темперой возможно как гладкое, так и густое пастозное письмо. Темпера и сейчас широко применяется в декоративных, иконописных реставрационных работах. С древнейших времен темперой по влажной штукатурке создается фреска. Великим мастером темперной живописи был Н. Рерих. В этой технике он создавал насыщенные высокой философией монументальные картины и величественные горные пейзажи.

Одним из древних материалов живописи является энкаустика – восковая живопись, выполненная горячим способом. Она отличается необыкновенной прочностью и долговечностью, великолепно сохраняет красочный слой. Появилась в V веке до н. э. в Древней Греции. Предварительно разогретые краски вместе с воском, смолами и маслом наносились на разогретую основу с

помощью кисти и специального бронзового инструмента, после чего живопись оплавлялась над жаровней. Техника энкаустики пользовались и в Византии для создания икон.

Излюбленным материалом живописцев является масло: смесь красящего вещества с маслом. Считается, что масло с древних времен было известно в Китае. Широкое применение в Западной Европе масляная живопись получила в начале XV века, благодаря нидерландскому живописцу Яну ван Эйку, хотя изобретателем масляной живописи он не был. В действительности, в его картинах традиционная темпера дополнена элементами масляной техники. Мастер также использовал в качестве вяжущего средства белый лак. За счет этого краска высыхала значительно быстрее и приобретала большую сочность цвета. Эти новации были быстро подхвачены другими европейскими художниками, в первую очередь венецианцами, и усовершенствованы. Чаще всего для создания масляных красок используют льняное, маковое (полностью бесцветное) или ореховое масло. Масляная краска имеет много преимуществ: она медленно сохнет, поэтому ее можно править, накладывая одну на другую, смешивать. Маслом легко передавать различные поверхности, фактуру материала: атлас кафтана, блеск золота. Краски смешивают на палитре, которой может служить деревянная дощечка, керамическая плитка или стекло. Старые мастера смешивали краски на палитре кистью или мастихином (специальный «нож» или «мастерок»). Начиная с импрессионистов, художники стали наносить отдельные мазки разных цветов на холст, предоставляя им смешиваться в глазу зрителя. Масляная краска имеет блеск, не меняет тона после высыхания. Она дает необычайное разнообразие мазка. Краску можно накладывать пастозными – толстыми непрозрачными – и лессировочными – жидкими, прозрачными мазками. Через лессировочные мазки просвечивается грунт или нижележащий красочный слой, это позволяет усложнять и гармонизировать колорит. Масляная краска долговечна, но со временем тускнеет от лака, может трескаться, чего не знает темпера. Чтобы выровнять тон и защитить от повреждения, готовую картину покрывают лаком. Эта процедура называется вернисаж (в буквальном переводе с французского – покрытие лаком). Теперь слово вернисаж озна-

чает торжественное открытие выставки и саму выставку. Это значение пошло от распространенного некогда у французских художников обычая в присутствии приглашенных лиц покрывать картины лаком накануне выставки Салона в Париже.

По мнению художников, для живописи качество кисточек не менее важно, чем качество красок. Кисточка должна удерживать краску, не лохматиться, не портиться от растворителей и лаков. Для грубого прорисовывания деталей лучшими считаются кисти из свиной щетины, а для тонких деталей – из красного соболя. Художник может также наносить краску мастихином, губкой, тряпкой и даже пальцами, если не боится токсичности краски. Некоторые мастера работают с краской, как с пластичным материалом, делая мазки рельефными, скульптурными. Есть признание о том, что один из портретов, созданных Рембрандтом, имел такие рельефные мазки, так что его можно было поднять с пола, держа за нос.

Если в средние века темперой рисовали на деревянной доске, то масляными красками рисуют в основном на холсте, хотя могут использовать и деревянную панель, и картон. На основание (холст, дерево, картон) сначала наносится грунт, который представляет собой специальные клеевые или масляные составы. Грунт необходим для того, чтобы воспрепятствовать вытеканию масла из красок и обеспечить сцепление красок с поверхностью холста. Грунту можно придать определенный тон. При использовании прозрачных или полупрозрачных красок цвет грунта может определять общий колорит картины. Старые мастера при создании картины маслом придерживались определенных этапов:

- 1) грунтовка холста;
- 2) создание рисунка, композиции, проработка светотеневого объема;
- 3) наложение первого слоя подмалёвки (подготовительного слоя) прозрачными красками, в ходе чего намечается колорит;
- 4) нанесение второго слоя подмалёвок кроющими красками, окончательно выписывающими цветовую гамму;
- 5) наложение третьего слоя подмалёвок прозрачными лессировочными мазками, утепляющими ниже лежащий слой краски.

На окончательном этапе работы картину покрывают лаком. В такой технике многослойной живописи художники работали до середины XIX века. Затем она вытеснилась живописью по сырому – алла прима (от итальянского «alla prima» – в первый момент), которая не предполагает поэтапного создания живописного произведения, работа над картиной заканчивается до подсыхания красок. Картины маслом чаще всего пишут, устанавливая на мольберт подрамник с натянутым на него холстом.

Акварель представляет собой водяные краски, а также технику живописи и отдельное произведение, выполненное акварельными красками. Акварель готовится путем тонкой растирки пигмента с добавлением большого процента растительного клея в качестве связующего вещества. Основное качество акварели – прозрачность красочного слоя, сквозь который просвечивает фактура бумаги. Художник использует выразительность размывок, затеков, что создает эффект трепетности, легкости и воздушности изображения. Акварелью можно создавать и живописные, и графические произведения. Она обладает мягким нежным, но сложным языком. В XVIII–XIX веках в этой технике было создано много шедевров. Акварель тяготеет к миниатюре, пейзажу, очень подходит для изображения воды, неба, незаменима при передаче стремительно меняющихся настроений природы, эффектов освещения. Этим она привлекала к себе романтиков. Великолепным мастером акварели был английский художник XIX века У. Тёрнер. Он открыл ее фантастические возможности в создании романтических образов природы, предвосхитил импрессионистов в передаче движения, вибрации воздуха, игры света. В России взлет акварельной живописи связан с творчеством К. Брюллова, П. Соколова, В. Серова и других мастеров.

Материалом живописи считается гуашь. Это тоже водяная краска, но от акварели отличается наличием в краске белил и большей плотностью и звучностью красочного слоя. При высыхании гуашь светлеет. Употребляется для живописи на бумаге, картоне, полотне, шелке. Эта техника широко использовалась уже в Средние века в книжной миниатюре, а позже для эскизов, картонов, подцветивания рисунков. В XX веке гуашь наиболее

часто употребляется в плакатной графике, а также для декораций и оформительских работ.

Пастель представляет собой технику живописи и рисования, а также краски для нее. Изготавливается из сухого красочного порошка с добавлением воска или масла в виде коротких разноцветных палочек без оправы. Есть и «сухая» пастель. Пастелью пишут и рисуют по шероховатой поверхности бумаги, картона, грунтованному холсту, замше и т. д. Для нее характерны бархатисто-матовая поверхность красочного слоя, звучный, чистый цвет. Однако ее краска легко осыпается от прикосновений и сотрясений, сохранение ее возможно только за счет частичной утраты этой чистоты и свежести красок. Пастель получила свое название от слова «а пастелло», которым именовали прием рисования одновременно черным итальянским карандашом и красной сангиной, иногда с подкраской другими цветными карандашами. Эта техника применялась итальянскими художниками XVI века, в том числе и Леонардо да Винчи. В XVIII веке пастель становится самостоятельной техникой и получает особую популярность во Франции, где ее использовали Ф. Буше, Э. Делакруа. Великолепные постели в XIX веке создавал Э. Дега.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Почему живопись называют «царицей искусств»?
2. Что такое композиция?
3. Назовите наиболее распространенные композиционные приемы.
4. Что собой представляет ритм линий в живописном произведении и как он связан с идейным замыслом?
5. Что такое колорит, тон, цветовая гамма?
6. Объясните разницу между локальной и тональной системой колорита?
7. Каковы основные виды живописи?
8. Почему линию горизонта называют эмоциональным камертоном картины?
9. Как формат и рама картины воздействуют на восприятие живописного произведения?

Глава 3. Жанры живописи

Жанр живописи это определенный ее вид, за каждым жанром стоит та или иная тема, сюжет: пейзаж – это изображение природы, к батальному жанру относят изображение сцен сражений, битв, натюрморт показывает красоту предметов. Искусство древности и средних веков не знало жанровых членений. Четкое жанровое членение появляется в голландской живописи XVI–XVII веков. В XVIII веке эстетика классицизма создала свою теорию иерархии жанров, выделив жанры «высокие» и «низкие». «Высокими», более значимыми признавались исторический, мифологический, батальный жанры. Другие жанры – бытовой, портрет, натюрморт, пейзаж считались «низкими». В первой трети XIX века, с утверждением в искусстве стиля романтизма, классицистская иерархия жанров ушла в прошлое. На протяжении XIX века преобладание получали то один, то другой жанры в зависимости от тех задач, которые ставила перед собой живопись. В XX веке жестко установленные границы жанра начинают стираться, происходит процесс переплетения жанров, появления новых. Однако членение на жанры существовало в течение нескольких веков и не утратило своего значения до сих пор.

3.1 Мифологический и исторический жанры

Мифологический жанр посвящен изображению событий и героев, о которых рассказывают древние мифы народов. Мифы и предания являются важнейшими источниками художественного творчества. Притягательность мифов объясняется богатством их сюжетов, разнообразием героев и их характеров. Произведения искусства на мифологические темы дают возможность показывать различного рода чувства, эмоции, которыми наполнены драматические события легендарного прошлого. Для одних художников миф – это возможность представить идеальный мир красоты и гармонии, совершенных героев. Других художников мифологические сюжеты привлекают своим глубоким философским содержанием. Полифоничность, «многослойность» мифа позво-

ляет бесконечно варьировать трактовку той или иной темы в зависимости от замысла создателя картины.

Мифологический жанр зарождается в эпоху Возрождения. Греко-римские легенды дали разнообразные сюжеты для картин С. Боттичелли, А. Мантеньи, Джорджоне, Рафаэля и других художников.

В XVII – начале XIX веков значительно расширяется представление о картинах мифологического жанра. Они служат для воплощения высокого художественного идеала, сближаются с жизнью, создают праздничное зрелище.

Наряду с темами античной мифологии в XIX и XX веках в изобразительном искусстве стали популярны темы германских, кельтских и славянских мифов. Яркую страницу в историю русской мифологической живописи вписал Виктор Васнецов. Он посвятил свое творчество русскому эпосу, народным поэтическим сказаниям, легендам и сказкам. В. Васнецов был первым и долгое время единственным в русском искусстве художником, обратившимся к славянской мифологии. Самым ранним произведением на эту тему стала картина «Аленушка» (1881 год), посвященная русской народной сказке. Затем последовали «Баба Яга», «Иван Царевич на Сером Волке», «Сивка-Бурка» и другие. К числу наиболее популярных полотен Васнецова на мифологическую тему относится картина «Богатыри», изображающая трех былинных богатырей Древней Руси.

Исторический жанр. Произведения исторического жанра обращены к прошлому. Художников, как правило, интересует не обыденное и повседневное в прошлом, а выдающиеся, героические, переломные события, которые определяют судьбы народов и государств. Этот жанр начал складываться в эпоху Возрождения, когда возник острый интерес к античности и, в том числе, к античной истории. Ряд художников стали изображать события из греческой и римской истории. Например, Веронезе написал грандиозное полотно «Семья персидского царя Дария у ног Александра Македонского». В ту же эпоху появились и батальные картины Паоло Учелло, Пьеро делла Франческо, Леонардо да Винчи и других.

В XVIII веке в искусстве классицизма исторический жанр, как уже говорилось, выдвинулся на первый план, он получил статус «высокого». К нему относили также изображения на библейские темы. Классицизм в искусстве утверждал идеалы гражданственности, патриотизма, служение общественному долгу, изображал героев, следующих этим идеалам. Античная история представлялась неисчерпаемым источником поучительных примеров благородства, гражданских добродетелей и героизма. Когда французский художник Давид в канун революции 1789–1794 года написал «Клятву Горациев», современники восприняли ее как проповедь республиканских добродетелей, призывающих к отваге и борьбе за гражданские идеалы. К этому времени оформился и тип торжественной многофигурной исторической картины, главными персонажами которой были идеализированные, прекрасные телом и душой герои. Возрастает идейно-воспитательное значение исторической живописи. Ее мастерами в западноевропейской живописи были Н. Пуссен, Ж.-Д. Давид, Ж.-Д. Энгр и другие.

Основоположником русской исторической живописи явился А. Лосенко, а первым значительным произведением на историческую тему стало его полотно «Владимир и Рогнеда». Новаторским было само обращение к отечественной, а не античной истории. Среди мастеров исторического жанра, работающих в стиле классицизма, были также Григорий Угрюмов, Андрей Иванов, Александр Иванов, Федор Бруни. Но общеевропейскую известность приобрел Карл Брюллов. Его картина «Последний день Помпеи» получила фантастическое признание. Он писал ее в Италии. Когда после настоящего фурора, произведенного там этой картиной, Брюллов вернулся в Россию, на родине его встретили как триумфатора. В его честь были сложены ставшие хрестоматийными стихи:

Принес ты мирные трофеи
С собой в отеческую сень, –
И стал последний день Помпеи –
Для русской кисти первый день!

Можно сказать, что классическая историческая живопись стала своего рода социальным заказом. Она ценилась выше порт-

ретов, пейзажей, бытовой живописи. Например, в Российской Академии художеств еще в XIX веке художники писали исторические картины для получения медалей и приобретения академических степеней. С портретом или натюрмортом шансы на награду были ничтожно малы. К тому же и общественное признание можно было получить, лишь создав картину на историческую тему. Большое общественное содержание лучших исторических картин XVIII – первой половины XIX века – их сильная сторона. Слабость же состояла в том, что они основывались на очень несовершенных конкретно-исторических и археологических данных. Художники не стремились достоверно изобразить место, обстановку, костюмы. Главным был идейный пафос. Эстетика классицизма требовала отвлеченных идеализированных образов. Исторически достоверная среда в исторических картинах того периода отсутствовала.

С утверждением реализма в середине XIX века развитие исторического жанра получило новый импульс. Принципы реализма требовали от художников достоверности и правдивости в изображении событий прошлого. Успехи в развитии исторической науки и накопление археологических и этнографических данных способствовали расцвету исторического жанра. Теперь художники стремились воспроизвести исторически достоверную среду, быть точными в конкретных деталях. Достижения русской реалистической исторической живописи связаны с именами Н. Ге, И. Репина, В. Сурикова. Полотна В. Сурикова «Боярыня Морозова» и «Утро стрелецкой казни» стали вершиной отечественной исторической живописи.

В XX веке обостряется интерес к старине как к источнику красоты и поэзии. Характерной чертой творчества художников, объединившихся в «Мир искусства», стал ретроспективизм – обращение к прошлому и его воспроизведение. Но это обращение к прошлому было далеким от исторической объективности, окрашивалось личным, субъективным отношением иронии, ностальгии, влюбленности, стилизации под театральную декорацию. Родоначальником этого ретроспективизма стал В. Борисов-Мусатов, на полотнах которого ностальгически воспроизводился не быт, но образ и дух русских дворянских усадеб начала XIX ве-

ка. К. Сомова, А. Бенуа, Л. Бакста, Е. Лансере привлекала русская и европейская придворная жизнь XVII–XVIII века.

В советском отечественном искусстве историко-революционная тематика заняла одно из центральных мест. Ее трактовка диктовалась принципами соцреализма, требующими от художника идейного пафоса и классового подхода к истории.

Современная живопись представляет пестрый спектр подходов, стилей в изображении прошлого.

Историко-бытовой жанр можно рассматривать как разновидность исторического жанра. Своеобразие его заключается в том, что он обращается не к великим историческим деяниям и свершениям, а к повседневной жизни прошлого, воссоздавая достоверно бытовые подробности: интерьеры, одежду, предметы, жилище, обряды. В русской живописи историко-бытовой жанр появляется в 60-е годы XIX века. Его основоположником был Вячеслав Шварц. Художник изучал историю, археологию, этнографию, знал обычаи, национальную одежду и утварь, уклад жизни Руси XVI–XVII веков, воссоздавал его на своих полотнах во всем своеобразии и конкретности. Известной картиной художника является «Вешний царский поезд на богомолье во времена Алексея Михайловича», которая запечатлевает характерные черты быта русских цариц. Другой его замечательной работой стало полотно «Иван Грозный у тела убитого им сына», передающее глубокую трагедию необузданного тирана. Выдающимся мастером историко-бытовой живописи был художник А. Рябушкин. Его излюбленная тема – повседневная жизнь Руси XVII века. Он поэтизировал образ допетровской Руси, находя в людях того времени цельность и нравственную силу. Его знаменитые картины: «Московская улица XVII века», «Русские женщины XVII века в церкви» и другие. К бытовой жизни допетровской Руси обращался и Сергей Иванов («Приезд иностранцев. XVII век»).

Разновидностью исторической живописи является батальная живопись, посвященная изображению битв, сражений, военных походов, ратных подвигов. Как уже говорилось, батальная живопись зародилась в эпоху Возрождения. Если первоначально художники стремились передать пафос борьбы, энергию натиска, своеобразную эстетику боя, то, начиная с романтиков, с первой

половины XIX века, батальная живопись стала показывать не только героическую, но и трагическую сторону войны и военных конфликтов. Так, в живописных полотнах русского баталиста Василия Верещагина редко изображаются масштабные сражения. Он рассказывает о войне не как о лихой кампании, героической забаве, а как о зле, несущем страдания и смерть. Он был очевидцем и участником Туркестанской войны, войны на Балканах и посвятил им десятки своих полотен. На многих его картинах показаны страдания солдат и неисчислимые жертвы войны. Но все-таки традиционно батальный жанр чаще связан с воспеванием воинской доблести, торжества победы, с поддержанием в обществе воинского духа. Показывая героическое прошлое народа, батальный жанр выполняет военно-патриотическую функцию. Мастерами батального жанра в отечественной живописи были М. Греков, А. Дейнека, Е. Моисеенко и другие.

3.2 Бытовой жанр

К бытовому жанру относят картины, темой которых является повседневная жизнь. Его называют также жанровой живописью. Этот жанр прост, доступен для восприятия широкого круга любителей живописи. В нем всегда присутствует сюжет, изложенный подробно, изобретательно. Жанровая картина привлекательна для неискушенного в живописных тонкостях зрителя, она может доставить ему удовольствие живым рассказом, ощущением подлинности, достоверности изображенного. Темы бытовой живописи также разнообразны, как разнообразна сама обыденная жизнь. Вместе с тем бытовой жанр способен подниматься до широких социальных и философских обобщений, подвергаться острой критике пороки общества, что стало особенно характерным для бытовой живописи XIX века.

Бытовой жанр в своем классическом виде сложился в Голландии в XVII веке, но имел долгую предысторию. Изображения повседневности встречаются начиная с первобытности. В древней наскальной живописи запечатлевались отправление ритуалов, охота. В античности мастера, расписывающие вазы, очень часто использовали бытовые сценки. Начиная с эпохи Возрожде-

ния художники трактовали изображение библейских сюжетов как жанровые сцены. В их картинах узнаются детали быта, пейзажи, архитектура Италии.

На рубеже XVI–XVII веков в Италии работал художник Караваджо. Он черпал темы для своих работ из окружающей действительности, вносил в свои картины реализм, достоверность. Художник обращался к необычным для живописи того времени персонажам: картежникам, гадалкам, разного рода авантюристам. Их изображения положили начало бытовому жанру. Одна из самых замечательных и знаменитых работ Караваджо «Лютнист» (1595 год) сделала чрезвычайно популярной в бытовой живописи тему музицирования, концерта. Эта тема позволяла создавать непринужденные композиции, давать психологическую характеристику персонажам.

Во многом способствовал становлению бытовой живописи великий голландский художник XVI века Питер Брейгель Старший, прозванный Мужичком за то, что в грубоватой манере показывал на своих полотнах жизнь простых крестьян. Он был подлинно народным живописцем, изображал деревенские ярмарки, праздники, танцы. В некоторых из своих, казалось бы, бытовых картинах Брейгель поднимался до высокого философского обобщения, например, в картине «Слепые», где пятеро слепых калек, ведомых слепым же вожаком, изображены падающими в глубокий овраг.

В XVII веке в Голландии расцветает реалистическая живопись. К этому времени здесь закончилась война за независимость, которая велась с монархической Испанией. Голландия стала демократической республикой, победу в ней одержал протестантизм. Это имело очень важные последствия для искусства. Богатый патрициат и католическое духовенство исчезли. Заказчиками на произведения искусства стали бюргеры, магистраты, которые не нуждались в больших монументальных произведениях. В Голландии стала развиваться станковая живопись, чуждая отвлеченности, пышности. Страна быстро разбогатела на морской торговле. В городах появился слой зажиточных бюргеров, которые могли себе позволить наслаждаться мирной безбедной жизнью. Эта обыденная повседневная жизнь стала изображаться в живописи. Она вошла в искусство открыто, просто, без всякой героизации,

Художники не просто показывали мирную, благополучную, неторопливую жизнь, но передавали поэзию домашнего очага, своеобразную красоту уютного семейного уголка. Горожане имели возможность приобретать живописные произведения за умеренную плату, чтобы украшать свои жилища. А художники обрели возможность работать на рынок. Небольшие по формату картины соответствовали вкусам и кошелькам горожан. Художников, рисовавших такие картины, называли «малыми голландцами» в отличие от их великих соотечественников Рембрандта и Рубенса. На рынке искусства возникла специализация художников по различной тематике, и таким образом возникли жанры: бытовая, пейзаж, натюрморт. Голландская живопись почти не интересовалась античной мифологией, редко изображала библейские сюжеты.

Расцвет голландской жанровой живописи коренится именно в любовном отношении к окружающей действительности, где дорога была каждая мелочь, ценился покой частной жизни. На полотнах мы видим типичных голландцев, не особенно красивых женщин и мужчин, таких, какими они были в жизни: анемичные, бледные, с неправильными чертами лица. Художников привлекали самые незамысловатые сюжеты: чтение письма, игра на фортепиано, домашние дела, реже – сцены ухаживаний. Они не стремились изображать сложные душевные переживания, социальные конфликты. Эти картины могут показаться на первый взгляд скучноватыми. Однако в них великолепно передается световоздушная и предметная среда, в особенности на полотнах Яна Вермеера Дельфского. Через интерьер, через вещи художники заставляют нас ощутить нечто нематериальное: любовь и привязанность к родному дому. Один французский критик писал: «Голландские художники ничего не изобретали, они просто изумительно писали». Среди выдающихся голландских жанристов можно назвать имена П. Хоха, Г. Терборха, представителя крестьянского жанра А. ван Остаде, Я. Стена. Но самым великим среди них был, несомненно, Ян Вермеер Делфский. На его полотнах мир наделяется особой светоносностью, а вещи – осязаемой фактурностью. Лучшие его работы это «Кружевница», «Девушка, читающая письмо» и другие.

Во французской рокайльной живописи XVIII века (рокайльный – имеющий отношение к стилю рококо, смотрите главу 7), ориентированной на вкусы аристократии, популярными стали галантные сцены, изображающие гуляние дам и кавалеров, ухаживания, заигрывание, пикантные ситуации, а также идиллические пасторали. Подобные картины создавали Ф. Буше, А. Ватто, Ж. Фрагонар. Другая линия во французской жанровой живописи того времени была представлена Ж. Б. Шарденом. Он изображал с любовью и поэтичностью скромный быт трудолюбивых и добродетельных ремесленников, мелких буржуа. Но в целом, в XVIII веке бытовой жанр под воздействием эстетики классицизма и отчасти романтизма утрачивает свои позиции, поскольку признается «низким». В русской жанровой живописи от восемнадцатого века осталось только три, но замечательные картины. Первая – это полотно И. Фирсова «В мастерской юного художника», написанное в духе Ж.-Б. Шардена. Две картины М. Шибанова «Крестьянский обед» и «Праздник свадебного договора» открывают крестьянскую тему в русской бытовой живописи.

Девятнадцатый век можно назвать «золотым» в развитии бытового жанра, в особенности, это применимо по отношению к русской живописи. В этот период возникают различные направления и школы в жанровой живописи. В первой трети XIX века сложилась интересная и новаторская школа А. Венецианова. Вслед за Шибановым художник обратился к крестьянской теме. Быт, типы крестьян передавались на его полотнах с теплотой и большой симпатией. В картинах «Гумно», «На пашне», «Весна», «На жатве. Лето», «Жнецы» художник запечатлевал поэзию крестьянского труда. П. Федотов первым сделал жанровую картину средством острой социальной критики. Его маленькие картины – «Свежий кавалер», «Сватовство майора» (смотрите приложение, стр. 152), «Завтрак аристократа» – реалистически показывали нелюбимые стороны действительности. В картинах «Вдовушка», «Анкор, еще, Анкор» художник передавал острые жизненные коллизии.

В 1871 году возникает «Товарищество передвижных художественных выставок», которое объединило всех крупных русских художников. Их художественным методом стал критиче-

ский реализм. В творчестве передвижников бытовой жанр пережил наивысший расцвет. Востребованность этого жанра объяснялась рядом причин. Во-первых, в живописи под влиянием великой русской литературы «золотого» века» было очень сильно повествовательное начало. Во-вторых, метод критического реализма предполагал критическое отношение к действительности, изображение ее темных сторон, а это было возможно через живописный рассказ. В-третьих, через жанровую живопись реализовывался интерес художников к национальной проблематике: жизни русских людей – крестьян, простого люда и разных сословий. Почти каждый художник считал своим долгом нарисовать картину, в которой бы он отразил проблемы маленького человека, вызвав сочувствие зрителя. Редко какой передвижник не обращался к бытовому жанру. Наиболее активно в этом направлении работали В. Перов, Л. Соломаткин, А. Корзухин, В. Максимов, Г. Мясоедов, В. Маковский, Н. Ярошенко. Вершиной русской жанровой живописи XIX века считается творчество И. Репина. Первой его жанровой картиной, вызвавшей большой общественный резонанс, было полотно «Бурлаки на Волге». Под палящим солнцем по песчаному берегу Волги с усилием тянут бурлаки тяжелую баржу. Ярко показаны различные характеры. Монументальная картина «Крестный ход в Курской губернии» характеризуется глубоким проникновением в народную жизнь, она представляет все социальные типы русского пореформенного общества. На следующем этапе своего творчества И. Репин обращается к революционной тематике, создает такие картины, как «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста», «Не ждали».

В русской жанровой живописи конца века почти не создаются обобщающие полотна с многоплановой психологической характеристикой различных социальных типов. Но вместе с тем художники продолжают оставаться верными народным темам. По-новому раскрывается крестьянская тематика. Раскол в сельской общине подчеркнуто обличительно изображает С. Коровин в картине «На миру». Тяжелый изнуряющий труд в картине «Прачки» показал А. Архипов. В картинах Н. Касаткина «Шахтерка», «Углекопы. Смена» главными героями становятся рабо-

чие. Яркие социальные типы рабочих, студентов, курсисток появились в живописных произведениях Н. Ярошенко.

В последней трети XIX века в творчестве импрессионистов Э. Мане, Э. Дега, О. Ренуара открылась новая сфера: повседневный быт большого города. На их полотнах изображались вокзалы, бары, парки, уличные кафе, заполненные простыми горожанами. Импрессионисты использовали новые приемы «частичной композиции»: как бы случайно выхваченного кадра, добиваясь при этом точности деталей и жестов.

На рубеже XIX–XX веков происходит разрыв с традициями жанровой живописи XIX века, границы бытового жанра размываются. В особенности это характерно для авангардных направлений в живописи. В современном постмодернистском искусстве происходит окончательное разрушение привычного жанрового членения. Возникают новые виды искусства и новые жанры.

3.3 Портрет

Нас нередко влечет к зеркалу. Нам хочется изучать свою внешность, нравится рассматривать фотографии. Действительно, человеческое лицо является неисчерпаемо интересным, на нем отражаются тончайшие оттенки эмоций, характер и психология человека. Вот почему наиболее популярным и значимым в истории живописи является жанр портрета. Долгое время люди имели весьма смутное представление о своем облике. Зеркала, известные с древности, оставались большой редкостью (на Руси вплоть до XVII века), фотографии не было. Получить свое изображение можно было, только заказав портрет у художника. Портретная живопись пользовалась большим спросом. Многие из царствующих особ имели своих придворных художников. Таковыми были Д. Веласкес, Ф. Гойя, Г. Гольбейн, И. Никитин. В аристократических кругах Европы, России было модно заказывать портреты. Словом, портретный жанр был всегда в чести, и, пожалуй, он составил самое большое наследие в живописи. Хороший портрет предполагает не только передачу внешнего сходства с изображаемым человеком, но и выражение духовного склада личности. Портрет считается тем более совершенным, чем глубже худож-

ник покажет характер модели и даже, если удастся, судьбу портретируемого.

Создавая портрет, художник использует различные выразительные средства, начиная от композиции и заканчивая отбором мелких деталей. В выборе точки зрения выражается отношение художника к своей модели, ее понимание, то есть эстетическая оценка модели художником. Попросту говоря, через композицию художник выражает то, что заинтересовало, увлекло его в человеке, то, из-за чего он стал его изображать. Эти же обстоятельства можно считать руководящей идеей его творческого процесса. Приблизит ли он лицо для рассмотрения или изобразит всю фигуру целиком, повернет ли на три четверти или нарисует фронтально, изобразит ли он предметную среду или ограничится фоном, или впишет своего героя в пейзаж – все эти детали композиции связаны с идейным замыслом художника. Особое внимание художник уделяет таким элементам портрета, как поза, повороты, положение рук, направление взгляда – через них он передает эмоциональное состояние модели. Свет и фон также являются важными составляющими портрета. Изображая прямой боковой, скользящий или рассеянный свет, художник добивается нужного впечатления, привлекая внимание к лицу своего героя. Этому помогает также и правильный выбор фона.

В портретном жанре можно выделить различные типы портретов:

1. Парадный (репрезентативный) портрет. Парадный портрет предполагает изображение человека в полный рост, на коне, стоящим или сидящим. Для него характерны пышность и богатство костюма, помпезность. Художник, как правило, приукрашивает свою модель, подчеркивает значительность, высокое социальное положение. Портретируемый часто изображается при всех регалиях в наиболее выгодном свете, в пышной обстановке. Художник использует различные композиционные приемы для того, чтобы выделить фигуру, показать ее значительность. Парадный портрет не претендует на глубокую психологическую характеристику личности, он подчеркивает социальный статус человека. Колорит его, как правило, ярок, насыщен. Наиболее характерным и удачным такого рода портретом можно считать портрет любимца Павла I князя Куракина, выполненный В. Боровиковским.

За любовь к драгоценным украшениям Куракина прозвали «бриллиантовым князем». Боровиковский изобразил князя в обрамлении пышного занавеса и торжественной колонны, в костюме из золотой парчи со всеми регалиями, на фоне Михайловского замка, под сенью скульптуры императора Павла I. Низкая линия горизонта делает фигуру несколько тщедушного князя внушительной и монументальной.

2. Камерный портрет изображает человека в неофициальной обстановке. Он стремится запечатлеть неповторимость, индивидуальность портретируемого. В таком портрете подчеркиваются личные качества человека, поэтому предметная среда приглушается или используется нейтральный фон. Изображение может быть поясное, погрудное или оплечное. Диапазон камерного портрета очень широк. Мы можем увидеть на полотне образ нежный, лирический или напряженный, полный драматизма. В лирическом портрете раскрывается духовный склад личности, ее внутренний мир. Интересно с этой точки зрения проанализировать «Портрет камеристки» (1625 год) кисти П. Рубенса. По форме он парадный. Высокий кружевной воротник платья молодой женщины является признаком ее высокого придворного положения. Подчеркнута ее красота и, на первый взгляд, вполне светское сдержанное выражение лица. Но при внимательном рассмотрении нельзя не заметить тонкой слегка лукавой улыбки женщины, знающей о своих достоинствах, умеющей нравиться. Непослушная прядь золотисто-рыжих волос, выбившихся из прически, как бы нарушает придворную чопорность. Рубенс прекрасно передал прелесть женственности, очарование молодости. Лирический портрет, как правило, несет следы личной симпатии к модели. Разновидностью лирического портрета является интимный портрет, который свидетельствует о духовной близости художника и его модели, особой задушевности в их взаимоотношениях.

3. Костюмированный портрет чаще встречался в XVIII веке. В нем модель представлена в виде какого-либо аллегорического, мифологического исторического или литературного персонажа. В наименовании таких портретов обычно включается слово «в виде» или «в образе» (например, «Екатерина II в виде Минервы»).

4. Психологический портрет раскрывает мир чувств человека, его скрытых страстей, порывов и устремлений. Мастером психологического портрета был голландский художник Рембрандт, который в портретах запечатлевал судьбы людей. Особенно знамениты его портреты стариков и старух. В их печальных глазах, в деформированных возрастом руках он читал длинную книгу жизни. Взгляд стариков отрешенный, в нем не угадываются никакие страсти, они угасли, светятся только мудрый покой и смирение. Мастер психологического портрета испанский художник XVII века Веласкес даже в изображении папы Иннокентия X не побоялся показать его подозрительность, недоверие и коварство.

5. Автопортрет – это портрет художника, нарисованный им самим. Он дает возможность художнику рассказать зрителю что-то важное о себе, о своем характере, чувствах, взглядах. Работая над автопортретом, художник глубже постигает собственную личность, дает себе оценку. В автопортрете, как правило, ярко проявляется творческое кредо художника. У различных художников автопортрет занимает разное место. Некоторые художники вообще не оставили нам своих портретов. Мы не знаем автопортретов выдающихся портретистов Д. Левицкого, В. Боровиковского. Другие лишь один раз обратились к созданию своего изображения, как, например, Н. Пуссен. Третьи же неизменно на протяжении всей жизни рисовали себя. К таким художникам относится А. Дюрер и в особенности Рембрандт. Дюрер несколько раз обращался к автопортретам. Он изобразил себя впервые в 13 лет нежным мальчиком с красивыми локонами, потом юношей, объятым тревогой и одиночеством, потом нарядно одетым, молодым человеком в итальянском щегольском костюме, а затем в зрелом возрасте в образе Христа. Автопортреты Дюрера были как бы его самоотчетами, вехами его восхождения. Более сотни автопортретов создал Рембрандт. Он изображал себя из года в год, иногда изо дня в день. В юношеские годы художник гримасничал перед зеркалом, хохотал, хмурился и тут же фиксировал смену чувств на бумаге. Рембрандт перевоплощался, играл: рисовал себя, то кавалером в шляпе с пером, то офицером, то гулякой. Молодым счастливым семьянином изображает он себя в «Автопортрете с

Саскией на коленях». Но затем начинается новый период психологических наблюдений за собой. Исчезают береты, шляпы, камзолы. Художник запечатлевает себя в рабочем халате, с повязкой на голове. Он беспристрастно изучал себя и был беспощаден к своим слабостям. Рембрандт пристально всматривается в себя и бесстрастно фиксирует в своем облике старческую немощь, потерянность. Целью его бесчисленных автопортретов было самопознание, через самопознание он шел к познанию других.

6. Групповой портрет представляет на одном полотне несколько человек. Эти люди изображаются вместе не случайно. Их объединяют какие-то связи: семейные, профессиональные, сословные и т. д. Групповой портрет изображает людей с различной внешностью, характером, темпераментом, взаимоотношения между ними. Их сопоставление дает возможность более ярко, выпукло подчеркнуть индивидуальность каждого персонажа. В то же время художник показывает, что объединяет этих людей: духовное ли родство, фамильное сходство или одинаковые мундиры. Композиция и колорит группового портрета отличаются сложностью.

Групповой портрет стал необычайно популярным в Голландии XVII века. Там были художники, принимающие заказы на такие портреты. Заказчиками групповых портретов выступали различные городские гильдии и корпорации. Бюргеры хотели быть увековеченными на полотне, они вносили определенный денежный взнос за право быть изображенными, и художник должен был уделить равное внимание каждой модели. Великолепные групповые портреты стрелковых гильдий создавал Ф. Халс. В них выражались идеалы молодой республики, чувство свободы, товарищества. С его полотен смотрят жизнерадостные энергичные люди, уверенные в своих силах.

7. Жанровый портрет представляет собой изображение типичного представителя какого-либо социального слоя. Он привлекал почти всех портретистов возможностью создавать собирательный образ. Жанровые портреты получают наименование либо по сословиям (крестьянин, купец, солдат), либо по занятиям (зеленщица, шоколадница, углекоп).

Остановимся коротко на некоторых вехах в истории портрета. В глубокой древности портрет имел культовое назначение и использовался в заупокойных ритуалах. В античном мире созданы были шедевры портретной живописи: идеализированные в Древней Греции и психологические, передающие индивидуальный облик в Древнем Риме. Яркой страницей ранней истории портрета является так называемый фаюмский портрет из местности Фаюм в Египте. Его расцвет датируется I–III веками н. э. Этот портрет имел религиозно-культовое назначение. Считается, что фаюмские портреты писались при жизни с натуры. Они поражают реалистической передачей индивидуальности модели. Портреты выглядели так современно, что первоначально были приняты за фальшивку. В Средние века в портретах на фресках и мозаиках преобладали обобщенность и следование принятым иконописным канонам. Становление портрета как самостоятельного жанра происходит в искусстве поздней готики и Возрождения. Расцвет портретного жанра в эпоху Возрождения связан с обостренным интересом к человеку и его индивидуальности. В портретах того времени отразились гуманистические идеалы красоты, гармонии тела и духа. Художники возвеличивают человека, подчеркивают его достоинство. Мастерами ренессансного портрета были Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тициан, Ян ван Эйк, Дюрер. Портретная живопись XVII века – вершина психологического портрета. Образ человека в ней отличался сложностью и противоречивостью, каких не знала ренессансная портретная живопись. Великими мастерами портрета были Веласкес в Испании, Рембрандт и Ф. Халс в Голландии, Рубенс и Ван Дейк во Фламандии.

В XVIII веке складываются две оригинальные портретные школы: это английская и русская. В Петровскую эпоху появляются первые русские светские портретисты: И. Никитин, написавший знаменитый «Портрет Петра в круге», и А. Матвеев, создавший первый в истории русской живописи автопортрет («Автопортрет с женой»). Замечательными русскими портретистами второй половины XVIII века были Ф. Рокотов, Д. Левицкий и В. Боровиковский, оставившие богатейшую галерею образов русских людей разных сословий. Романтические портреты первой

трети XIX века передают глубокие чувства и возвышенные мысли. Это блистательные портреты А. Пушкина, В. Жуковского, Е. Давыдова, созданные О. Кипренским. В реалистической живописи 2-ой половины XIX века психологический портрет становится ведущим жанром. Художники-передвижники именно в портретах воплощали позитивные идеалы. Они стремились запечатлеть передовых людей эпохи, олицетворявших совесть и честь нации. К лучшим портретам подобного рода относятся «Портрет Достоевского» В. Перова, «Портрет Толстого» И. Крамского, «Портрет Мусоргского» И. Репина и другие.

Новую страницу в портретном творчестве открыли импрессионисты. Они избегали нарочитого «позирования», подчеркивая как бы случайность увиденного, стремились передать непосредственность своих впечатлений. В авангардном искусстве портрет стал объектом экспериментирования и выражением субъективистских установок художников.

3.4 Натюрморт

Слово натюрморт происходит от французского «nature morte», что означает «мертвая натура». Мир натюрморта – это сфера искусственной реальности. Чтобы попасть в натюрморт, цветы должны быть срезаны, плоды сорваны, дичь убита, рыба выловлена. В немецком и английском языках натюрморт называется «still life» – тихая жизнь. Это жанр живописи, изображающий неодушевленные предметы. Но мир неодушевленных предметов настолько выразителен, что о натюрморте можно говорить как о жанре, создающем портреты вещей. Изображение неубранных столов, букетов, музыкальных инструментов, предметов быта может превратиться в небольшую новеллу. Натюрморт позволяет по-новому взглянуть на знакомые вещи, увидеть их красивыми, необыкновенными. Один из крупнейших художников XX века П. Пикассо говорил: «Вещи являют суть моих полотен. Они передают мои чувства, и поэтому я выбираю их с особой тщательностью... Они же метафоры, составляющие основу живописи, я ищу их на кухне. И кастрюля может быть кричащей. Как и любой другой предмет, например, бутылка или яблоко у Сезан-

на». Ни один художник не изобразил за свою жизнь такое огромное количество самых разнообразных предметов, как Пикассо.

По характеру художественных задач, которые ставит и решает художник, обращаясь к натюрморту, можно выделить несколько его типов. Натюрморт – подражание натуре: отражает предметный мир во всей его достоверности и подробности. Натюрморт – рассказ: через изображение на полотне вещей художник повествует о своих интересах, увлечениях и пристрастиях. Натюрморт – художественное исследование: решает чисто живописные задачи соотношения объемов, цвета, фактуры в изображении обыденных предметов. Он отличается аскетизмом, рационализмом. В нем трудно заметить какое-либо настроение. Натюрморт – одухотворение вещи: художник разрушает привычную нам телесность вещи, обычный ее вид и воссоздает по-новому, наделяя острым характером. В таких натюрмортах вещи активны: они съеживаются или торжественно возвышаются, таинственно мерцают или расплываются цветовыми пятнами. Подобный натюрморт больше говорит не о мире, а об авторе. Такой вид натюрморта получил развитие в XX веке. В это же время появляется близкая к нему по задачам, но более дерзкая разновидность натюрморта: натюрморт-эксперимент. Он ищет новые пути выразительности в изображении предметов. Каждый из этих подходов утверждает красоту мира вещей, восхищение натурой. Особой разновидностью натюрморта является живопись интерьеров – внутренних помещений.

Изображение вещи составляют суть живописного ремесла. Исследовательница русского натюрморта И. Болотина пишет: «Натюрморт ценен именно как «малый жанр» тем, что он возвращает живопись к самой себе, к ее вечным ценностям и смыслу».

Считается, что первый натюрморт, представляющий собой только изображение предметов, в станковой живописи создал Я. Барбари (1504 год). Но все-таки подлинным началом истории натюрморта принято считать голландскую живопись XVI века. Тогда он мало ценился, был дешевле любых других жанров. В XVII веке появились мастера, специализирующиеся на натюрмортах. Этот жанр живописи стал предметом рьяного коллекционирования. Натюрморт в истории голландского искусства проде-

лал определенную эволюцию. Самый ранний вид натюрморта – это «обманки»: реалистическое даже натуралистическое изображение вещей, способное ввести в заблуждение зрителя, обмануть его. Такой вид натюрморта и создал Я. Барбари. «Обманки» изображали развешанные на деревянной доске предметы. Художник должен был нарисовать неотличимо похоже на натуру, так, чтобы зритель принял их «обманку» за реальную деревянную доску с предметами. Причем, зритель должен обмануться буквально. Художники прибегали для этого к различным ухищрениям: для того, чтобы «обманка» сливалась с окружением, она не обрамлялась, выбирались плоские малообъемные вещи, которые располагались параллельно плоскости доски. Подбор вещей часто говорил о круге занятий автора. Если обман удавался, то у зрителя возникало желание дотронуться, и художники, учитывая это, любили писать полуспущенные занавеси, отогнутые краешки листов бумаги. Эти «обманки» интересны убедительностью изображения, передачей материи вещи, виртуозностью, но технической, а не художественной. Однако если вслед за обманом зритель продолжает любоваться вещами, значит, художник мог подняться в забаве до уровня произведения искусства. Вместе с тем, «обманки» были своего рода живописной лабораторией, работой с натурой. В русской живописи «обманки» писали художники Т. Теплов и Г. Ульянов.

Другой тип натюрморта, который существовал в Голландии наряду с «обманками», – это натюрморт, называемый «суета су-ет». Такие натюрморты не просто изображали мир вещей, но и обладали скрытым символическим характером. Этот смысл часто сводился к мысли о бренности, преходящем характере всего земного. Идея суетности «мира сего» сохранилась еще со времени средневековья, где она была одной из самых расхожих. Часто на подобных натюрмортах изображались часы как символ времени, черепа как символ смерти, раковины, напоминающие о море – стихии подвижной, меняющейся, но вечной, как и жизнь. Образцовой разновидностью такого натюрморта является «Натюрморт с часами» *Переда*.

Отдельной разновидностью голландского натюрморта в XVII веке был тип натюрморта «цветы и плоды». В Голландии были художники, специализирующиеся на изображении цветов,

подробно изучающие растения: это Ян Брейгель, Д. Сегерс. Существовал символический язык цветов и плодов, который расшифровывался в контексте христианского мировоззрения. Зачастую смысл цветочного натюрморта сводился к идее бренности всего земного, чтобы направить мысль зрителя к вечному. «Помни о смерти!»; «Жизнь человека недолговечна» – такие намеки содержала символика прекрасных свежих цветов и плодов. Так, яблоко символизировало и грехопадение, и искупление, хлебный колос – надежду на спасение, чертополох – страсти Христа, роза – недолговечность, мак – сон и смерть. Другими разновидностями голландского натюрморта являются «рыбный» и «охотничий». Последний уже свидетельствовал о пристрастии разбогатевших купцов к аристократическому времяпровождению. А рыбный натюрморт был связан с особой ролью рыбы в приморской стране. Изобретение рыбного посола и возможность экспортировать сельдь стали источником благосостояния многих голландцев. Й. де Брайен пишет даже натюрморт «Похвала селедке». В рыбных натюрмортах изображались самые причудливые морские обитатели. К началу XVII века относятся работы фламандца Снейдерса, который писал и рыбные, и охотничьи натюрморты, и роскошные лавки с разнообразной снедью.

Новый этап в развитии голландского натюрморта связан с именем художника В. Хеда. Хеда открыл особую разновидность натюрморта: «завтраки». Его «завтраки» явились новаторскими: он добивался гармоничного колорита, преодолевая пестроту и цветистость ранних натюрмортов. Такой вид натюрморта выражает тонкое любование вещами. С творчеством В. Кальфа связаны высшие достижения голландского натюрморта. В натюрмортах этого художника мы видим чудесный колорит, точную светотеневую проработку, прекрасно переданную фактуру различных предметов: блеск серебра, белизну скатерти. Поздние голландские натюрморты становятся все более пышными и перегруженными, утрачивают непосредственность и цельность. После голландцев наступает долгий период забвения натюрморта. Классицизм считал его низким жанром и использовал только в учебных целях.

В отечественной живописи натюрморт как самостоятельный жанр возник в первой половине XVIII века. Он также занимал здесь периферийное место. Русский натюрморт в чем-то повторил путь европейского, правда, с опозданием на два века. В нем также был представлен тип «цветы и плоды» художником Хруцким, правда, без особых удач. Искусствоведы не находят ничего особенно достойного в истории русского натюрморта вплоть до конца XIX века. Хотя в русской живописи середины XIX века присутствовало понимание и ощущение вещи как молчаливого свидетельства нравов и характера своего хозяина. Особенно выразительны и многочисленны были вещи на полотнах П. Федотова.

С середины XIX века натюрморт постепенно отвоевывает себе место. Всплеск интереса к нему живопись переживает в последнюю треть XIX века. Это было связано с острым поиском нового языка живописи. С появлением импрессионистов начинается важный этап в его истории. Импрессионисты первыми стали освобождать вещь от телесности, растворяя ее в окружающей среде. К этому жанру обращались К. Моне и О. Ренуар. Они изображали в основном плоды и цветы, подчеркивая красочность, передавали погруженность предметов в световоздушную среду. В конце XIX века в работах В. Серова, М. Врубеля изображения вещей начинают непосредственно выражать душевные состояния самого художника. Мертвые вещи одухотворяются, наполняются напряжением, беспокойством, энергией. «Звездным часом» для развития натюрморта стало появление постимпрессионизма. В творчестве П. Сезанна и Ван Гога этот жанр приобрел исключительное значение. Сезанн отходил от «фотографичности», плоды Сезанна никогда не вызывают гастрономических ощущений. В них остается лишь то, что принадлежит живописи: цвет, строение, композиция. Ван Гог добивался «не сходства, а страстного выражения», наделял предметы характером, энергией цветового излучения. В XX веке в живописи авангардистов натюрморт выдвигается на первый план. Прибегая к нему, художники решают важнейшие проблемы языка живописи. Натюрморт оказывается на переднем крае развития искусства. Это новое отношение к натюрморту прекрасно выразил русский художник Петров-Водкин:

«Натюрморт – это одна из острых бесед живописца с натурой», – говорил он. Достоинство натюрморта художник видел как раз в том, что в это разговор не вмешиваются ни сюжет, ни психологизм.

Авангардную живопись не заботили занимательность и повествовательность, она оставалась один на один с натурой. Представители почти всех авангардных направлений отдали дань натюрморту. Вождь фовистов А. Матисс доводил силу цвета и энергию линии в изображении предметов до такой интенсивности, какой живопись прежде не знала. Свои живописные принципы он выражал в следующих словах: «Я пишу не буквально стол, а чувство, которое он во мне вызывает». Натюрморт становится средством экспериментирования у кубистов, конструктивистов. Они стремились разять, разложить вещь, вывернуть наизнанку, посмотреть ее устройство.

Исключительный интерес к натюрморту проявляли и русские художники в начале XX века. В отечественном натюрморте данного периода прослеживается четыре линии развития:

1. Импрессионистическая линия, представленная объединением «Союз русских художников» – К. Коровиным, И Грабарем. Их натюрморты отличаются красочностью, образы органично вписываются в световоздушную среду, дышат поэзией.

2. Линия художников объединения «Голубая роза» – Н. Сапунова, М. Сарьяна, П. Кузнецова. Их сближало остропоэтическое, романтическое видение вещей. Они строили ритмически уравновешенные композиции, тяготеющие к декоративности. П. Кузнецов создавал натюрморт-мечту о мире, где царят покой и гармония.

3. Натюрморты художников «Бубнового валета», куда входили П. Кончаловский, И. Машков, А. Лентулов, А. Куприн, Р. Фальк. Их натюрморт появился на пересечении очень широкого круга интересов: русского лубка, городских вывесок, росписей подносов. В то же время тяготение к народным вкусам сочеталось с утонченной художественной культурой Запада. Художникам «Бубнового валета» нравились грубоватые линии примитивной живописи. Они были противниками копирования природы: намеренно деформировали предметы, форсировали цвет, но их

вещи на полотнах получались чрезвычайно осязательными, материальными. Так, у П. Кончаловского вещь энергично утверждает себя, свою значительность без всякого отношения к миру человека.

4. Широкое использование натюрморта для экспериментирования. Эту линию представляли К. Малевич, О. Розанова, Н. Удальцова. Они разнимали предметы на цвет, форму, исследовали его внутреннюю конструкцию.

Особняком в русской живописи стоит творчество К. Петрова-Водкина и Д. Штеренберга, мастеров оригинальных выразительных натюрмортов.

В 30–50-е годы искусство натюрморта в отечественной живописи переживает упадок вплоть до 60-х годов, когда вновь возник интерес к этому жанру.

3.5 Пейзаж

Пейзаж – это реальные или воображаемые виды местности. Особыми разновидностями являются архитектурные (ведута) и морские (марина) пейзажи. Изображая природу, художник, как правило, достоверно передает географические особенности ландшафта: рельеф, разновидности деревьев. Иногда он даже называет свои картины по виду деревьев: «куст орешника», «цветущие ивы», «березовая роща». Ботанической ли достоверностью привлекательна картина художника? Что он передает, рисуя намокший от дождя озябший куст, или роскошное цветение сирени, или сонную речку? Пейзаж интересен нам тем, что в нем отражаются не естественно-научные, ботанические, геологические знания о мире, а мир душевных переживаний. Пейзаж может многое сказать о мироощущении его создателя, идеях, настроениях. На картинах, представляющих пейзаж, вновь и вновь варьируется вечная тема: человек и природа.

По характеру настроения можно выделить несколько типов пейзажей:

1. Лирический пейзаж – тяготеющий к выражению тонких душевных переживаний. Мастером лирического пейзажа был И. Левитан.

2. Драматический пейзаж – выражающий чувство напряженности, глубины, серьезности переживаний, пробуждающий подчас чувство тревоги.

3. Эпический – величаво-спокойный, сдержанный. Эпические образы природы воссоздаются на полотнах И. Шишкина.

4. Романтический пейзаж – особо душевный, мечтательный, взволнованно приподнятый. Подчас романтический пейзаж передает бурные, беспокойные состояния природы, столкновение света и тьмы, бурю, натиск. Художники романтического стиля склонялись именно к подобным пейзажам.

5. Философский пейзаж – тяготеет к широким обобщениям, настраивает на раздумья о вечном и преходящем.

Этот список можно продолжить, назвав еще исторический, героический, фантастический, идиллический, космический пейзажи и так далее. Конечно, данная классификация является до некоторой степени условной. И эпический пейзаж может нести в себе философичность и высокую поэзию. Однако она все-таки позволяет выявлять особенности того или иного типа пейзажа.

Пейзаж как самостоятельный жанр появился впервые в Китае. Этому способствовало своеобразие религиозных воззрений Востока. Национальная религия китайцев, даосизм, рассматривал природу как проявление Дао – вечной духовной первоосновы мира. Идеалом даоса было слияние с Дао – Единым источником всех вещей. На пути слияния с Единым особую роль играла природа, которая рассматривалась как этический и эстетический идеал. Сама природа мыслилась живой, и всё: каждый камень, цветок, куст – имело душу. Через созерцание природы возможно было познание Дао, так как Единое проявляется через единственное, отдельное. Сквозь причудливые переплетения лепестков цветка просвечиваются контуры мироздания. Горы и воды представлялись узором Дао, оставленным на песке нашего материального мира волнами духовности, поэтому через знаки – очертания озер, русла рек – человек мог сердцем своим приблизиться к сокровенной основе вселенной. Вот почему пейзаж в живописи Китая занял исключительное место задолго до того, как он появился в Европе. Еще в 6 веке здесь появился вид пейзажа под названием «шань-шуй», что означало «горы-воды» или «живопись гор и

водных потоков». Эта живопись запечатлевала величественные образы природы, горные пейзажи, как бы увиденные с высоты птичьего полета. На фоне грандиозной прекрасной природы человек казался почти затерянным, полностью слитым с природой, поглощенным ею. Другим уникальным видом китайского пейзажа является живопись «цветов и птиц», «трав и насекомых». Он зародился в IX веке. Его нельзя оценивать как более низкий, обыденный. Он также был полон высокой поэзии и глубокого символизма. Согласно китайской эстетике, чтобы правильно нарисовать цветок, надо постичь его душу, полностью сосредоточиться на нем. Каждый цветок и птица имели символическое значение. Так, например, пион символизировал богатство и благородство, бамбук – негибкость, сосна – долголетие, цветы дикой сливы мэйхуа – стойкость и благородную чистоту. В XI веке пейзаж становится стержнем восточного искусства. Природа, изображенная на свитках, являла собой не просто пейзаж, вид, а образ мироздания. Этот образ мироздания просвечивается не только через величественные виды гор и водных потоков, но и через каждый стебелек, травинку. Поэтому в китайской живописи одинаково богато была представлена как живопись «водных потоков и гор», так и жанр «цветов и птиц», «трав и насекомых».

До XVI века пейзажа в европейской живописи почти не существовало. В средневековой живописи, в иконописном искусстве присутствовали элементы пейзажа, но они передавали вид местности очень условно. Так, иконные горки обобщенно обозначали гористый пейзаж Палестины и других земель. При этом элементы пейзажа, как и другие изображенные на иконе предметы, наделялись символическим значением. Изображенная на иконе гора до некоторой степени обозначала гору, но при этом еще и символизировала восхождение духа. Дерево символизировало древо жизни, а рощица в зависимости от контекста могла изображать «райский сад». Символическим значением наделялись различные породы деревьев, так, пальма символизировала победу праведного над смертью, олива – божью любовь, яблоня и ее плоды – грехопадение.

Если в восточной живописи природа доминировала, и человек терялся на ее фоне, то в европейской живописи природа была

фоном для развертывания человеческой драмы. Однако уже с начала XVI века пейзаж более органично включался в композицию, он не являлся нейтральным фоном, а перекликался с характером и настроением персонажей. Например, загадочный и романтический «лунный» пейзаж своеобразно перекликался с таинственно улыбающейся Моной Лизой с портрета Леонардо да Винчи.

Появление пейзажа в XVI веке с последующим его выделением как самостоятельного жанра было обусловлено рядом причин. В это время происходят изменения в языке искусства, складывается так называемая итальянская школа живописи. Была открыта прямая перспектива, изображающая трехмерное пространство, отработаны способы передачи воздушного пространства. Художники получили средства, с помощью которых они могли изображать реалистические картины природы, обозначая дали, глубину, воздух. Художники итальянского Возрождения стремились подчеркнуть гармоническое созвучие человеческого и природного начала. А мастера Северного Возрождения с необычайной тщательностью и подробностью воспроизводили природную среду. Они как бы впервые глядели на мир восхищенным взглядом. Каждая травинка, каждый листик представлял для них объект любования, предмет высокого искусства. Такой подход во многом сформировался под влиянием средневековой миниатюры.

В XVI веке появилось много картин, которые еще не являлись пейзажами, но в них он передан с большим мастерством и во многом определяет настроение картины. Пример тому небольшое полотно Джорджоне «Гроза», работа Э. Греко «Вид Толедо», представляющий феерический вид города, освещенного вспышкой молнии, картина П. Брейгеля «Охотники на снегу».

В XVII веке расцветает пейзаж в голландской живописи. Художники изображали уютные уголки природы, где протекала неторопливая жизнь. В нем еще плохо передан воздух, не преодолена локальная система колорита, но присутствует удивительная атмосфера умиротворенности. К голландским пейзажистам XVII века относятся Я. ван Гойен, Х. Сегерс, Я. ван Рейсдал. Многие голландские художники специализировались на морском пейзаже, который в этот период также переживает расцвет. Художники барокко стремились показать изменчивость природы,

они увлекались передачей бурных, динамичных состояний, любили изображать, выразительные световые эффекты: яркий свет в разрывах туч, резкий контраст света и тьмы. Мастерами барочного пейзажа были П. Рубенс, А. Маньяско. В искусстве классицизма пейзаж ценился ниже других жанров. Но он был очень выразительным фоном героических и идиллических композиций. Пейзаж мыслился как идеальный образ природы, где все разумно, правильно, гармонично организовано. Введение в пейзаж человеческой фигуры или целых сцен считалось обязательным, так как это придавало пейзажу обжитость, уютность. Во Франции выделяется пейзажная живопись художника-классициста Н. Пуссена. Он населял пейзажи мифологическими персонажами, часто прибегал к высокой линии горизонта, охватывал дали, показывая грандиозность мироздания. Романтический пейзаж первой трети XIX века подчеркивал близость жизни природы и человеческой души. Для него характерна задушевная, порой взволнованная интонация. Романтики тоже любили изображать «острые», бурные состояния природы: не легкий ветер, а порывистый, не крапывающий дождь, а ливень. Романтические морские пейзажи создавали У. Тернер, Т. Жерико, И. Айвазовский, С. Щедрин. И. Айвазовский был первым русским маринистом. Он соединял знание моря, у берегов которого вырос, с блестящей одаренностью. Эффекты, восхищавшие современников, возникали в результате повседневных, точных наблюдений (приложение, с. 151). В итальянских пейзажах С. Щедрина Италия представлялась неким счастливым миром, где человек сливается с природой. Его картины наполнены солнечным светом и воздухом.

С утверждением реализма связан следующий этап в истории пейзажа. Реализм ранее всего заявил о себе во французской пейзажной живописи. Его история началась с так называемой барбизонской школы. Эта школа получила свое название по имени деревушки Барбизон недалеко от Парижа. Сюда приехала группа молодых живописцев – Т. Руссо, Ж. Дюпре, Ш. Добиньи, Ж. Милле – писать этюды с натуры. Эти художники первыми стали использовать пленэр. Хотя свои картины на основе этюдов они завершали в мастерской, в них оставалось живое ощущение природы. Барбизонцев объединяло желание внимательно изучать

природу и правдиво ее изображать. Живые реалистические пейзажи создавал К. Коро. Он не был прямым предшественником импрессионизма, но его способ передавать световоздушную среду и непосредственное впечатление имели большое значение для утверждения живописи импрессионистов.

Метод критического реализма в русской живописи дал блестящую плеяду русских пейзажистов, связанных преимущественно с Товариществом передвижных художественных выставок: А. Саврасов, И. Шишкин, Ф. Васильев, А. Куинджи, В. Поленов, И. Левитан. Художники обращаются к образам родной природы. На первой выставке передвижников в 1871 году появилось небольшое полотно А. Саврасова «Грачи прилетели», написанное художником в деревне Молвитино Костромской губернии на Волге. Этому полотну суждено было сыграть исключительную роль в русской живописи и увековечить имя его создателя. Картина внешне неброская, почти монохромная, но в ней была такая лирическая насыщенность, что она сразу останавливала на себе внимание. Мотив пейзажа очень простой, узнаваемый: корявые березы с грачиными гнездами, деревянный забор, старая церковь, проталины снега, гомонящие птицы, просветы голубого неба. Чуть мерцает неяркое солнце, чувствуется влажность воздуха – все это передает обаяние первых дней весны. Работа Саврасова имела большой успех уже при первом экспонировании. У Шишкина образы родной природы обретают эпический размах и монументальность, у Васильева – драматическую напряженность, у Поленова – мягкую созерцательность, у Куинджи – романтическую эффектность. Его пейзажи потрясли до скандальности. В частности знаменитая «Ночь на Днепре» поражала зрителей необыкновенным сиянием луны, так что некоторые заглядывали за оборот картины, чтобы проверить, нет ли там подсветки. В творчестве Левитана психологизм и тончайшая передача состояний природы сочетается с возвышенно-философским толкованием пейзажных мотивов.

Важнейшим явлением в истории пейзажного жанра стало творчество импрессионистов. На их полотнах природа предстала во всем богатстве света, цвета, вечной переменчивости и пленительности. Исключительную роль для творческого метода им-

прессионистов играла работа на пленэре. Замечательные пейзажи создавали К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей. На почве русской живописи традиции импрессионизма развивали И. Грабарь, К. Коровин.

Родоначальник постимпрессионизма П.Сезанн утверждал в пейзажах четкую конструктивность ландшафтов. Ван Гог – напряженную эмоциональность и восхищение красотой мира.

Художники, связанные с символизмом и стилем «модерн», внесли в пейзаж мысль о таинственном родстве человека и матери-земли.

Разнообразием подходов, богатством и своеобразием художественных манер отличается пейзажная живопись XX века.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что собой представляет жанровое членение в живописи?
2. Почему мифологический жанр является одним из самых сложных для восприятия?
3. Каковы особенности исторического жанра?
4. В чем своеобразие голландской жанровой живописи XVII века?
5. Какие закономерности художественного и исторического процесса привели к расцвету бытового жанра в XIX веке.
6. В чем заключается главная задача портрета?
7. Охарактеризуйте разновидности портретов
8. Какие разновидности натюрморта существовали в голландской живописи XVII века?
9. В чем главные эстетические задачи натюрморта?
10. Каковы особенности пейзажного жанра?
11. Чем отличается искусство пейзажа на Востоке и Западе?
12. Назовите представителей отечественной и мировой пейзажной живописи.

Глава 4. Скульптура как вид искусства

4.1 Скульптура: ее особенности и разновидности

Слово «скульптура» происходит от латинского «sculpro», что значит, «вырезаю, высекаю». Скульптура или ваяние, пластика – это вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объем и трехмерную форму, размещенную в реальном пространстве. В широком смысле термины «скульптура», «пластика» и «ваяние» – синонимы. Правда, иногда проводят различие между ваянием и пластикой. С первым связывается исполнение скульптурных произведений в твердых материалах: в мраморе, граните, дереве. Со вторым – в мягких, вязких (глине, воске и т. д.). Кроме того, слово «пластика», «пластичность» характеризует достоинства формы скульптурных произведений, а также определяет выразительность и красоту тел, движений, гармонию в соотношении скульптурных масс. Впрочем, слово «пластичность» характеризует красоту движений в любом виде искусства. Из трех видов изобразительного искусства скульптура считается наиболее трудной для восприятия. Она немногословна, сдержанна, почти бессюжетна, поэтому на первый взгляд мало занимательна. Чтобы воспринять скульптуру, требуется способность к эстетическому восприятию пластики. Считается, что скульптура более обращена к воле и разуму, чем к чувствам.

Главные особенности скульптуры заключаются в следующем:

1. Скульптура объемна и трехмерна. В этом большое преимущество данного вида изобразительного искусства. Скульптуру можно и нужно рассматривать, обходя вокруг, и она различными проекциями раскрывается нам по-разному. Удачной считается та скульптура, у которой все ее проекции, стороны, одинаково выразительны и каждая по-своему раскрывает замысел автора. Так, Фальконе в «Медном всаднике» воплощает сложный и многогранный образ Петра I, при обходе памятника зритель получает разнообразные впечатления. В зависимости от точки зрения на монумент, простертая рука императора воплощает то жестокую непреклонность, то мудрое повеление, то умиротворяющее спо-

койствие. А всадник и конь кажутся нам то устремленными вперед, то резко останавливающимися, как будто всадник осадил коня. Много трудов потратил скульптор, чтобы добиться такого впечатления. Лучшие наездники Петербурга на орловских рысках императорской конюшни по многу раз в день взлетали по деревянному настилу и на самом краю поднимали лошадей на дыбы. Художник быстро набрасывал эскиз за эскизом с разных точек зрения, отмечая самые выразительные моменты. Таким образом создавался шедевр.

2. Скульптура бедна общей сюжетной тематикой, иными словами, объектов для скульптуры мало: человек, группа, животные.

3. Основным мотивом скульптуры является движение. Главная идейная нагрузка в ней ложится на движение, пластику. Все разнообразие пластики – мощь, красоту, изящество, силу, порывистость, показывает скульптура. Через пластику она «думает», выражает эмоции. Подлинный мастер скульптуры даже простое на первый взгляд движение человека сумеет раскрыть выразительно и неповторимо. А обыкновенные складки одежды заставит говорить, сделав их не внешней оболочкой, но выражением внутреннего состояния, эмоций человека. Разработка движения в истории скульптуры прошла через несколько этапов. Первоначально движение в скульптуре оправдывалось каким-либо действием, оно было как бы на определенную тему: бросает диск, метает копье, танцует, играет, борется. Если не было действия, то архаическая скульптура замирала. В классический период Древней Греции появился новый тип движения, который открыл Поликлет: «пространственное движение». Оно означает перемещение в пространстве без всякой видимой цели. Это устремленность вперед или вращение вокруг своей оси, охваченность каким-то порывом. Поликлет разработал прием контрапоста – контрастного расположения различных частей тела, не нарушающего динамического равновесия. Классическим примером пространственного движения является перемещение центра тяжести на одну ногу с изгибом средней линии. Именно так изображен его знаменитый «Дорифор» (приложение, с. 141). Это движение много раз

воплощалось в статуях многими скульпторами. Можно даже говорить об универсальности подобного приема.

Мастерство скульптора в изображении движения заключается в том, он в одном кульминационном моменте движения передает признаки предыдущего и последующего движения, поэтому фигура оживает, движется. Это качество всех великих скульптурных произведений. Классическим примером динамичной фигуры может служить «Дискобол» работы Мирона. Из многих положений, из которых складывается движение человека, мечущего диск, скульптор выбрал такое, в котором, кроме предельного физического напряжения, ясно чувствуется, как предыдущее положение тела дискобола, так и непреходящий бросок, которым должно разрядиться его напряжение. Будь это выражено менее точно, получилась бы просто скрюченная фигура, вместо полного жизни «Дискобола». Но даже если скульптура подчеркнута статична, пластические идеи выражаются во внутренней напряженности и или расслабленности тела, выражении лица. Особенно интересна с этой точки зрения знаменитая скульптура О. Родена «Мыслитель». Мощный атлет без движения сидит, подперев голову рукой. Его тело лишено классических пропорций, изящества, но напряжение мысли передается через внутреннее напряжение этого могучего тела.

4. Скульптура имеет тесную связь с архитектурой. Монументальная скульптура предназначена в основном для украшения зданий. Имена архитектура и ландшафт определяют и масштаб скульптуры, и ее освещение.

В скульптуре различаются два основных вида: круглая скульптура и рельеф. Разновидностями круглой скульптуры являются голова, бюст, торс, статуя, скульптурная группа, монумент, конный монумент.

Круглая скульптура отличается тем, что она обозрима со всех сторон. Голова – изображение верхней части человека, собственно головы – является разновидностью скульптурного портрета. Этот вид скульптуры был известен в античности, у народов доколумбовой Америки. Все внимание ваятель сосредоточивается на изображении лица, его очертаниях. Цели и задачи скульптурного портрета сходны во многом с созданием аналогичных

произведений в живописи и графике. Как любой портрет он передает не только внешние черты человека, но характер, психологию, выраженную в пластике и мимике лица. Характеристика черт лица может быть обобщенной или остро индивидуальной, подчеркивающей, своеобразие внешности. В отличие от других видов изобразительного искусства портрет в круглой скульптуре обладает очень важной особенностью: он может рассматриваться с разных точек зрения, в фас и профиль. Это предоставляет огромные возможности для углубленной, многосторонней характеристики портретируемого. Через три с половиной тысячелетия дошла до нас изумительная по своему пластическому совершенству портретная голова древнеегипетской царицы Нефертити, созданная Тутмесом. В ней переданы мягкость и одухотворенность, затаенная улыбка в уголках рта и необыкновенно ясные и чистые черты лица.

Скульптурное изображение человека по грудь называется бюстом. Бюст тоже является разновидностью скульптурного портрета. В зависимости от обреза бюст может быть оплечным, погрудным, поясным. Бюст появился в Древнем Египте, существовал в Древней Греции. Он имел функции надгробного портрета. Особое значение бюст имел в искусстве Древнего Рима, где в его композицию была включена подставка. Он не потерял своего значения до сегодняшнего дня и используется для создания аллегорических фигур, космонавтов в мемориальном искусстве и так далее. Торс – это скульптура, изображающая часть человеческого тела – туловище без головы, рук и ног. Торс может быть обломком древней скульптуры. Самая известная, оставшаяся от фигуры часть тела – античный торс 50 года до н. э., хранящийся в музее Ватикана. Со второй половины XIX века торс стал популярной темой у скульпторов, добивавшихся пластической выразительности лепки мужского и женского тела. Статуя – это изображение отдельной человеческой фигуры. Особенностью статуи является ее пластическая и эмоциональная насыщенность. Статуя несет в себе и черты скульптурного портрета, и передает движение. Поэтому художник с равной внимательностью относится как к изображению лица, так и к пластическому решению скульптуры. Рас-

цвета этот вид круглой скульптуры достиг в Древней Греции классического периода.

Скульптурная группа представляет собой композицию из нескольких фигур. В нее могут включаться также и животные. Признаком удачной скульптурной группы является ее целостность и нерасторжимость: невозможно без ущерба для всей группы отделить от нее хотя бы одну фигуру или какую-либо часть. Первоначально скульптурная группа представляла собой соединение нескольких равноценных фигур, не объединенных в одно пластическое целое. Например, сидящие рядом египетские статуи царствующих особ или умерших. Иногда они держатся за руки, но между ними нет пластического единства. В доклассическую эпоху греческие скульптурные группы можно было отделять друг от друга, так как они выглядели самостоятельными, как, например древнегреческая скульптурная группа «Венера и Марсий», их долгое время считали отдельными произведениями. Определенный успех в исполнении скульптурной группы связан с работой скульпторов Агесандра, Афинодора и Полидора «Лаокоон с сыновьями». Три тела перевиты змеем, с огромным усилием пытаются высвободиться от смертельных пут, отделить их друг от друга их невозможно. Примером удачной скульптурной группы может быть также произведение В. Мухиной «Рабочий и колхозница» (приложение, с. 156). В едином порыве два стальных гиганта идут навстречу светлому будущему. Встречный ветер прижимает к телу одежду, развеивает изогнувшийся дугой шарф колхозницы.

Рельеф – это скульптура на плоскости, в которой изображаемые фигуры и предметы в большей или меньшей степени выступают из нее. По степени выпуклости изображения различают барельеф и горельеф. В барельефе или низком рельефе изображения выступают не более чем на половину своего полного объема. В горельефе или высоком рельефе скульптура выступает над плоскостью стены больше, чем наполовину, местами даже отрываясь от фона. Существует также и наименее распространенный вид рельефа – это углубленный рельеф: объемность изображения не выпуклая, а как бы врезанная в глубину. Такой рельеф называют «контррельеф» или койланоглиф. Углубленный рельеф ча-

ще всего использовался мастерами Древнего Египта. Изредка прибегают к нему и современные скульпторы.

Особенностью рельефа является более выраженное повествовательное начало в нем. Так например рельефы, украшающие двери баптистерия во Флоренции, выполненные скульптором Гиберти, являются иллюстрациями к Ветхому Завету, рассказывающие о наиболее значительных событиях еврейской священной истории. Всемирно известным замечательным образцом горельефа является «Марсельеза» французского скульптора Ф. Рюда, расположенная на одном из устоев триумфальной арки на площади Звезды в Париже. Здесь тоже имеется определенная повествовательность. Мы видим воинов, которые собираются на призыв «Марсельезы» – могучей крылатой женщины, олицетворяющей саму Францию с ее новыми революционными идеалами. И молодой юноша, и опытный воин, и немощный ветеран – все они откликаются на ее мощный призыв.

Изображения представителей животного мира представляют анималистический жанр круглой скульптуры. С XX века средствами пластики иногда воссоздается природа, предметы. Отдельной разновидностью скульптуры можно считать мелкую пластику или скульптуру малых форм – небольшие статуэтки, которые создают профессиональные скульпторы, художественная промышленность или народные мастера. В отличие от скульптуры малая пластика часто изготавливается во многих экземплярах и рассчитана на самое широкое распространение.

Как и в любом виде изобразительного искусства в скульптуре выделяют монументальную, монументально-декоративную и станковую. К монументально-декоративной скульптуре относят произведения, связанные с архитектурными сооружениями, какими-либо ансамблями, украшающими площади, парки, и различного вида декоративная пластика, которая часто встречается в оформлении внутренних помещений, интерьеров различных зданий: лепнина, резьба по дереву, рельефы. Монументальная скульптура представляет собой памятники-монументы, увековечивающие крупнейшие исторические события, образы важных деятелей. Она обращена к широким кругам зрителей, воплощает общественно значимые идеалы. Монументы, как правило, распо-

лагаются на больших площадях, широко открытых пространствах. Они исполняются в крупных обобщенных формах, без детализации.

Станковая скульптура – это самостоятельное произведение, не связанное с архитектурой, включает различные виды скульптурной композиции, о которых уже было сказано: голова, бюст, поясное изображение, статуя, группа, сюжетная или аллегорическая композиция и так далее.

Конный монумент представляет фигуру всадника. Он появился в античном искусстве. Самым знаменитым является монумент императора Марка Аврелия, созданный в 170 году. Он стал образцом для последующих европейских конных монументов. Этот вид пластики очень сложен, так как требует мастерства в изображении и статуи, и животного, и таланта портретиста. Известно, что создатель великолепного конного монумента Петра I Фальконе долго не мог вылепить голову Петра. Так и не справившись с задачей, он поручил сделать это своей ученице Мари Колло, которая вылепила голову по образцу бюста Петра, созданного К. Растрелли. В эпоху Возрождения появилось два прекрасных конных монумента. В XV веке Донателло в Падуе отливал конную скульптуру полководца Гаттамелаты. Спокойная и простая поза коня, уверенность в себе производят впечатление суровости и благородства. Ученик Донателло А. Вероккио создал конный монумент кондотьера Коллеони для Венеции. Конь Вероккио легок и ретив, величаво торжественный всадник, закованный в латы статуарен и малоподвижен.

4.2 Выразительные средства скульптуры

1. Пластика. Главным выразительным средством скульптора, как уже говорилось, является пластика – гармоническое и ритмическое сочетание объемных форм и масс, а также выразительная передача поз, жестов, движений. Пластичность неотделима от чувства формы и линии, все формы скульптуры, все элементы должны подчиняться единой идее, главному, основному движению или внутреннему душевному состоянию персонажа. В творчестве каждого художника законы и свойства пластики пре-

образуются в соответствии с характером художественной культуры эпохи, стилем, направлением и индивидуальностью мастера. Характер пластики связан с назначением скульптурного произведения и с материалом, в котором оно осуществлено. Так, если мастер исполняет произведение в глине, методом лепки, добавляя материал, то легкость работы с мягким и податливым материалом придаст пластике более дробный характер, чем в скульптуре, выполненной из камня или дерева. Твердые материалы диктуют более обобщенную пластику. Меняется характер пластики от назначения скульптуры. Для декоративной скульптуры, предназначенной для украшения или оформления интерьеров, парков будет характерным богатство, легкость, изящество и разнообразие пластических форм. Для монумента, призванного увековечить большие деяния людей, важные исторические события, свойственна пластика больших масс, простой и четкий силуэт, уравновешенность и обобщенность. Обратимся к скульптуре, которая воплощает в себе пластическое совершенство, и попытаемся понять, почему она вызывает восхищение, и в чем секрет ее красоты. Речь идет о знаменитой Венере Милосской древнегреческого скульптора Агесандра (приложение, с. 141). Никакого движения, оправданного тематическим действием нет, Венера лишь чуть-чуть поворачивает торс, изгибаясь в талии. Полуобнаженная фигура сильная и одновременно женственная. Мягкие складки одеяния подчеркивают упругость обнаженного тела. В зависимости от того, с какой точки зрения смотреть на статую, она предстает то гибкой и подвижной, то спокойной и сосредоточенной. У нее благородная посадка головы, чистые линии лица. Она в меру торжественна в своей возвышенной и строгой красоте и глубоко человечна. Красота Венеры Милосской воплощает гармоничное сочетание силы и нежности, физического здоровья и душевной чистоты.

2. Цвет. Хотя цвет в скульптуре не играет такую большую роль, как в живописи, он всегда присутствует. Всякая скульптура имеет свой естественный цвет – цвет того материала, из которого она изготовлена. Часто авторы не считают нужным закрашивать цвет материала, который сам по себе обладает фактурностью, естественностью. Монументальные произведения, стоящие под от-

крытым небом, покрывать цветом мало целесообразно, поскольку обычно красочный пигмент от влияния атмосферных условий меняется и портится. Но этим проблема цвета не исчерпывается. В скульптуре различают три вида полихромии:

а). Тонирование – покрытие одним тоном всей статуи. Воском тонируют мрамор, дерево. Бронза получает естественную тонировку – патину. Если гипсовую модель хотят сохранить как законченную работу, то ее тоже тонируют, то есть окрашивают под бронзу, слоновую кость или другие материалы;

б). Раскрашивание в несколько цветов. В некоторые исторические эпохи цветная скульптура была более распространена, чем монохромная, например, в Древнем Египте, в средние века. Раскрашивали в основном изделия из дерева и глины. Есть факты, которые свидетельствуют о том, что и классическая греческая мраморная скульптура была во многих случаях цветной. Современное народное творчество представлено в основном цветной скульптурой. Краска в скульптуре играет декоративную роль;

в). Применение цветных металлов, камней и других материалов для инкрустаций, обкладывания скульптуры. Так в Древней Греции сложилась так называемая хрисоэлефантинная техника украшения скульптуры: использование слоновой кости для обкладывания видимых частей тела и золочение одежд, доспехов и так далее. Саму скульптуру изготавливали из дерева. К знаменитейшим творениям античности, выполненным в хрисоэлефантинной технике, относят статую Зевса работы Фидия в Олимпии и Афину Парфенос того же автора в храме Парфенон в Афинах. Богиня была изображена во весь рост. Высота статуи достигала 12 метров. У ног ее стоял щит. Левой рукой она сжимала копье, на ладони правой руки держала двухметровую статую Победы. Тысячи пластинок из слоновой кости были искусно пригнаны к основанию из дерева так, что казалось, будто голова и руки изваяны из этого драгоценного материала. Глаза и губы мастер изготовил из цветных драгоценных камней, а одежду и оружие оббил листами золота. Эта скульптура поражала всех, кто ее видел.

3. Свет. Хотя свет является не прямым, а косвенным средством скульптуры, некоторые художники придавали ему очень большое значение. В. Мухина считала, что «светом скульптуру

можно оживить и можно умертвить». Свет воздействует не столько на саму скульптуру, сколько на впечатление от освещенной статуи. Скульптурный образ существенно меняется от направления и силы света. Светотень в скульптуре не запечатлена раз и навсегда кистью или карандашом, а меняется при различном освещении. Если статую осветить снизу, она становится как бы ниже, короче и рельефнее, чем при освещении прямым лучом на уровне самой статуи, светотени становятся резче. Скульптура будет совсем иной, если ее поместить в рассеянном, мягком, обволакивающем свете. Это обстоятельство заставляет придавать освещенности скульптуре особое значение. Неподходящее одностороннее освещение может подчас совершенно исказить восприятие формы, а, следовательно, и замысел мастера. Талантливый скульптор еще при изготовлении статуи будет искать пластическое решение, наиболее эффективное в условиях будущего освещения. Микеланджело, например даже сделал важные изменения в «Давиде», после того как ее поставили на площади Синьории. Его «Пьета», установленная в соборе святого Петра, была рассчитана на освещение справа.

4. Одежда. Скульптура довольно часто обходится без одежды или использует условные драпировки. Но если одежда в скульптуре применяется, она играет большую роль. Одежда подчеркивает пластический замысел скульптора, усиливает динамизм или статику. В упоминавшейся уже скульптуре В. Мухиной «Рабочий и колхозница» такая деталь одежды как развивающийся шарф колхозницы позволяет передать стремительное движение вперед. Отлетевший далеко назад изогнувшийся дугой пятитонный шарф девушки вызывает ощущение неукротимого движения.

Одежда может быть детализирована, фактурна, то есть скульптор дает возможность почувствовать характер ткани: ее легкость, прозрачность либо плотность и вес. Если художник применяет исторические одежды, то он старается детально показать костюм. Условные драпировки, накидки лишены признаков времени и моды. Используя одежду, скульптор нередко играет на контрастах: шероховатая матовая поверхность одежды контрастирует с блестящей гладкой поверхностью тела. Это заставляет

ощутить тело живым. Прекрасно использован мотив одежды в Венере Милосской, о которой уже шла речь. Венеру трудно с определенностью назвать и раздетой, и одетой, спадающие одежды напоминают о прекрасной жемчужине, извлекаемой из раковины. Скульптор сопоставил две разные поверхности мрамора: отполированный и блестящий мрамор передают упругость и гибкость молодого тела, и это подчеркивает мягкая шероховатая поверхность спадающей ткани.

«Одевание» или «раздевание» статуй, предпочтение в одеждах во многом диктуется традициями той или иной эпохи и нормами стиля. В классическую эпоху Древней Греции, в V–IV веках до нашей эры, предпочтение отдавалось обнаженной скульптуре. Но уже в эллинистический период возник интерес к изображению фигур в одежде, к использованию драпировок, складок как дополнительных пластических средств. Классицизм был очень разборчив в одежде, отдавая предпочтение исключительно драпировкам или античным нарядам. В связи с этим можно привести интересный эпизод из истории скульптуры. В 1827 году Российская Академия художеств объявила конкурс на создание памятников полководцам Кутузову и Барклаю де Толли и пригласила принять в нем всех скульпторов. Но все они под разными предлогами отказались. Однако главной причиной отказа было обязательное условие конкурса: изображение полководцев не в античных одеяниях, как того требовала эстетика классицизма, а в исторических одеждах: мундирах русской армии 1812 года. Скульпторы были твердо убеждены, что современная одежда лишена всякого изящества, «а изящество есть непременно условие ваятельного искусства». Единственным скульптором, который принял это условие конкурса, стал Б. Орловский. Его скульптуры Кутузова и Барклая де Толли теперь стоят у стен Казанского собора в Петербурге.

5. Постамент – это подставка или специальное сооружение под скульптуру. Задача его отделить статую от реального мира обыденности, привнести торжественность в восприятии скульптуры. В определении формы и размера постаumenta скульптор добивается гармонии. Постамент не должен отвлекать на себя много внимания. Но все-таки при использовании больших постамен-

тов скульптор нередко украшает их рельефами, иллюстрирующими события, с которыми связан памятник. Например, постамент памятника Минину и Пожарскому скульптора Мартоса украшают два барельефа. На одном из них изображен отец, приведший двух сыновей Минину в ополчение. В образе отца и детей он изобразил самого себя и своих сыновей, тем самым как бы выражая и свою готовность к жертве ради России. Здесь же представлены граждане Нижнего Новгорода, приносящие пожертвования. С обратной стороны постамента рельеф показывает изгнание поляков.

Иногда художник, напротив, отказывается от постамента, или делает его очень низким, стараясь приблизить скульптурные образы к миру реальному, сделать их неразрывными с текущей мимо современной жизнью. Роден в скульптурной группе «Граждане Кале» сделал низкий постамент. По замыслу скульптора идущие навстречу смерти патриоты города Кале, как бы находятся среди живых людей. Правда, первоначально он поставил эту скульптурную группу почти без всякого постамента прямо на булыжную мостовую, где и разворачивалась средневековая история. И это оказалось просчетом скульптора, так как памятник утратил особое историческое измерение, торжественность и значимость, присущие монументу. Хотя для декоративной уличной скульптуры отсутствие постамента может быть вполне оправдано.

Скульпторы с тщательностью подходят к выбору постамента. Фальконе хотел создать постамент в виде скалы, на которой вздымается всадник. После долгих поисков он нашел громадную каменную глыбу для своего «Медного всадника» под Петербургом. Четыре месяца потребовалось, чтобы доставить этот камень в Петербург. Восемь километров его тащили по болоту, а потом везли по Неве. Этот необычный постамент называли Громкамень. За восемь лет до появления скульптуры, он был торжественно установлен на Сенатской площади. В честь этого события выбили специальную медаль с надписью «Дерзновению подобно. 1770». Для монументальной скульптуры очень важно соотношение самой статуи и постамента, памятника и окружающей среды.

Атрибуты. Не малую, хотя и подчиненную роль в скульптуре играет изображение различных предметов – атрибутов. На-

пример, многие образы античного и средневекового искусства могут быть узнаны и поняты с помощью определенных символических предметов. Таковы трезубец в руках Нептуна, львиная шкура на плечах и палица у Геракла. Использование атрибутов требует от скульптора большого такта, чтобы избежать навязчивости и однообразия.

4.3 Техника и материалы

Первым этапом изготовления скульптурного произведения является создание эскизов, которые могут возникать в подготовительных рисунках или бегло исполненных статуэтках. В эскизных работах скульптор ищет принципы постановки статуи, движения фигуры, силуэт. Следующий этап – создание модели задуманного произведения в предполагаемую величину первоначально в глине или пластилине. Если размер модели не слишком велик, она лепится на специальной вращающейся подставке – станке. Чтобы удержать глину или пластилин в требуемых формах, внутри статуй помещают металлические и деревянные укрепления – каркасы. Глиняную модель обычно отформовывают в гипсе. Глина обкладывается гипсом, когда он затвердевает, его разрезают, глину изнутри вычищают, а в сложенную форму вливают жидкий гипс. Верхняя («черная») форма разбивается и остается оригинал – гипсовая отливка. По ней в специальных формах создается бронзовый или чугунный отливоч, либо высекается оригинал скульптурного произведения в камне.

Для перевода глиняной модели в камень скульпторы пользуются различными методиками, позволяющими контролировать глубину отсечения кусков. В архаический период мастер придавал глыбе четырехгранную форму, рисовал проекции на четырех гранях и высекал фигуру по линиям проекции. В античности и Средние века использовался и метод свободного высекания в камне. Начиная с Ренессанса и в Новое время, для перевода глиняной модели в камень скульпторы стали пользоваться механическим методом пунктирования. С помощью циркуля и специальной пунктирной машинки, они выясняют, сколько нужно просверлить до поверхности будущей статуи, учитывая разные уров-

ни. Это позволяет отсекал камень, не боясь нарушения границы задуманной формы. Третий метод высекания очень редкий, присущий лишь некоторым мастерам. Скульптор работает с передней плоскости, постепенно углубляясь и освобождая слой за слоем форму статуи, как бы прозревая форму внутри глыбы. Так, по воспоминанию Вазари, создавал скульптуры Мекеланджело Буонарроти. Этот метод требует огромного напряжения пластической фантазии.

Инструментом скульптора в работе над камнем является молоток, отличающийся от обычного большим весом и размером, заостренный шпунт для откалывания больших кусков, троянка – стальная лопатка для более мелкой работы, скарпель для заглаживания камня. Для шлифовки камня при завершении работы пользуются различными рашпилями или пемзой.

Итак, из камня скульптурные произведения высекают, из металла отливают, из мягких материалов (глины, воска) лепят, из дерева режут, из листового металла выбивают.

Творение скульптора может по-настоящему звучать только в определенном материале. Замечательный русский мастер А. Голубкина образно говорила: «В глине скульптура рождается, в гипсе умирает, в мраморе воскресает вновь». Правильно выбранный мастером материал во многом определяет художественную ценность произведения. Каждая эпоха и культура предпочитали тот или иной материал. Египтяне любили твердые цветные породы камня, китайцы – нефрит, фарфор. Превосходные скульптурные свойства мрамора, его нежные, близкие к телесному тона, сделали мрамор излюбленным материалом античных мастеров, воспевающих прекрасное человеческое тело. Динамичные статуи и суровые, величественные конные монументы эпохи Возрождения находят лучшее воплощение в бронзовых отливках. Восемнадцатый век не признавал дерева, а в XIX–XX века скульпторы охотно к нему обращаются. Мастерство скульптора может проявиться и в том, что он придает твердость мягким породам камня и мягкость твердым.

Глина является очень пластичным материалом. Для создания глиняной модели необходим остов – каркас, без которого фигура оседает. Из глины делают не только модели, но самостоя-

тельные произведения. Для этого готовые изделия надо обжечь. Скульптура из обожженной глины называется терракота (от слова «terra» – земля). Чтобы терракота не пропускала воду, ее покрывают глазурью.

Гипс также является пластичным материалом. Гипс – это природный минерал белого или желтоватого цвета. Обожженный и размельченный употребляется как строительный материал и в лепных работах. В скульптуре гипс широко применяется для обучения и изготовления предварительных скульптурных набросков и гипсовых отливок, о чем уже говорилось. Для таких же целей применяются пластилин и воск. В коллекционировании гипс используется при создании слепков (точных копий скульптурного оригинала) для музейных и частных коллекций. Целые музеи гипсовых слепков известны в Европе, одним из них является ГМИИ имени Пушкина. Возможен и окончательный вариант произведения из гипса, например, «Прометей» Ф. Гордеева сделан в гипсе.

Дерево – гибкий материал, допускающий большую свободу форм, богатство деталей, острые угловатые грани, далеко отступающие детали, невозможные в камне. Недостаток этого материала в том, что дерево нельзя обрабатывать во всех направлениях, нельзя рубить или резать против волокон. Для деревянной скульптуры доступны любые масштабы. Уже упоминалось о 12-метровой деревянной статуе Афродиты, выполненной в хрисозлефантинной технике. В то же время в Японии популярны были нэцкэ – миниатюрные скульптуры из кости, камня, в том числе и дерева, размером несколько сантиметров. Нэцкэ отличаются удивительной законченностью, замкнутостью формы и пластической выразительностью. Дерево может оставаться неокрашенным, оно воздействует своим естественным цветом, ритмом линий, создающимся волокнами дерева, игрой света на поверхности. И вместе с тем дерево самый подходящий материал для раскраски, в этом еще одно его преимущество. Для окрашивания дерева сначала грунтовали или обклеивали холстом, только потом красили или золотили. В средние века во время богослужения выносили деревянные раскрашенные фигуры святых в настоящих одеждах с натуральными волосами и инкрустированными глаза-

ми со специальными механизмами внутри, благодаря которым в нужную минуту у святых лились из глаз слезы, а у Христа – кровь из ран. Особенность работы с деревом заключается в том, что «чурбан» необходимо сначала разрубить и высушить, чтобы древесина не давала впоследствии трещин, а затем соединить просохшие части путем склеивания.

Камень может быть разных цветов и различной степени твердости. Каждая порода камня диктует определенные стилистические особенности. Очень твердые камни побуждают к экономным упрощенным формам и сдержанным движениям. Наиболее твердые породы – обсидиан, черный или темно-зеленый базальт, красный или фиолетовый порфир, черный диорит. Все они – излюбленные материалы египтян, которые высекали из них огромные застылые статуи. Алебастр отличается хрупкостью и прозрачностью. В скульптуре с древнейших времен он употреблялся как для монументальной скульптуры, так и для мелкой пластики. Мягкий и ломкий известняк широко применялся в скульптурах Древней Греции, в скульптурном оформлении готических храмов. Близок к известняку туф – горная порода вулканического или осадочного происхождения. Его нередко используют для создания рельефов. Знаменитые рельефы владимиросуздалских храмов сделаны из туфа.

Одним из самых популярных в скульптуре видов камня является мрамор – особая порода известняка. Мрамор имеет разнообразные тона от чисто белого до глубокого черного. Он довольно податлив и немного прозрачен. Полупрозрачность, пропускающая свет, позволяет контурам как бы растворяться в воздухе. Этот камень по цвету, фактуре идеально подходит для изображения человеческого тела. Но мрамор не годится для статуи с широкими движениями и далеко отступающими частями. Мраморные ответвления требуют подпорок, склеивания, так как довольно трудно найти глыбу, из которой можно было бы высечь цельную скульптуру с далеко отступающими от основного объема частями. К полировке мрамора относились по-разному. В Возрождении мрамор полировали до блеска, тогда как греческие скульпторы, а вслед за ними Роден, Майоль избегали слишком блестящей полировки.

Бронза – представляет собой сплав олова и меди, известна с III тысячелетия до н. э. Бронза прочная, не тугоплавкая, имеет красивый золотистый цвет, поэтому она стала часто использоваться в скульптуре. В древнегреческой скульптуре деревянные статуи нередко оббивали листами бронзы, что привело впоследствии к появлению бронзовых статуй. Первоначально они выковывались по частям и соединялись скрепами. Позднее стала применяться техника отливки. Существуют три метода литья из бронзы:

1. Металл заливают в полую форму. Это грубый и простой метод, который редко применяют в скульптуре, используют в основном для изготовления оружия.

2. Метод земляной формы, при которой отливка идет по частям и окончательное произведение требует длительной обработки.

3. «С потеряннным воском» – самый сложный метод. В общих чертах он выглядит следующим образом. Из глины готовят модель, покрывают воском, затем для модели изготавливают сверху еще одну форму. Внутри формы льют горячий металл, который вытравливает воск и заполняет его место. Верхнюю форму ломают, скульптуру разрезают, очищают изнутри от глины и соединяют вновь. Отлитая скульптура имеет тонкие металлические стенки и остается полый внутри. Так был создан «Медный всадник».

Бронзовая скульптура за счет того, что она полая, довольно легкая и цепкая. Поэтому в бронзе допускаются усложненные композиции с просветами, сложными поворотами, далеко отстоящими частями. Бронза не пропускает свет, а отражает его яркими бликами, что добавляет динамики бронзовым изваяниям. Если мрамор – камерный материал, то бронза больше подходит для вольного воздуха и открытого пространства.

В XX веке стали использовать новые материалы: проволоки, надувные фигуры, синтетические полимерные составы. Для «Рабочего и колхозницы» был впервые использован продукт современной металлургии: хромоникелевая сталь.

Таким образом, каждый материал скульптуры имеет свои особенности и достоинства.

4.4 Основные этапы развития скульптуры

Скульптура является самым древним видом искусства. Как свидетельствуют новейшие находки, древнейшими изображениями человека являются скульптуры обнаженных женщин с подчеркнутыми чертами пола, получившие название «палеолитические веныры». В мае 2009 года на юге Германии неподалеку от Штутгарта была найдена «венера», которую окрестили «Швабской». Анализ показал, что ей не менее 35, а может быть, и 40 тысяч лет. Более древнего изображения человека пока не обнаружено. От Пиренеев до Байкала «палеовенеры» воспроизводят почти канонический образ обнаженной зрелой женщины, стоящей во весь рост со сложенными на груди руками с преувеличенными чертами пола. О важности этих артефактов для древнего человека свидетельствует тот факт, что среди доисторической пластики женские фигурки подобного рода составляют 90 %. Подавляющее большинство исследователей склоняются к культовому назначению древних «венер». Уже упоминавшаяся древнейшая «Швабская венера» имела вместо головы кольцо, что свидетельствует о том, что ее носили в качестве амулета. Чаще всего исследователи видят в этих фигурках мифическую прародительницу, праматерь, женское божество, хранительницу очага, которая защищает семьи и жилища своих потомков. Исследователь первобытного искусства А. Д. Столяр считает, что геометризованность и «усеченность» древних статуэток (отсутствие кистей рук, ступней, лица) «символизировали представления об абстрактном женском теле как естественном производителе жизни и, следовательно, первоисточнике вечности и единства родственного коллектива» Итак, «палеовенеры» являлись одновременно символом и залогом нескончаемости жизни, неиссякающей плодоносящей силы человеческого рода.

Позже у многих народов скульптура долго занимала первенствующее место, оценивалась как одно из самых высших проявлений человеческого творчества. В Древнем Египте слово «искусство» и «скульптура» были однозначными понятиями. Здесь пластика играла исключительную культовую роль. По верованиям египтян душа после смерти может пребывать в этом мире. Для

этого ей надо сделать вместилище. Таким вместилищем они считали статую умершего. Для изображения лица умершего использовалась портретная маска. В эту заупокойную статую и переселялась одна из душ умерших по имени «ка». Она превращала статую в двойника человека и пребывала в ней до тех пор, пока «живет» камень, из которого высечена модель двойника. Поначалу таких культовых статуй удостаивались только мертвые. Но затем стали воздвигать портреты-памятники и живым.

В Древней Греции скульптура на протяжении веков была самым главным видом искусства. Греция оставила нам великое скульптурное наследие. Этот вид искусства играл огромную роль в греческом языческом культе. Греки поклонялись богам в виде прекрасных образов юношей и девушек. В центре языческого храма возвышалось изваяние божества, которому посвящался храм. Греки долгое время не делали изваяния смертным, ибо скульптура была искусством для бессмертных богов. Право на статую стали получать только знаменитые спортсмены. Троекратный победитель олимпийских игр удостаивался особой чести – его имя высекалось на постаменте монумента. Однако эти статуи не передавали портретного сходства с победившими, запечатлевая идеальные юношеские черты. Дело в том, что это был памятник не победителю, смертному человеку, а его гению-покровителю. Первые граждане государства – политики, философы получили право на герму. Герма – погрудное изображение с обрезанной линией плеч, прообраз бюста.

К скульпторам в Древней Греции было очень почтительное отношение. Хотя афиняне осудили великого Фидия за якобы хищение золота, собранного для золочения скульптуры Афины, жители города Олимпия, не веря этому, пригласили великого скульптора для создания изваяния Зевса в Олимпийском храме. Зевс был сделан Фидием в хрисозлефантинной технике и признан впоследствии одним из семи чудес света. Дом Фидия превратили в храм, а его потомки пользовались почетной привилегией следить за сохранностью статуи Зевса.

О скульпторах греки сочиняли прекрасные легенды, самая знаменитая из них – о «Пигмалионе и Галатее». Пигмалион был одиноким и нелюдимым скульптором. У себя в мастерской он

создал статую девушки Галатеи и влюбился в свое изваяние. Богиня любви и красоты Афродита услышала страстные мольбы скульптора и оживила творения Пигмалиона.

Тот идеал человека, который греки воплотили в скульптуре, стал образцовым для многих последующих эпох. Красота человека в древнегреческой культуре понималась как гармония красоты внешней и внутренней. Великими античными скульпторами были Мирон, Поликлет, Пракситель, Фидий, Агесандр, Лиссип, Леохар.

Римляне восприняли греческий идеал красоты, они были очарованы греческой скульптурой, подражали ей, украшали свои храмы, дома и виллы скульптурами, выполненными в греческой идеализирующей манере. Однако в скульптуре у римлян были свои оригинальные достижения, связанные со скульптурным портретом. На римский скульптурный портрет большое влияние оказал обычай снимать восковые маски с умерших. Из них делали портреты в виде крышек погребальных урн. На основе восковых слепков изготавливали маски из более прочного материала и хранили их как реликвии в специальных шкафах. Эти маски наследовали суровое, доходящее до беспощадности сходство с оригиналом. Другим источником римского портрета было этрусское искусство, которое отличалось реалистичностью. Все это приучило римлян к почти документальной точности в передаче внешности человека. Они научились также передавать в портретах характер, психологию. Особенно интересны портреты императоров: Нерона, Филиппа Араба и других. Даже в изображении римских императоров побеждает реалистическая тенденция. Их портреты не только не идеализированы, но даже разоблачительны.

Античное равновесие между духом и телом в эпоху средневековья было нарушено в пользу духа. В средневековой скульптуре телесность не только не подчеркивалась, но всячески маскировалась. Фигуры наполнились движением, порывом. В эпоху Возрождения скульптура вновь вернулась к принципам античности. Гениально мотивы движения разработаны в творчестве Микеланджело. Он передавал зарождающееся движение, которое еще не вылилось в действие, но уже созрело, задержанное, подавленное движение. В XVII веке скульптор и архитектор Берни-

ни открывает преходящее, мгновенное движение, создав вместе с учениками огромное количество скульптур с таким видом движения.

Очень своеобразна история развития отечественного искусства ваяния. Долгое время на Руси не существовало круглой скульптуры. Считалось, что она связана с идолопоклонством. Такое отношение к ней являлось наследием византийской художественной системы, в которой борьба с языческим идолопоклонством была очень актуальной. Правда в XVII веке создавалась деревянная полихромная скульптура Перми и Вологды, связанная уже с христианскими образами. До Петровской эпохи на Руси скульптура существовала в виде рельефов, украшающих стены храмов, лепнины иконостасов. Светской скульптуры не было вообще, ее история начинается с царствования Петра I. Петр отправил учеников учиться скульптуре в Италию, пригласил в Россию иностранных мастеров, начал собирать коллекцию европейской скульптуры. Петр пытался привить новые художественные вкусы своим подданным, приучить русских людей к восприятию европейского искусства. Он украшал сады и парки декоративной скульптурой. Правда, поначалу зрители с неприязнью относились к непривычным обнаженным статуям, так что для охраны «идолов» в Летнем саду постоянно дежурил солдат. Обученные в Италии русские мастера не смогли создать ничего выдающегося. Достижения в скульптуре Петровской эпохи связаны с творчеством замечательного итальянского архитектора и скульптора К. Растрелли, которого Петр пригласил в Россию. Он создал бюст Петра, бюст его сподвижника Меншикова, статую Анны Иоанновны с арапчонком, конный монумент Петра – все работы очень высокого качества и выдающихся художественных достоинств.

Самый яркий расцвет русская скульптура переживает во второй половине XVIII века; ни до, ни после этого периода отечественная скульптура не знала такого подъема. Этот расцвет впервые был связан с творчеством русских мастеров, которые, хотя и учились за границей, привнесли свои национальные черты в создаваемые ими образы. Появляются такие великие мастера, как Ф. Шубин, Ф. Гордеев, М. Козловский. Почти все они вышли из народных низов: Шубин был сыном крестьянина, Гордеев –

дворцового скотника. Трудом и талантом они добились мастерства и славы. Скульптура второй половины XVIII века развивалась в русле классицизма. Отечественных скульпторов привлекал идеал совершенной личности, чуждый роскоши, пышности, далекий от сословной гордыни. Таковы: бюст неизвестного, бюст Ломоносова, созданные Шубиным. Русский классицизм в скульптуре отличался большей реалистичностью, близостью к натуре, он не был ни холодным, ни отвлеченным. В скульптурном портрете художники способны были глубоко вникнуть в психологию личности. Примером тому является замечательный бюст императора Павла работы Шубина. Главной темой в творчестве Козловского становится тема гражданской доблести, а главным героем – гражданин, жертвующий собой во имя Родины и общего блага. Следуя традициям классицизма, мастер обращается к античной тематике. Его лучшие работы «Бдение Александра Македонского» (приложение, с. 149), «Поликрат», «Аякс, защищающий тело Патрокла» и другие.

Первая половина XVIII века – самая блестящая страница в истории русской скульптуры. В начале XIX века начинается упадок отечественного ваяния. Хотя еще появляются значительные произведения Ф. Щедрина, И. Мартоса, Б. Орловского, С. Пименова, В. Демут-Малиновского, расцвет скульптуры остался позади. В 1818 году Мартос создает знаменитый памятник Минину и Пожарскому, в котором воплотил идеи гражданского долга и подвига во имя Родины. В творчестве Щедрина принципы классической скульптуры получили дальнейшее развитие. Его достижения связаны с областью декоративной скульптуры. Самая знаменитая его работа – скульптурное оформление Адмиралтейства. Среди скульптур, украшающих это здание, особенно удачны морские нимфы с земной сферой, стоящие по сторонам центральной арки Адмиралтейства.

Во второй половине XIX века в отечественной скульптуре появляются черты жанровости, повествовательности, поскольку она попадает под сильное влияние живописи, это направление можно назвать передвижническим. Искусство ваяние утрачивает свой пластический язык. Преодолеть эту повествовательность, вернуть скульптуре прежнюю цельность удалось М. Антоколь-

скому. Он посвятил свое творчество выдающимся историческим деятелям. Уже первая его работа на эту тему «Иван Грозный» принесла ему признание на родине и за границей. Затем последовали и другие скульптуры: Петр I, Сократ, Христос, Нестор. Творчество П. Трубецкого представляло уже импрессионистическую линию в скульптуре.

В XX веке возникла неизобразительная абстрактная скульптура. Она оперирует отвлеченными формами и объемами. Признанным мастером абстрактной скульптуры является английский художник Генри Мур.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что такое скульптура и каковы ее разновидности?
2. Какую роль в скульптуре играет выбор материалов?
3. В чем особенности скульптурного портрета?
4. Чем отличается лепка от ваяния?
5. Перечислите выразительные средства скульптуры
6. Как используется цвет и свет в скульптуре?
7. Какую роль играет постамент?
8. Назовите самые яркие достижения мировой и отечественной скульптуры.

Глава 5. Архитектура как вид искусства

Архитектура или зодчество – это искусство возведения зданий, строительство городов, организации среды обитания человека. Архитектор так проектирует здания, чтобы они были не только удобными и прочными, но и красивыми. Он особым образом организует и распределяет массы материала, создает специфический художественный образ, оказывающий на нас эмоциональное воздействие. «Архитектура – есть умение вписывать линии в небо», «Архитектура – это застывшая музыка» – подобные поэтические определения зодчества подчеркивают его эстетическую природу. Но кроме образов и идей этот вид искусства связан еще и с числами, природой механических сил, инженерными расчетами.

Зодчество считается самым трудным искусством, язык которого понятен и привлекателен только для немногих. Выразительность архитектуры строится на чем-то абстрактном. Она не может ничего изображать, подобно живописи или графике, в ней полностью отсутствует сюжетность, повествовательность. Но как любое искусство архитектура способна нечто выражать посредством объемов, пропорций, соотношения масс, чисел. Вопрос в том, что же она выражает? Архитектурные сооружения также несут в себе образ: величавое спокойствие, устремленность вверх, пышное великолепие и так далее. Произведения архитектуры способны передавать идеи триумфальности, величественности. Они также вызывают разнообразные чувства. Мы легко можем представить приветливый, словно приглашающий войти дом, где хорошо и уютно себя чувствуешь. И наоборот, есть мрачные отталкивающие здания, не вызывающие желания оказаться под их кровлей. Человек очень отзывчив к внутреннему пространству постройки. И чтобы понять задуманный архитектором образ, зритель должен войти внутрь здания: оценить истинные объемы архитектуры, их соотношение с человеком, почувствовать, подавляет ли внутреннее пространство или, наоборот, радует, раскрепощает. Нужно оценить музыку пространства: гулкость или глухость шагов. Прикоснувшись к перилам лестниц, можно ощутить холод мрамора или теплоту дерева. Чтобы выявить все достоинства архитектурного пространства, важно ощутить его в предна-

значенных ему функциях: храм во время богослужения, театр во время представления, концертный зал во время исполнения музыки, барочный дворец во время бала. Все это дает возможность почувствовать образ архитектурного сооружения в цельности и совокупности. То есть архитектура требует, чтобы ее переживали в непосредственном соприкосновении, в реальных условиях ее предназначения.

Конструкция и образ. У зодчества существует практическая цель: построение прочных надежных зданий. И это можно сделать без всяких излишеств и изысков. Но архитектура особым образом организует пространство, объемы, декорирует здание именно для того, чтобы создать определенный образ. В любом стиле мы найдем реальную конструкцию, которая несет нагрузку, определяет прочность здания и видимую, изображаемую конструкцию, выраженную в ритме линий, организованным особым образом, в распределении масс, соотношении плоскостей. Именно способность изображать отличает архитектуру от простого строительства. Так, легкость готического храма чисто внешняя, скрывающая его реальную конструкцию. В действительности стрельчатые своды опираются на массивные опоры, скрытые пучками колонн; тяжесть сводов и стен ложится на сложную систему аркбутанов и контрфорсов, но это не ощущается взглядом. Стиль «конструктивизм», утвердившийся в архитектуре XX века, сводит как раз образ к конструкции, обнажая конструктивную основу здания и отказываясь от всяческих «декоративных одежд».

Обратимся к выразительным средствам архитектуры:

1. Композиция. Объемы, формы. Архитектурное сооружение, по сути, представляет собой объем определенной формы, ограниченный в пространстве. Объем и форма – это основа архитектурного произведения. За счет этих средств художник выписывает образ. Объемы могут быть небольшими или, напротив, грандиозными, простыми, сложными, тяжеловесными или легкими. Чтобы придать зданию легкость, устремленность вверх, архитектор организует объемы по вертикальной линии. Организованный по горизонтали объем подчеркивает статику и устойчивость сооружения. В архитектурной композиции решающее сло-

во принадлежит не самим формам, а их масштабу, пропорциям и ритму. Гармония форм и объемов доставляет эстетическое наслаждение.

2. Ограждающие поверхности. К ограждающим поверхностям относятся стены, покрытия. Очертания плана, толщину стен и опор всегда определяет характер покрытия. Как утверждают искусствоведы, первоначально основой всякой постройки была не стена, а покрытие, архитектура, по сути, развивалась из покрытия, которое определялось величиной осадков. Ученые установили три главных типа примитивной постройки: тип круглой постройки и два типа четырехугольной – с наклонной и плоской крышами. Если выпадало много осадков, то крыша была двускатная, если мало, то плоская.

Выразительность здания во многом определяется силуэтом покрытия – крыши, которая может представлять собой купол, шпиль, двускатную или плоскую поверхность. Силуэт крыши способен преодолевать тяжесть массы (шпиль, купол) либо утяжелять сооружение (плоская или уплощенная поверхность крыши). Ограждающие поверхности могут сочетать открытые и закрытые пространства. Архитектор создает здание глухим, как бы «застегнутым на все пуговицы», отграниченным от окружающего пространства, либо же связывает его со средой сочетанием внутренних помещений с портиками, галереями, колоннадами, балконами. Так, например, у ранних итальянских палаццо обращенные к улице фасады были суровыми и аскетичными, как бы ограждающими неприкосновенность частных владений и частной жизни. Тогда как внутренние дворы были украшенными и нарядными. Классические греческие храмы типа периптера, напротив, слитны с окружающей средой, по сути, они представляют собой крытую колоннаду со святилищем.

3. Декоративные детали. Архитектура пользуется большим количеством декоративных деталей – это те детали, которые не несут конструктивной функции и используются для украшения зданий. К ним относятся: колонны, полуколонны, пилястры, арки, фризy, балконы, скульптура, резьба. Отношение к декоративным деталям в разные эпохи было различным. Одни стили пренебрегали декоративными деталями, создавая образ за счет соче-

тания объемов и масс, другие при простоте объемов стремились к пышному декоративному убранству.

4. Ритм играет важную роль в создании архитектурного образа. Ритм – чередование с определенным интервалом архитектурных объемов и деталей. Вертикальный ритм придает зданию легкость, подвижность. Чередование ритмов в горизонтальном направлении создает впечатление устойчивости, приземистости. Уравновешивая горизонталь с вертикалью, мастер создает гармоничные конструкции. Сгущением и разрежением деталей подчеркивается композиционный центр здания. Линии и ритмы, формирующие облик здания, могут тяготеть к строгой геометричности, регулярности (классицизм) или наоборот, кривизне, округлости, витиеватости, прихотливости (барокко).

5. Цвет. Любое архитектурное сооружение имеет цвет того материала, из которого оно построено: камень, кирпич, дерево, бетон. Некоторые эпохи сохраняли естественный цвет материала, не прибегая к дополнительной окраске. Так, в древнерусском зодчестве XI–XV веков ценились естественный цвет и фактура дерева, камня. В XVI–XVII веках стала применяться богатая полихромия, пышное узорочье цветных поливных изразцов. Девятнадцатый век также называют «бесцветным», поскольку в архитектуре не принято было прибегать к покраске. Хотя, конечно, архитектуру, сохраняющую естественную окраску материала, «бесцветной» называть не вполне корректно.

В Древней Греции даже сделанные из мрамора храмы раскрашивались в яркие цвета, при этом нижние части храма и протяженные плоскости оставались белыми. Цвет нередко применяют для подчеркивания декоративных деталей: декоративные детали и протяженные плоскости окрашиваются в контрастные цвета, что придает зданию нарядность и праздничность. А использование позолоты для отделки капителей, наличников и прочих деталей делает сооружение роскошным и блистательным. Такой принцип раскраски использовал К. Растрелли, создавая в России дворцы для царской семьи. Большое значение в архитектуре имеет свет. Свет не изображается как в графике или живописи, а является так сказать естественной средой зодчества. Освещение влияет на восприятие внешнего облика сооружения. При

проектировании здания архитектор всегда учитывает разницу между ярким и щедрым южным освещением и скудным северным. На севере здания ориентируют на юг, города планируют с широкими улицами. Для южных городов характерны узкие улочки, обилие портиков и крытых галерей.

6. Связь с ландшафтом. Архитектор вписывает линии не только в небо, но и в ландшафт. Эффектность сооружения во многом зависит от того, насколько удачно оно вписано в природную или архитектурную среду. Известно, что древнерусские зодчие прекрасно умели выбирать место для храмов на излучине реки или невысоком холме.

7. Материалы зодчества. Древнейшим материалом зодчества является дерево, которое применялось как для жилых построек, так и для создания культовых сооружений и дворцов. Наиболее популярен в архитектуре камень. Камень для строительства использовался самый разный: в античности – мрамор, в средние века – песчаник, известняк, гранит. В странах, бедных камнем, применяют кирпич: как сырец (высушенный на солнце), так и обожженный. Кирпич наиболее ограниченный и односторонний по своим конструктивным возможностям материал. Однако недостаток пластической выразительности побуждает фантазию зодчего, заставляя его искать необычные декоративные решения. Кирпичная архитектура тяготеет к арке, своду и куполу. Изобретение римлянами бетона стало настоящим переворотом в архитектуре, позволив возводить здания огромных размеров. В XIX веке к извечным материалам архитектуры добавился железобетон, в современном зодчестве все шире применяется стекло.

Разговор об архитектуре был бы неполным, если не коснуться влияния античного зодчества на мировую архитектуру. Воздействие античной архитектуры уникально. Ее открытия стали вечными образами мирового зодчества. Все достижения греческой архитектуры были связаны со строительством храмов. В наследие от Греции мы получили ордерную систему, стали украшать дома портиками, которые имеют вид торца греческого храма. В Древней Греции появилась базилика, которая легла в основу христианского культового зодчества. Членение храмов на нефы, продольные части, разделенные колоннадой, идет именно от

базилики. Греки создали амфитеатры, по принципу которых до сих пор проектируются концертные залы.

Греческое чувство меры выявляется в архитектуре более ярко, чем во всех других видах искусства. Мерой всех вещей для греков был человек, человеческое тело. В архитектуре все соотношения частей и общая конструкция решались с учетом оптического строения человеческого глаза. Величайшим шедевром древнегреческого культового зодчества является Парфенон (приложение, с. 141). Парфенон имеет множество искажений и кривых линий для того, чтобы в человеческом глазе перспективные искажения сглаживались и приобретали идеально прямолинейные формы.

Очень большой вклад внесли в архитектуру римляне. Как уже говорилось, они изобрели бетон и, применяя его, научились делать арки, своды, купола. Бетон дал неисчерпаемые возможности для создания грандиозных сооружений: анфилад гигантских терм, расстилающихся на многие гектары, роскошных императорских дворцов, огромных стадионов наподобие Колизея. Римские дороги и водопроводы сохранились до сегодняшнего дня, ими пользуются с большей охотой, чем современными. Римляне первыми стали воздвигать триумфальные арки в честь значительных событий: военных походов, побед, оснований городов. Арку ставили на форуме или при въезде в город. От римских времен сохранилось до 70 триумфальных арок. Этот тип постройки позже начали использовать все европейские народы. Другим возникшим в Риме типом сооружения для прославления и увековечивания военных походов является триумфальная колонна. Наиболее грандиозная колонна Траяна достигала высоты 38 метров. В XIX веке в Петербурге также была воздвигнута триумфальная колонна – знаменитый Александрийский столп в честь победы над Наполеоном.

Самым значительным памятником римской архитектуры был Пантеон с куполом диаметром более 40 метров – храм всех богов, построенный во II веке н. э. Увенчанное куполом здание стало подлинным триумфом римской архитектуры. Храм сохранился до сегодняшнего дня.

Современная архитектура активно использует новейшие достижения науки и техники. В 1977 году в зодчестве появилось новое стилевое направление «хай-тек» – стиль высоких технологий, пропагандирующий эстетику материала. Хай-тек – это ультрасовременный способ формирования среды из сборных технических деталей, открыто выявляющих конструкцию. С помощью новых технологий осуществляются и осуществились дерзкие архитектурные замыслы сродни футуристическим. Ведущим архитектором, работающим в этом направлении, является Норманн Фостер, воплотивший самые яркие архитектурные проекты современности. Он последовательно придерживается принципа экологичности и широко использует новации в области энергосбережений, привлекает для своих творений самые смелые инженерные решения. Спроектированные им здания сами регулируют потоки воздуха и света, в них текут водопады и буйно растут зимние сады. В здании Шанхайского банка система зеркал, управляемая компьютером, направляет солнечный свет вдоль вертикальной оси с верхних этажей на нижние. Излюбленными материалами Фостера являются сталь и стекло. Ему принадлежит самое высокое здание в Европе – Коммерцбанк во Франкфурте (1997–2004), проект самого высокого здания мира – башни Millennium, которое строится в Китае.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. В чем особенности архитектурного образа?
2. Какими выразительными средствами обладает архитектура?
3. Какую роль играет ритм в архитектуре?
4. Каковы достижения античного зодчества?
5. Перечислите используемые в зодчестве декоративные детали.
6. Какие материалы использует архитектура и в чем их своеобразие?
7. Что такое хай-тек?

Глава 6. Художественные стили в европейском изобразительном искусстве

Слово «стиль» происходит от греческого слова «stylos». Так в античности называли остроконечную палочку для письма на дощечках, покрытых тонким слоем воска. Стилем также стали называть почерк. Затем это слово приобрело более широкий смысл: склад речи, слог, манера изъясняться. В дальнейшем стилем начали называть самобытные черты творчества художника, которые отличали его от других авторов. Произведения художников, творивших в одну эпоху, имеют много общих черт в силу близких представлений о красоте, истине, сходства в технологии изготовления художественных произведений. Поэтому слово «стиль» стали употреблять для характеристики общих черт, свойственных художественным произведениям целой эпохи. Некоторые стили охватывали все виды искусства, начиная от музыки и заканчивая литературой, их называют большими. Таким стилем является, например, барокко. Другие возникали только на базе нескольких или одного вида искусства. К таким относится, к примеру, маньеризм, свойственный только для живописи второй половины XVI века. Основное внимание в данной главе будет обращено на типологию стилистических черт в искусстве той или иной эпохи.

6.1 Античное искусство: стилистические особенности

Историю стилей европейского искусства невозможно понять и осмыслить без представлений об античной эстетической системе, поскольку искусство Западной Европы развивалось под исключительным влиянием последней. Можно сказать, что западноевропейское искусство пятнадцать веков вело диалог с античностью, в котором проходила культурная самоидентификация Европы, диалог, то отвергающий, то вновь признающий образцовыми античные принципы искусства. Античное искусство – это явление потрясающей силы и мощи, актуальность которого непреходяща. Греческие художники как бы прозрели, запечатлели в

своих произведениях некие вечные принципы прекрасного. Ни один народ не выразил себя так полно и свободно в искусстве, как греки. Причины небывалого расцвета их искусства заключаются, во-первых, в особой художественной одаренности греков и, во-вторых, в исключительной роли искусства в античном мире.

Впервые именно в античности стали проводиться выставки художественных произведений в храмах, на рынках. Это явление – исключительное для древнего мира. Оно явилось следствием широкого распространения искусства в обществе и огромного интереса к нему широких демократических слоев. Храмы становились также первыми музеями, хранилищами скульптур и картин. Такими были храм Геры, храм Тесея и Диоскуров в Афинах. Собираение художественных ценностей у греков носило общественный характер, тогда как у римлян частный, хотя были и общественные коллекции.

Греки отличались особой восприимчивостью к красоте, в Элладе чтились великие произведения искусства. Эллыны отправлялись в дальние поездки, чтобы увидеть творения мастеров, признанные шедеврами. Известно, что Венера Книдская Праксителя, которую он создал для города Книды, была объектом паломничества. С искусством простой грек встречался на рынках, в храмах, священных рощах. Художники могли рассчитывать на самый широкий отклик. Так, художник Апеллес выставлял свои картины на балконе и, спрятавшись, слушал, что о них говорили. Любой проходящий мимо становился зрителем, а художник немедленно получал отклик на свое произведение.

Письменные источники античности (греческие и римские) сохранили около 400 имен скульпторов и 250 имен живописцев. Если же принять во внимание эпиграфические источники, то получится 1017 имен скульпторов и 262 живописцев. В преобладающем большинстве это греческие мастера.

Расцвет искусства, как и всей греческой культуры, объясняется склонностью греков к состязаниям, жаждой побед и славы. Агональное (от греческого слова «агон» – борьба), состязательное начало пронизывало все сферы эллинской культуры, начиная от политики и заканчивая спортом. Во время Олимпийских игр состязались не только атлеты, но и художники, музыканты. Кон-

курсы среди художников проводили также заказчики, которые желали получить лучшие работы. Известен конкурс на статую амазонки для храма в Эфесе, в котором победил Поликлет, оставив позади Фидия. Заказчики поступали очень остроумно: они привлекали в жюри самих авторов-конкурентов. Театральное искусство также было пронизано состязательным началом. В комедии это спор-агон двух полухорий. Постановка трагедии проводилась как соревнование между тремя коллективами, составленными из хора, актеров и драматурга. Выбранные народным голосованием судьи присуждали победу лучшему хору, лучшему актеру и лучшему драматургу. Философские трактаты писались часто в виде споров-диалогов.

Античные источники сохранили легенду о состязании между живописцами Зевксисом и Паррасием (V – нач. IV вв.). Художники состязались в реалистичности, живоподобности изображения. Зевксис нарисовал виноград так мастерски, что на его картину садились птицы и пытались его клевать. Картина Паррасия всегда была прикрыта полотнищем. И вот, наконец, когда Зевксис закончил свою картину, он попросил Паррасия снять полотнище, чтобы увидеть, что же тот нарисовал, но Паррасий нарисовал именно полотнище и больше ничего. Зевксис ввел в заблуждение птиц, но Паррасий нарисовал так живоподобно, что обманул самого художника, Паррасий, несомненно, победил.

Если попытаться одним словом выразить греческие принципы прекрасного, то этим словом будет «гармония». Гармония понималась греками как основная черта бытия вообще, как единство в многообразии. Греческий стиль в искусстве составляют такие черты:

1. Стремление к гармонии, соразмерности.
2. Простота, ясность, мера, строгая пропорциональность, симметрия.
3. Величественность; отсутствие в произведениях искусства случайного, мелкого.
4. Мера между рацией, разумом и чувством. Проявления чувств, эмоций в художественных произведениях очень сдержанно, отчего античное искусство кажется нам даже несколько холодноватым.

5. Образ человека характеризуется ослаблением индивидуального начала, идеализацией.

В античности утвердился культ прекрасного обнаженного тела. Однако не следует на основании этого обвинять греков в культе телесности. Красота человека здесь понималась как гармония духа и тела. Единство и взаимозависимость прекрасного тела и прекрасного духа характеризовалось таким понятием как каллокагатия (от греческого «kalos» – прекрасный, «agathos» – добрый). Каллокагатия – это совершенство не только телесного сложения, но и интеллектуально-духовно-нравственного склада, так что наряду с красотой и силой она включает в себе справедливость, целомудрие, мужество и разумность. В эпоху античности считалось, что, если гармонично развивать человека, у него естественно будут складываться высокие моральные качества, то есть внешне прекрасный человек не может оставаться безнравственным.

Особую роль в греческом искусстве играла мифология. Миф определял почти всю тематику, как пластического искусства, так и драмы. Исключение составляла лирика, в которой развивались тема любовного чувства. С VI века до нашей эры немифологические сюжеты получили развитие в вазописи.

Выше уже говорилось о конкретных достижениях мастеров античности в скульптуре и архитектуре. Античное наследие продолжает оставаться чудесной сокровищницей шедевров.

Стили европейского средневековья: романский и готический

Средневековье охватывает период с V по XVI века. После краха античной цивилизации в 476 году на территории бывшей Римской империи стали образовываться варварские государства, где начался синтез романских и германских начал. Искусство находилось в состоянии упадка, который начал преодолеваться лишь к IX веку. Искусство средних веков было теснейшим образом связано с христианским мировоззрением и католической церковью. Наиболее развитым видом искусства в средневековье становится архитектура. По словам Виктора Гюго «В те времена ка-

ждый, родившийся поэтом, становился зодчим». Церковь являлась главным заказчиком и строителем храмов, монастырей, которые представляли собой самые красивые сооружения средневековья. Живопись существовала в виде книжных миниатюр, фресок, витражей, шпалер (безворсовый цветной ковер). К концу средневековья появилась станковая живопись в виде алтарей. Средневековье еще не знало свободно стоящего монумента, скульптура была тесно связана с архитектурой, и не отделилась от стены.

Романский стиль стал первым большим стилем, сложившимся в Западной Европе и объединившим все виды искусства. Его хронологические рамки: X–XII вв. Этот стиль образно называют «тяжелым молчанием». Его черты: суровая величавость, мощь, аскетизм, сдержанность в использовании декоративных деталей.

Архитектура. Наиболее ясные и законченные формы этот стиль получил в архитектуре. Для него были характерны суровые крепостного типа архитектурные сооружения: церкви, монастыри, замки. Их наружный вид отличался монолитностью, торжественностью, мощью. Здание состояло из простых, ясно выявленных объемов, подчеркнутых равномерным членением. Впечатление мощи усиливали узкие проемы окон, ступенчатые углубления порталов, внушительные башни. В романском стиле использовалась преимущественно полукруглая (полуциркульная) арка (приложение, с. 142-143).

В основе христианского храма, начиная с эпохи средневековья, лежала базилика (приложение, с. 143). Этот тип постройки сыграл исключительную роль для христианского храмового зодчества и в католицизме, и в православии. Базилика появилась еще в Древней Греции. Она представляла собой вытянутое по горизонтали здание, разделенное двумя рядами колонн на три нефа. Неф – это продольная часть здания, отделенное колоннадой. Центральный неф сооружался шире и выше двух боковых нефов. В некоторых случаях все три нефа были одинаковой высоты. Стены центрального нефа опирались на колоннаду, а его окна располагались высоко под крышей. В древнем Риме базилики сооружались для суда и торговли. В глубине базилики, у задней стены

стоял стол судьи, отделенный низкой перегородкой. Позднее она превратилась в алтарную преграду. Именно базилики, а не традиционные греческие и римские языческие храмы христиане начали приспособлять под церкви. Базилика привлекала их своей вместительностью и хорошей освещенностью. Довольно рано начали возводить базилики с поперечным нефом – транseptом (приложение, с. 143). Христианский храм ориентирован с запада на восток. С западной стороны устраивался главный вход, а с восточной – алтарь, для которого пристраивался специальный полукруглый выступ – апсида.

В основе романского храма также лежала базилика, построенная из тщательно отесанного камня. Достижением романской архитектуры стало соединение базилики с башнями. Две из них находились на западной стороне по бокам от входа, а третья возвышалась над пересечением центрального и поперечного нефа – так называемым средокрестием. Нередко еще две башни возводились по бокам поперечного нефа – транseptта. В восточной части храма для священников строили специальную алтарную часть – хор. Романская базилика стала походить в плане на латинский крест, у которого вертикальная часть длиннее горизонтальной (приложение, с. 143). В больших церквях по дуге вокруг апсиды строили венки капелл. Капелла – это небольшое сооружение или помещение – собственность знатного семейства. Она может быть предназначена также для хранения реликвий, в данном случае мощей святых. В романском стиле использовалась колонна с кубообразной капителью (капитель – завершение колонны). Стены романских церквей украшали галереи из небольших арок и столбиков, которые получили название карликовые галереи.

Изобразительное искусство романской эпохи еще не обрело во всей полноте свой собственный голос, и носило подчиненный по отношению к зодчеству характер.

Романская скульптура, как уже было сказано, не отделилась от стены, была неотъемлемой частью церковного здания. Основным ее видом являлся рельеф с изображением библейских и житийных сюжетов. Скульптурами украшали фасады, порталы (входы) и капители. Человек в романской скульптуре не изображался анатомически правильно и пропорционально. Произведе-

ния того времени порой кажутся неуклюжими и беспомощными, но скульпторы и не стремились точно подражать природе. Их целью было выразить внутренние переживания. Иной раз несовершенство и диспропорции усиливали выразительность произведения (приложение, с. 142).

Живопись, за исключением миниатюры и искусства шпалер, была также тесно связана с храмовой архитектурой. Для романского стиля в живописи было характерно: преобладание линии, локальный цвет, плоские простые формы, наделенные, тем не менее, силой и одухотворенностью. В храмах фрески, как правило, покрывали все стены и своды. Система росписей и рельефов романского храма следовала определенным правилам, выработанным в христианском искусстве. В верхней части апсиды изображались Христос или Богоматерь (позже всегда Богоматерь), на западной стене – страшный суд, по южной и северной стенам – библейские сюжеты. Изображения призваны были не только иллюстрировать Библию, быть грамотой для безграмотных, но и назидать, устрашать. Поэтому нередко наряду со сценами страшного суда изображалась битва дьявола и ангела за человеческую душу. В романских храмах Германии и Франции впервые появились витражи. Витражи также создавались по библейским сюжетам. Картины набирались из разнообразных по форме красных и синих стекол, скрепленных свинцовыми полосками. Благодаря льющемуся через витражи окрашенному в разные цвета свету, внутреннее помещение церкви преображалось, получало особое таинственное очарование.

Романский стиль проявил себя также в литье, чеканке, эмали, ковроделии, резьбе по дереву и кости.

Готический стиль возник во Франции около 1140 года и распространился по всей Европе в течение следующего столетия, просуществовал до XV, а в некоторых регионах и до XVI столетия. Первоначально слово «готика» использовалось писателями Возрождения как уничижительный ярлык для средневекового искусства. Готы – это племя варваров, следовательно, «готический» в устах творцов Возрождения приобретал уничижительный смысл «варварского, дикарского». В настоящее время период готики

считается одним из выдающихся в истории европейской художественной культуры.

Архитектура. «Застывшей музыкой» образно называют готическую архитектуру. Она по-прежнему оставалась ведущим видом искусства, а основные произведения зодчества – городские соборы. Проблемами романских храмов были приземистость, массивность стен, небольшие оконные проемы из-за чего церкви оставались полутемными. Готика решила эти проблемы, она изменила облик храмов, придав им легкость, устремленность вверх. Это оказалось возможным за счет новых конструктивных решений. Конструктивной основой готического храма стали столбы, нервюры, аркбутаны и контрфорсы. В готической конструкции своды поддерживают покрытые полуколоннами столбы, напоминающие связки стеблей. Вверху полуколонны разветвляются и превращаются в нервюры – ребра. Их выкладывали либо из резного камня или из фигурного кирпича. На нервюры опирались своды, которые были гораздо легче, чем у романских храмов. С наружной стороны храма к стенам пристраивались специальные столбы – контрфорсы, которые являлись дополнительной опорой для стен. Нагрузка со стен на контрфорсы переносилась с помощью наклонных арок - аркбутанов. Столбы, нервюры, контрфорсы и аркбутаны образуют прочный «скелет» здания (приложение, с. 145). Стены готического храма стали легкими, их можно было прорезать огромными окнами. Храмы набрали высоту, приобрели явно выраженный вертикализм. Впечатление устремленности вверх усиливались за счет того, что детали храма по мере набора высоты удлинялись и утончались. Самой характерной деталью готического храма становится стрельчатая (заостренная) арка, которую мы находим повсюду. Готика использовала очень богатое декоративное украшение в виде скульптуры, резьбы, витражей, аркад, остроконечных башенок-фиалов, стилизованных крестов – крестоцветов. В оконных переплетах из резного камня часто повторяются мотивы розетки, трех- или четырехлистника (приложение, с. 145). Наибольшей пышностью отличался главный, западный фасад. Вход в храм оформлялся в виде перспективного портала с заостренным фронтоном. Над входом вырезалось круглое окно, украшенное витражами – так называемая роза. Кроме

того, фасад украшался многочисленными скульптурами и фланкировался двумя башнями. Поражало и внутренне пространство готического храма: высокие стрельчатые своды, огромные окна с витражами. Льющийся через них свет преображал храм. Все неудержимо стремилось вверх, к Богу.

Первым, построенным в готическом стиле храмом, стал собор Парижской Богоматери, возведенный в XII веке (приложение, с. 144). За ним последовали прекрасные соборы в Шартре, Реймсе и Амьене. А далее стали строиться готические соборы во всех странах Западной Европы.

Скульптура. Хотя готическая скульптура, как и романская, по-прежнему была связана с архитектурой, она существенным образом продвинулась по пути совершенства. Для оформления готических храмов использовалось огромное количество скульптур, а значит, немалое количество ваятелей. Так, для украшения Миланского собора в Италии потребовалось 2245 скульптур, около 2500 фигур украшают Реймский собор. В эпоху готики рельеф вытесняется круглой скульптурой, которая, впрочем, так и не отделилась от стены, ее можно рассматривать только спереди. Вместе с тем, готическая статуя отличается стройностью, фигуры имеют удлиненные, вытянутые пропорции, изображаются в длинных одеждах с живописно уложенными складками. Готическая скульптура полна движения, но такого движения, которое не стремится к перемещению в пространстве. Характерна поза фигур в виде латинской буквы «S», это не просто физическое движение, а выражение духовного порыва, который как бы вырывается изнутри и закручивает фигуру. Подобный прием позволял нарушить вертикальный архитектурный ритм собора и оживить его.

Готические статуи эмоциональны, они хотят довериться друг другу и зрителю. Хотя, может быть, как считает искусствовед Б. Р. Виппер, язык их эмоций и мимики не всегда понятен. Вершиной готической скульптуры считается скульптурная группа «Мария и Елизавета» западного фасада Реймского собора (приложение, с. 144). Скульптор тонко объединил фигуры с помощью легких поворотов и жеста правой руки Елизаветы. Хотя они не смотрят друг на друга, зритель чувствует духовную связь между ними. Они связаны и в то же время строго изолированы,

что подчеркивается сопоставлением юной Богородицы и пожилой Елизаветы. Мария чуть склонила голову, прислушиваясь к словам Елизаветы. Ее поза спокойна, но мелкие drobные складки одеяния придают ей живую трепетность и хрупкость. Лицо прекрасно не правильными чертами, а спокойным одухотворенным выражением.

Образ Богородицы с младенцем стал одним из самых излюбленных в готической скульптуре.

Живопись. В искусстве XII-XVI веков дальнейшее развитие получили такие жанры как книжная миниатюра, витражи, шпалерное искусство. В готических храмах с очень большими окнами практически не оставалось места для росписей, поэтому их заменяли витражами. Только в Италии, где не прижился готический стиль, и не делали таких больших окон, традиция стенной живописи сохранилась. Росписи выполнялись в технике фрески. Создаются замечательные по своим художественным достоинствам книжные миниатюры. Лучшими считаются миниатюры часослова, выполненные братьями Лимбург по заказу герцога Беррийского (приложение, с. 144). Он так и называется Роскошный часослов герцога Беррийского. Часослов – это сборник молитв и священных текстов, распределенных по часам церковной службы. Все часословы начинаются с календаря, который сопровождается изображением трудов и развлечений в разные времена года. Живопись Беррийского часослова отличается красотой локального цвета, живостью, изяществом, тонким юмором. Первые изображенные в средневековом искусстве замки даны в довольно точном перспективном сокращении.

На XIV–XV вв. приходится расцвет искусства шпалеры или гобелена (безворсовый ковер) В готическую эпоху шпалеры были одним из самых популярных видов искусства. Ковры преображали стены средневекового замка и утепляли их. Шпалеры развешивали в соборах и ратушах, в праздничные дни ими украшали улицы, вывешивая на балконах и подоконниках. Как правило, шпалеры заказывали и изготавливали сериями, объединенными одной темой, иногда до 20 ковров и более. Великолепным памятником готического живописного искусства является серия из шести шпалер «Дама с единорогом».

В эпоху готики зарождается станковая живопись в виде алтарей. Створчатые деревянные алтари – это неглубокие шкафы, которые имели 3–5 створок расписанных или украшенных изваяниями святых. В праздничные дни все створки раскрывались. В росписях преобладали красный, синий и золотой цвета.

Эпоха готики имела разную временную протяженность в различных регионах. Так в Италии уже в XV веке от готики отказались. Тогда как в других странах она сохранялась до конца XVI века.

6.3. Ренессансный стиль в искусстве

Слово «ренессанс» в переводе с французского означает возрождение. Возрождением или Ренессансом называется культурное движение, которое началось в Италии, в XIV веке, а потом охватило и страны севернее Италии – Нидерланды, Францию, Германию. Там оно получило название Северное Возрождение. Эпоху так называли за возрождение идеалов античности и утверждение принципов античной эстетики в искусстве. В Италии сохранилось много памятников искусства Древнего Рима, они стали признаваться образцовыми. В этот период произошел небывалый расцвет искусства, благодаря талантам многих великих гениев и титанов Возрождения.

Ренессансный стиль характеризуется, прежде всего, отрицанием готики и всей средневековой художественной системы в целом, стремлением воплощать в искусстве эстетические принципы античности: гармонию, пропорциональность, величественность простоту, меру. Эпоха отличалась особым интересом к человеку. В образе человека утверждались высокое достоинство, сочетание духовной и физической красоты.

Архитектура. Отцом ренессансной архитектуры считается Брунеллески. Он первым воплотил «архитектурную мечту» эпохи – возвел грандиозный купол над храмом Санта Мария дель Фьоре во Флоренции (приложение, с. 146). Со времен Древнего Рима в его столице сохранился величественный Пантеон – храм всех богов, увенчанный огромным куполом. В средневековье разучились возводить такие большие купола, и поэтому народы с завистью

взирали на Пантеон. Брунеллески почти 20 лет работал над возведением купола (завершил в 1434 году), ему пришлось заново разрабатывать технологию строительства больших куполов, так как этот навык, повторяем, был утрачен. В итоге он создал восьмигранный купол, превышающий по размерам Пантеон. Брунеллески также построил здание, которое определило дальнейшие пути европейской архитектуры, это сооружение по праву называют «первенцем ренессансной архитектуры». Речь идет о воспитательном доме во Флоренции, строительство которого началось в 1419 году (приложение, с. 146). Проектируя его, Брунеллески полностью отказался от принципов готической архитектуры, и создал новый облик здания. Воспитательный дом вытянут по горизонтали, его статику подчеркивает карниз, делящий здание на два яруса. Фасад здания украшает легкая галерея с полукруглыми арками, опирающимися на тонкие колонны с коринфскими капителями. Прямоугольные окна украшены фронтонами и наличниками.

Флоренция стала колыбелью новой архитектуры. В этой новой архитектуре начали широко применяться ордерные мотивы, колонны, пилястры, гирлянды из цветов и плодов, львиные головы и другие детали, образцы для которых были найдены в развалинах древнеримских построек. Снова вошла в обиход полукруглая арка. Состоятельные люди стали больше уделять внимания удобству и красоте жилья. Появились так называемые палаццо – обычно трехэтажные здания с суровыми фасадами и нарядными внутренними четырехугольными двориками. Поздние палаццо украшались с большой пышностью колоннами, пилястрами, фронтонами и другим декором. Это были уже торжественные и величественные дворцы.

Под влиянием античности наиболее совершенными стали считаться здания, увенчанные куполом. Величайшим купольным зданием эпохи Возрождения стал Собор святого Петра в Риме, который строился в течение почти ста лет. В числе его архитекторов были Микеланджело, Браманте.

Скульптура. Возрождения вновь обратилась к идеалам античной пластики, стала цениться красота обнаженного тела. В это время скульптура отделилась от архитектуры, то есть возродилась станковая скульптура. Статуи размещались в залах дворцов,

на площадях, так, чтобы их могли рассматривать со всех сторон. Изображали обычно доблестных и отважных героев, персонажей Библии и античных мифов. Отцом ренессансной скульптуры считается Донателло. В 1430–1440 годах он создал знаменитого «Давида» – первую после тысячелетнего перерыва, обнаженную статую (приложение, с. 146). Его скульптура мужественного полководца Гаттамелаты на соборной площади в Падуе стала первым конным монументом Ренессанса, своего рода образцом для всех конных монументов, воздвигнутых позже в городах Европы.

Живопись. В эпоху Возрождения складывается новый язык живописи. В ней утверждается иллюзионизм, то есть изображение действительности такой, какой она является, видится нам. Подобного иллюзионизма до Возрождения искусство не знало. Для того, чтобы передать иллюзию трехмерности на двухмерную плоскость холста или стены, была разработана особая система построения линий, которая получила название «прямая перспектива». Уже упоминалось также, что появились еще несколько видов перспектив, усиливающих иллюзионизм – световая, воздушная, тональная. В эпоху Возрождения складывается так называемая итальянская школа живописи, в отличие от византийской, возникшей в Византии и характерной для иконописи. Чертами итальянской школы живописи являются:

1. Прямая перспектива;
2. Тональная система колорита, изображение света и тени на полотне;
3. Передача правильной анатомии и естественной пластики;
4. Изображение разнообразных чувств.

Одним из отцов итальянской школы живописи считается Мазаччо. Он первым стал изображать обнаженное тело, придавая ему материальность, объемность и естественную пластику, безусловно выстраивал пространство. Мазаччо также первым решил проблемы воздушной перспективы, наполняя воздухом свои композиции. Художники эпохи Возрождения преодолели жесткую линейность. Они заметили, что в естественной среде предметы не отделены жестко друг от друга, границы предметов несколько размыты. Художники научились объединять персонажи и предметы воздушной средой, в которой линия «тонет», теряет свои

жесткие очертания. Леонардо да Винчи разработал особый прием, получивший название сфумато – изображение воздушной дымки, обволакивающей предметы, смягчающей контуры и образующей световоздушную атмосферу (приложение, с. 147).

Северное Возрождение. Термин «возрождение» к странам севернее Италии можно применять условно, поскольку они не обладали античным наследием подобно Италии, и им нечего было возрождать. Однако и в этих странах начались процессы, отмеченные интересом к человеку, новыми тенденциями в искусстве. Правда, здесь эти процессы начались с опозданием на сто лет и не воплотились в столь ясные и величественные формы. На севере Европы более устойчиво было влияние на искусство готики и средневековых традиций. Возрождение совпало здесь с громадными социальными потрясениями: Реформацией, крестьянскими войнами, революцией в Нидерландах, столетней войной во Франции и Англии. Великими художниками Северного Возрождения являются А. Дюрер в Германии, И. Босх, П. Брейгель, Ян ван Эйк и П. Брейгель Старший в Нидерландах.

Маньеризм. С 30-х годов XVI века, в эпоху позднего Возрождения в Италии появился маньеризм (от итальянского «*manierismo*» – вычурность). Художники не столько стремились подражать природе, сколько манере знаменитых мастеров. Картины маньеристов проникнуты беспокойством, фигуры людей были неестественно вытянуты и представлены в странных манерных позах, краски отличались слащавостью. Основоположителем маньеризма являлся итальянский художник Я. Пантормо (Каруччи) (приложение, с. 147). Поздние маньеристы отошли от поисков новых путей в искусстве, считая, что вершина уже достигнута и ничего более совершенного, чем живопись великих мастеров Возрождения, быть не может. Отказавшись от идей гуманизма, они наследовали лишь манеру и технику Ренессанса. В их искусстве нарастали черты парадности, пышности, официозности. К поздним маньеристам можно отнести А. Бронзино и Б. Челлини. Своеобразное творчество талантливого испанского живописца Эль Греко также отмечено чертами маньеризма.

6.4. Стили XVII–XVIII веков: барокко, рококо, классицизм, ампи́р, академизм

Барокко. Открытие барокко, как цельного художественного явления, состоялось только в XX веке, до этого семнадцатый век считали эпохой сумятицы и «порчи вкуса», отступлением от классических норм Возрождения. Стил ь барокко зародился в XVI веке в Италии, ведущим стал в XVII веке. Барокко – это искусство, наполненное динамикой, пышной декоративностью, фантазийностью. М. Алпатов называл барокко «миром, где нет покоя». Этот стиль выразил новое мироощущение эпохи. Сутью этого нового мироощущения стало понимание и переживание изменчивости окружающего мира. Искусство барокко отражало текучесть и изменчивость бытия. Поменялось и представление о месте человека в мире. Если Возрождение видело в человеке титана, способного управлять своей судьбой, то последующая эпоха вынуждена была пересмотреть эти взгляды. Природа человека признавалась несовершенной, двойственной, человек находится во власти своих страстей, он способен и к добрым, и к злым деяниям. Таким образом, открылась многоликость человека, его изменчивость. На пути познания сложности и изменчивости человека появился психологический портрет XVII века, ставший вершиной европейского портретного искусства.

Стил ь барокко был тесно связан с католической церковью и аристократическими кругами Европы, являвшимися главными заказчиками произведений этого стиля. Католическая церковь пыталась взять реванш за поражение в борьбе с протестантизмом. Культивируя стил ь «роскоши, смятения и страстности», она возводила пышные, поражающие великолепием и богатством храмы, украшенные скульптурой, росписями, картинами. По контрасту с аскетичной иконоборческой протестантской церковью это могло произвести большое впечатление. Искусство барокко получило особый размах там, где господствовала католическая церковь.

Барокко является «большим» стилем, который охватывает все виды искусства от музыки до декоративно-прикладного творчества.

Архитектура. Родиной архитектуры барокко стал Рим. Новый стиль утвердился, прежде всего, в церковном зодчестве. Барочные храмы отличались богатством отделки, обилием декоративных деталей, сложностью композиции. Этот стиль не терпел прямых линий, предпочитая им изогнутые и волнообразные. Плоскости стен маскировались разнообразными украшениями в виде ниш, галерей, скульптур, рельефов, полуколонн и так далее. В архитектурной композиции чередовались резко выступающие и западающие объемы, что создавало игру света и тени, добавляя динамизма и в без того живую композицию. Фасады зданий богато украшались колоннами, которые распределялись неравномерно, то сгущаясь, то разряжаясь. Стены прорезали высокие окна с декоративными наличниками. Характерны были овальные окна, которые располагали над входом. Типичным декоративным элементом стиля являлась волюта – двухсторонний завиток, украшающий углы, овальные окна. Снаружи и внутри стены покрывались лепниной в виде гирлянд, завитков, масок, узоров. Внутри здания причудливые лестницы вели в комнаты, богато украшенные позолоченной резьбой, зеркалами, скульптурой, живописью. В росписях интерьеров использовали эффектные оптические иллюзии. Так, плафоны (потолки) часто расписывались в виде распахнутых небес с фигурами героев мифов, амуров, парящих в причудливых позах над головами посетителей. Этот прием использовали и для украшения потолков и куполов церквей.

Среди самых значительных и ярких построек в стиле барокко следует назвать церковь Сан Карло у четырех фонтанов в Риме итальянского архитектора Ф. Борромини, Цвингер в Германии, Зимний, Екатерининский дворцы, храм Смольного монастыря В. Растрелли (приложение, с. 148) в России.

Скульптура. Скульптура была в основном подчинена декоративным задачам. Предпочтение отдавалось скульптурным группам. Скульптурные композиции были необычайно свободно развернуты в пространстве, эффектны, иногда перегружены деталями, полны символики и аллегорий. Преобладали фигуры со сложными винтообразными разворотами торса. Скульптурный портрет получил такое развитие, какое знала только римская эпоха. Он начинает передавать мимолетное, мгновенное выражение

лица: ироническую полуулыбку, лукавство; смесь самых разных чувств. Ярчайшим скульптором этой эпохи являлся Л. Бернини. Он был универсально одарен, феноменально работоспособен, пережил девятерых пап, которые осыпали его заказами. Оставил огромное количество скульптурных работ, которых хватило бы на отдельный музей. С неистощимой фантазией и безудержной пышностью украшал соборы. Наиболее известные его работы: «Экстаз святой Терезы» (приложение, с. 148), «Аполлон и Дафна», «Похищение Прозерпины».

Живопись. В эпоху барокко художники достигли технического совершенства в живописи. Задачи изображения по законам прямой перспективы, правильной анатомии и сложных движений уже не были сложными, художники легко и виртуозно справлялись с ними. В барочных картинах часто прибегали к необычным перспективам, сложным, непривычным ракурсам. Очень виртуозно разрабатывались мотивы движения. Картины отличались многофигурностью, но фигуры уже не были отделены друг от друга, их связывал, объединял поток движения. В композиции тяготели к диагональным построениям, усиливающим динамизм, к контрасту света и тени, эффектным освещением. Человек в живописи барокко изображался в потоке времени, захваченный бурными страстями. Художники любили не только световые, но и цветовые контрасты. Краска стала элементом живописной фантазии, выполняла эстетические функции. Динамика передавалась и через динамику мазка, который начал утрачивать свою заглаженность.

На пути становления стиля важное место занимало творчество итальянского художника XVI века Караваджо. Его композиции были исполнены беспокойного движения, резких контрастов света и тени. За это стиль художника стали называть «тенебросо» – свет и тень. Он никогда не изображал рассеянного света, в его картинах яркий падающий сбоку луч выхватывает из темноты фигуры, детали. Этот прием освещения называли подвальным. Так выполнены его знаменитые картины «Призвание апостола Матвея», «Призвание апостола Петра», «Спящий Амур» и другие. Творчество Караваджо оказало большое влияние на европейскую живопись, на оформление стиля барокко, породило целую плеяду «караваджистов».

Живописная продукция барокко отличалась исключительным разнообразием. Уже упоминалось, что в это время в голландском искусстве появляются новые жанры: натюрморт, пейзаж, бытовая живопись. Индивидуальная манера художников XVII века стала острее, неповторимее, чем в предыдущую эпоху, они больше отличались друг от друга. В XVII веке творили буйный чувственный Рубенс (приложение, с. 148), экзальтированный Эль Греко, загадочный Маньяско, углубленный реалистичный Веласкес, магический Рембрандт, театральный, эффектный Тьеполо. И распределение гениев было более справедливым, они появлялись не только в одной Италии. Скорее наоборот, великих живописцев в это время больше появляется вне Италии: Эль Греко и Веласкес – в Испании, Рубенс, Ван Дейк – во Фландрии, Рембрандт – в Голландии. Кроме того, была еще целая плеяда талантливых «малых голландцев», среди которых – Вермеер Дельфский, Хальс, Кальф, Снейдерс, Терборх, Хоох, Хеда и многие другие.

Рококо. Стиль сложился во Франции в XVIII веке и был адресован аристократическим кругам, он также пользовался популярностью и в прослойке богатой буржуазии. Термин «рококо» появился в конце XVIII века и происходил от французского слова «gosaill» (раковина), иронически озвученного как «гососо» по аналогии с «барокко». Раковина была до навязчивости распространенным мотивом в этом искусстве, являясь своеобразной эмблемой стиля. В дальнейшем слово «рококо» потеряло отрицательный оттенок и стало обозначать стиль. Рококо считают поздним или даже выродившимся барокко, утратившим свою серьезность, страстность и превратившимся в развлекательное искусство, связанное с уходящим миром аристократии. Для него свойственны изящество, чувственность, декоративность, но всегда в ущерб глубине, психологизму. Излюбленной была тема «сладостей любви», но любви поверхностной, куртуазной. Рококо не был чужд эротизм. Как пишет С. Наливайко, «живопись подверглась подлинному наводнению нудизма». Часто изображались сцены заигрываний, ухаживаний на фоне природы, в парках и садах. Кстати, именно в эпоху рококо возник нерегулярный английский парк. Излюбленны были пасторальные сцены, изобра-

жающие ряженных пастухов и пастушек на фоне идиллической природы. У стиля рококо есть и свои достоинства. Живописцы научились передавать мгновенное, мимолетное движение. Они создали очень красивую цветовую гамму: розовые, голубые, зеленые цвета с жемчужными переливами. В рококо игра с краской становится виртуозной, сложной. Представителями рококо в живописи были А. Ватто, Ф. Буше, Ж. Фрагонар. Наивысшее выражение стиль рококо нашел в декоративном искусстве, в создании интерьеров. Пластика рококо с наибольшей полнотой и законченностью проявилась в фарфоре.

Классицизм. Стиль возник в конце XVII века во Франции. Название происходит от слова «classicus», что значит, образцовый. Этот стиль считал идеалом греческое искусство классического периода (V–IV века до н. э.). В искусстве вновь утвердилось античное понимание красоты, которая заключается в гармонии, порядке, правильном размещении частей и установлении пропорций, в сохранении меры. Красота, согласно эстетике классицизма, является законом в природе и целью в искусстве. Художники стремились воплотить в своем творчестве прекрасные, совершенные образы человека, природы. Поэтому искусство в это время мало интересовалось обыденностью, оно обращалось к возвышенному, значительному, было направлено главным образом на выражение и утверждение положительных начал и ценностей бытия. Элементы критики и отрицания играют в классицизме второстепенную роль. Большое место в создании произведений искусства отводилось рациональному, то есть разумному расчету. В целом классицизм указывал на необходимость соблюдения меры между разумом и чувством. Эмоции должны быть сдержанными, не переходя ту грань, где человеческие чувства перестают подчиняться контролю разума.

Классицизм был тесно связан с просветительской идеологией XVIII века, он утверждал в искусстве идеалы гражданственности, патриотизма, доблести, следование долгу. В конфликте между чувством и долгом, который нередко изображался в литературе и живописи классицизма, долг неизменно берет вверх.

Классицизм утвердил «иерархию жанров». Некоторые жанры признавались «высокими» (ода в литературе, исторический,

мифологический, библейский жанры в живописи), а другие – «низкими» (портрет, натюрморт, пейзаж, сатира). На практике это привело к тому, что и цена на произведения искусства, выполненные в разных жанрах, была различной: низкие жанры стоили дешевле.

Вершиной проявления классицизма во Франции, на его так сказать исторической родине, была архитектура Версаля, живопись Пуссена и Лоррена, театр Корнеля, Расина и Мольера, музыка Люли.

Архитектура. Сооружения этого стиля отличались простыми и статичными объемами, симметричностью, гладкими стенами. Зодчие стремились к выражению ясности и спокойной гармонии. Центральная часть здания, как правило, была отмечена портиком и напоминала торец древнегреческого храма (приложение, с. 149). Использовался минимум декоративных украшений. Стала применяться ордерная система. Выдающимися архитекторами, работавшими в этом стиле, являются И. Старов (Таврический дворец в Петербурге – приложение, с. 149), В. Баженов (дом Пашкова в Москве), Дж. Кваренги (здание Академии наук в Петербурге), М. Казаков (здание Сената в Москве).

Скульптура. Классическая скульптура целиком зависела от античных образцов. Гладкие полированные поверхности мрамора, четкие силуэты, спокойное величие, сдержанность, идеализация – вот характерные черты пластики этого стиля (приложение, с. 149). Крупнейшими скульпторами эпохи были итальянец А. Канова и датчанин Б. Торвальдсен, русские ваятели Ф. Шубин, М. Козловский, Ф. Гордеев.

Классицизму свойственен был язык символов и аллегорий, которыми иногда скульптурные произведения были даже перегружены. Таковым является одно из значительных произведений М. Козловского «Яков Долгорукий». По преданию Яков Долгорукий не побоялся разорвать в Сенате несправедливый указ Петра I. В руках у Долгорукого Козловский изобразил пылающий факел и весы – символы истины и правосудия, к ногам его повержены символы притворства и коварства – маска и извивающаяся змея. Символикой насыщен и его знаменитый «Памятник Суворову». Эта скульптура была заказана Павлом I в честь

итальянских походов Суворова. В итальянской компании русские войска в союзе с австрийскими и германскими участвовали в борьбе против революционной Франции, оккупировавшей Северную Италию и Швейцарию. Итальянский поход был шедевром полководческого искусства. Суворов одерживал одну победу за другой, нанося противнику молниеносные удары. Козловский представил Суворова в виде бога войны Марса в римском шлеме и в то же время в рыцарских доспехах с грозно занесенным мечом, защищающим жертвенник с двумя коронами и тиарой – символами императорской и папской власти.

Живопись. Классицизм – нормативное искусство. Он выработал определенные правила, касающиеся композиционных приемов, изображения людей, цветовых решений. Сюжеты в основном черпались из античной истории и мифологии – это были излюбленные темы изобразительного искусства. И человек в искусстве классицизма изображался в духе античности: идеализированным, прекрасно сложенным. Даже если сюжет был взят из национальной истории, что было редкостью, то персонажей все равно изображали на античный манер: в античной одежде, или в условных драпировках, либо обнаженными. В картине А. Иванова «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году» (приложение, с. 149) сюжет взят из древнерусской истории, но молодого киевлянина художник изобразил обнаженным, едва прикрытым красным плащом, тогда как его враги, печенежские воины, написаны в воинских доспехах. Главный герой, как правило, изображался в кульминационный момент своей жизни: момент совершения подвига, принятия важного решения или трагической гибели. Фигура героя подчеркивалась красным цветом: плащом или одеждой красного цвета. Персонажей изображали с выразительными жестами, которые должны были раскрывать намерения и эмоциональное состояние героя. Твердые каноны существовали и в композиции, мы уже упоминали о них. Фронтальная, пирамидальная, кулисная – эти композиционные приемы были привычны для классицизма. Если художник создавал многофигурные композиции, то он должен был объединять фигуры в изящные «малые группы» по 3–4 человека, но так, чтобы фигуры не заслоняли друг друга.

Существовали правила и относительно изображения природы. Пейзаж, согласно канонам классицизма, должен изображать лучшее время дня, деревья надлежало рисовать в красивом положении местами по несколько совокупно, землю надо было украшать каскадами и камушками, около которых, играя, протекает вода, скот следовало рисовать «исправно и лучшего рода».

Особое значение в живописном языке классицизма приобрела отсылающая к античной классике скульптурная лепка форм, ясность композиции, четкость линейного ритма. Представителями классицизма в живописи являлись Ж.-Л. Давид, Ж. Энгр. Основоположником русской исторической живописи стал А. Лосенко, автор произведения «Владимир перед Рогнедой» – первой в отечественной живописи картины на историческую тему, которую художник взял не из античности, а из истории Киевской Руси.

Русский классицизм никогда не проявлялся в столь очищенном виде, как на Западе. Он отличался большей эмоциональной насыщенностью, был чужд крайнему рационализму. В нем присутствовали теплота, подлинный интерес к человеческой личности.

Поздний классицизм. К концу восемнадцатого века классицизм вступает в свою позднюю стадию. Поздний классицизм в архитектуре получил название ампира, а в живописи – академизма.

Ампир (от французского «empire» – империя) сложился во Франции в годы расцвета Наполеоновской империи, в начале XIX века. Оттуда распространился по всей Европе, включая и Россию. Для него характерны торжественность, тяжеловесность, монументализм, некоторая приземистость. Образцами для подражания явилось зодчество архаической Греции и императорского Рима. Оттуда ампир черпал идеи имперского величия, которые он транслировал через различные символы и атрибуты. При возведении массивных портиков, галерей, колоннад предпочтение отдавалось более суровому и тяжеловесному дорическому стилю. Для декорирования использовали военную эмблематику в виде лавровых венков, орлов, трофеев – скульптурное или орнаментальное изображение оружия и воинских доспехов. Ампир обращался также и к египетским архитектурным мотивам: большие нерасчлененные плоскости стен, массивные геометрические объ-

емы, египетский орнамент, украшение стилизованными сфинксами и обелисками.

На почве русского зодчества ампир дал очень благодатные плоды. Красивейшие здания Петербурга, определившие его облик и ставшие символом города, были построены именно в стиле ампир: это Адмиралтейство архитектора А. Захарова, Казанский собор А. Воронихина (приложение, с. 150), Александринский театр и здание Главного штаба со знаменитой аркой, увенчанной колесницей славы К. Росси. Для русского ампира характерны были торжественность, сдержанность в сочетании с богатым скульптурным оформлением, символически раскрывающем назначение здания. Так, арку Адмиралтейства украшали морские нимфы, как и адмиралтейство связанные с морем. На аттике Александринского театра была помещена квадрига Аполлона, покровителя искусства.

В середине XIX века ампир сменился различными эклектичными течениями, что свидетельствовало о закате художественной системы классицизма.

Академизм. Исторически академизм связан с деятельностью первых художественных академий XVI–XVII веков, в которых обучение было ориентировано на усвоение великих достижений античности и итальянского Возрождения. Академизм способствовал систематизации художественного образования, закреплению классических традиций, которые позже превращались в систему незыблемых правил и препятствовали дальнейшему развитию искусства.

Под академизмом применительно к живописи XIX века понимают поздний, выродившийся классицизм в живописи, отмеченный чертами упадка, творческого бесплодия. Представители академизма догматически следовали канонам, классическим образцам, которые признавались идеальными и непревзойденными. Академизм был далек от реальной жизни, ее проблем и тревог, не выходил за рамки предписанной классицизмом тематики – античной истории, мифологии, библейских сюжетов. Современная действительность считалась недостойной «высокого» искусства. Избитые сюжеты трактовались с холодной расчетливостью и рационализмом, без живого искреннего чувства. Как лю-

бое упадническое искусство, академизм был переполнен штампами, заученными приемами, механическим повторением ранее созданного.

Что касается русского академизма, то в нем, при затухании творческого начала, все-таки не наблюдалось холодности и сухости. Для него были характерны: идейный пафос, возвышенная тематика, многофигурные композиции, высокое техническое мастерство. В работах лучших художников академизм был обогащен элементами романтизма и реализма. Так, в картине К. Брюллова «Последний день Помпеи» свойственные романтикам приемы освещения сделали его картину волнующей и эффектной. Реалистический пейзаж картины А. Иванова «Явление Христа народу» (приложение, с. 150) придал ей черты подлинности и искренности.

Понятие «академизм» в настоящее время получило дополнительное значение, стало использоваться для описания работ художников, имеющих систематическое образование в области пластических искусств и классические навыки создания произведений высокого технического уровня.

6.5. Стили XIX века в европейском искусстве: романтизм, реализм, архитектурная эклектика, импрессионизм, постимпрессионизм, модерн

Романтизм – стиль в искусстве первой трети XIX века. Его эстетика складывается как оппозиция классицизму. В искусстве уже «накопилась» усталость от классицизма, его холодных канон и строгих норм. Художникам хотелось выразить свои чувства, переживания, дать волю воображению, они склонялись к выражению своих романтических настроений. Другой источник романтизма следует искать в общественных отношениях. В этот период развивается капитализм, в обществе нарастают прагматизм, власть денег. В человеческие отношения проникает дух наживы. Романтизм был реакцией на эти изменения. Третьим источником романтизма была философия руссоизма. Ж.-Ж. Руссо подверг критике всю современную ему культуру как противоестественную, отклонившуюся от законов природы. Французский просве-

титель отверг рационалистическое понимание человека, переставив акценты с «жизни разума» на «жизнь сердца». Романтизм открыл индивидуальность личности, ее бесконечную сложность и неоднозначность. Внутренний мир человека предстал в столкновении страстей, рационального и иррационального.

Романтизм по-разному охватывал различные виды искусства: слегка коснулся архитектуры, скромно проявился в скульптуре, ярко в живописи и литературе и особенно мощно в музыке. Главная черта стиля – неприятие действительности и поиск возвышенного идеала, так называемое «двоемирие»: мир реальный, приземленный противостоит миру возвышенному. Окружающая действительность по мироощущениям романтиков являлась бездуховной, порочной, скучной, поэтому здесь они не искали свой идеал. Для романтиков были привлекательны следующие сферы:

1. Дикая природа. В природе, не тронутой пороком и суетой городов, романтики видели ценную созвучную себе духовную реальность, свободную стихию, бурно меняющуюся, как и душа романтика. Именно с пейзажа, окрашенного возвышенным мечтательным настроением, начал утверждаться романтизм в живописи (К. Фридрих, Д. Констебл). Излюбленным пейзажным мотивом романтиков являлось море. Их морские пейзажи были наиболее эффектны (И. Айвазовский (приложение, с. 151), У. Тёрнер).

2. Экзотические дальние страны. Романтиков увлекал неведомый, полный опасностей и приключений мир. В литературе в это время расцвел приключенческий роман (Жюль Верн, Фенимор Купер, Майн Рид). Французский художник Делакура в Северной Африке увидел яркий, красочный мир и обрел свой подлинный стиль.

3. Ушедшие в прошлое героические эпохи. По представлениям романтиков эти эпохи не коснулось тлетворное влияние современности. Герои того времени следовали идеалам чести и доблести. Особенно привлекательно было средневековье с образами благородных рыцарей и простым патриархальным бытом крестьян. В литературе романтизма расцветают рыцарские романы (В. Скотт).

4. Собственный внутренний мир чувств. Романтиков привлекает жизнь сердца, чувства в противоположность бессердечности внешнего мира. В романтических портретах художники раскрывали богатство эмоций и мечтаний своих моделей.

Романтики свободно обращались с краской, часто использовали чистые цвета, показывали контрасты света и тени, необычные эффекты освещения.

Если говорить о самых ярких произведениях в живописи, связанных с романтизмом, то это «Плот «Медуза» Т. Жерико, «Свобода на баррикадах Парижа». Э. Делакруа (приложение, с. 151), портреты А. Пушкина, Е. Давыдова, выполненные О. Кипренским.

Реализм начал складываться в искусстве в 30-40-е годы XIX века. Он характеризовался проникновением в подлинную, реальную действительность. Реализм интересовался не индивидуальным и чрезвычайным, а жизнью типичных характеров в типичных ситуациях. Первоначально реализм сложился в пейзаже. Упомянувшиеся уже французские художники-барбизонцы стали реалистически изображать природу. Почти сразу вслед за своим появлением реализм обрел форму критического. Писатели и художники пытались изобразить без прикрас неприглядные стороны будничной жизни. Критический реализм ориентировался на изображение повседневной жизни людей, преимущественно бедных и обездоленных, противопоставляя им зажиточные и праздные слои населения. Представителями реализма в изобразительном искусстве Западной Европе были Г. Курбе, Ф. Милле. Милле прославился картинами из крестьянской жизни, в которых он показывал их тяжелый труд. В России критический реализм получил распространение уже в середине XIX в. Образ «маленького человека», возникший в произведениях А. С. Пушкина, И. В. Гоголя, нашел воплощение в живописи. Основателем русской реалистической живописи стал П. Федотов (приложение, с. 152). Во 2-ой половине XIX века художники-передвижники сделали критический реализм основным методом своего искусства. Этот метод утверждал необходимость реалистического, правдивого отражения действительности, обращение к жизни народа, к его бедам и нуждам. Передвижники считали, что изображение

действительности не должно сводиться к простой фактографии, художнику следует проявлять гражданственную позицию, отстаивать высокие идеалы. Он вправе выносить оценку, приговор изображаемым событиям, то есть привносить свое критическое отношение к действительности. Итак, реализм, народность, гражданственность, критицизм – вот главные черты критического реализма. Художники-передвижники И. Крамской, В. Перов, Г. Мясоедов, В. Маковский, Н. Ярошенко, И. Репин, А. Архипов, Н. Касаткин и другие в своих картинах, критиковали несправедливое общественное устройство, с симпатией изображали жизнь простых людей.

Архитектурная эклектика. Вторая половина XIX века была эпохой архитектурной эклектики. Этот стиль зародился в зодчестве еще в середине 30-х годов и к 50-м годам вытеснил классицизм. Другое название этого стиля – архитектура выбора. Слово «eklektiko» в переводе с греческого означает «выбираю». «Эклектицизм» представляет собой соединение разнородных частей; в архитектуре – это воспроизведение различных стилей прошлого. Зодчие стали применять мотивы ушедших стилей для внешнего и внутреннего украшения зданий. Увлечение одними стилями сменялось использованием других: от ренессансного стиля переходили к византийскому, от барокко к готике и т. д. Нередко в одной постройке бессистемно соединялись черты разных стилей, что выглядело громоздким и неуместным. Даже промышленные здания украшались деталями средневековых церквей или иных построек, созданных совсем для других целей. Архитектурную эклектику можно охарактеризовать как проявление творческого бесплодия. Зодчество не вырабатывало новые идеи и образы, заимствуя их у прошлого. Стилизация стала основным художественным приемом в архитектуре.

Придворный архитектор Николая I А. Штакеншнейдер строил императорские и великокняжеские дворцы, используя идеи ренессансной и барочной архитектуры. С 60-х годов в архитектурной эклектике стали складываться целые направления, берущие за образец тот или иной стиль. В отечественной архитектуре появился **русско-византийский стиль**, который создавался путем заимствований образцов и форм древнерусской архитекту-

ры в сочетании с элементами византийского зодчества. Архитектор К. Тон разработал в этом стиле храм, который был признан образцовым и рекомендовался для подражания. По проекту Тона в русско-византийском стиле был построен храм Христа Спасителя, взорванный в 1931 году большевиками и восстановленный в 1995–1997 годах. В храме эклектично собраны различные элементы. Декоративные формы небольших древнерусских храмов (аркатурные пояски, лопатки, кокошники) соединены с византийскими (некоторые капители) и классическими (балюстрады, рельефы, форма фонарей) – все это не слилось в гармоничный синтез.

Поздним направлением архитектурной эклектики был **псевдорусский** или ропетовский стиль. Он отличался более точными представлениями о формах древнерусского зодчества и искренним восприятием русских национальных традиций. В этом стиле в 1907 году по проекту архитектора Парланда на месте убийства Александра II (набережная Грибоедова) был построен храм Воскресения «на крови». А. Парланд пытался соединить образы храма Василия Блаженного с традициями ярославского зодчества XVI–XVII веков (приложение, с. 152). Эпоха архитектурной эклектики затянулась до конца XIX века, лишь к этому времени начинает проявляться почерк нового стиля – модерна.

Импрессионизм. История импрессионизма начинается в 1863 году во Франции. Художники, не принятые официальным жюри на очередную выставку, организовали свой «Салон отверженных». Интерес к ним начался со скандала. Картина Эдуарда Мане «Завтрак на траве», в которой художник изображает в непривычной живописной манере одетых молодых людей и обнаженных женщин, была встречена крайне враждебно. Еще большее негодование вызвала его «Олимпия», выставленная в 1865 году. Вокруг Э. Мане объединяются художники, ищущие новые пути в искусстве: П. Сезанн, К. Писсарро, К. Моне, О. Ренуар, Б. Моризо, Э. Дега. Их стали называть «батиньольцами», так как они собирались в кафе Гербуа на улице Батиньоль, 11. Общими у них были поиски средств передачи световой среды, воздуха, окутывающего предметы. Первая выставка импрессионистов прошла в 1874 году. Там было представлено 30 художников со 165 работами. И среди них картина К. Моне – «Впечатление. Восходящее

солнце» (1872 год). Она дала рождение термину «импрессионизм» от французского «impression», что значит впечатление (приложение, с. 153). Причем это название первоначально носило иронический характер: враждебный критик для смеха обозвал группу «импрессионистами». Художники из вызова приняли этот эпитет, впоследствии он прижился и потерял свой издевательский смысл. Эта выставка, как и все последующие, не имела успеха. Выставочная деятельность импрессионистов охватывает всего 12 лет (1874–1886), за указанный период они организовали восемь выставок. К 1887 году художники завершили свое существование как группа. Признание импрессионистов началось уже после того, как объединение распалось и многие художники ушли из жизни. Так, через год после смерти прекрасного пейзажиста А. Сислея, умершего в нищете, его работы продавались по баснословным ценам.

Если родоначальники пленэрной живописи барбизонцы все же завершали свои картины в мастерской и не избавились от темной гаммы красок, то импрессионисты пошли дальше. Они считали, что картину нужно целиком писать на воздухе, перенося на холст непосредственное впечатление и все особенности световоздушной среды, характерные для данного момента освещения. Импрессионисты избавились от черной краски, доказав, что даже тени – цветные, а не темные, стали писать чистыми красками. Художники создавали эффект солнечного освещения не контрастами света и тени, как это делали до них, а выделяя светлое на светлом. Они не смешивали краски на палитре, предоставляя им смешиваться в глазу зрителя. В творчестве импрессионистов пейзаж приобрел ведущее значение

Постимпрессионизм. Творчество Сезанна, Ван Гога и Гогена объединяют в стиль постимпрессионизма, поскольку они вошли в искусство после импрессионистов. Началом постимпрессионизма принято считать середину 1880 года. На раннем этапе своего творчества эти художники испытали влияние импрессионизма, а Сезанн начинал работать с ними и участвовал в их выставках. Однако творчество постимпрессионистов явилось своего рода реакцией на импрессионизм. Если первые пытались запечатлеть мимолетное, сиюминутное, то последние старались пере-

дать длительные, сущностные состояния жизни. За изменчивой внешностью Сезанн стремился уловить прочное и неизменное строение вещей. В разнообразии природных форм он улавливал устойчивые геометрические фигуры: шар, цилиндр, конус. В цветовой палитре художника преобладали три цвета: зеленый, голубой и желтый. В картинах Сезанна предметы получили новую осязаемую вещественность (приложение, с. 153). Произведения Ван Гога отличались ярким, неукротимым цветом. Он писал яростными нервными мазками, насыщая картины эмоциональностью (приложение, с. 153). Гоген работал в плоскостной декоративной манере, создавая полный очарования и первозданной гармонии мир жителей острова Таити.

Модерн. Стиль зародился в Европе в 80-е годы XIX века. В различных странах получил разное название: в Италии – «либерти» (свободный), в Германии – «югендштилль» (молодежный стиль), во Франции – «ар нуво» (новое искусство), в Чехии и Австрии – «сецессион» (отделение), в Англии и России – «модерн», что значит «современный». Стиль модерн преобладал в Европе около 30 лет. В России его развитие было прервано революцией 1917 года. Основная идея эстетики модерна заключается в том, что красота – это знак Бога на земле. В искусстве модернисты видели силу, способную преобразовать окружающий мир посредством красоты. Таким образом, художник наделялся очень важной миссией облагораживания окружающей действительности. Другая ключевая идея модерна – идея органического синтеза природы и искусства, отсюда тяготение к уподоблению рукотворной формы природной и наоборот. Модернисты отказывались от жесткой регулярности, рациональности, выверенности. При создании произведений искусства они стремились к текучим линиям, асимметрии, – свойствам природных объектов. Модерн сохранил влечение к стилизации, но черты прошлых стилей радикально преобразовывались в духе модерна.

Архитектура. Именно в зодчестве стиль модерн нашел наиболее полное выражение, поскольку архитектура в эстетике модерна считалась основой синтеза всех искусств, начиная от живописи и заканчивая костюмами. Модерн, тем не менее, остался переходным стилем, он соединил в себе черты уходящей архи-

тектурной эклектики, с одной стороны, с другой, в нем уже проявились черты будущего конструктивизма. Для модерна также как и для эклектики характерна стилизация. Но теперь обращение к стилям прошлых эпох не сводилось к натуралистическому механическому воспроизведению элементов – стили прошлого интерпретировались в духе модерна: формам и линиям придавалась текучесть, особая пластичность. Конструктивизм в модерне предвосхитили такие черты как использование красоты протяженных гладких стен, окон больших размеров, которые уже напоминают большие стеклянные плоскости. При этом модерн в архитектуре имеет свои уникальные всегда узнаваемые черты. Прежде всего, это асимметрия в композиции зданий: их левая часть не похожа на правую. К этому можно добавить непринужденность, живописность в оформлении фасадов и особый стиль в декоративном оформлении здания. Во внешнем и внутреннем убранстве применялась декоративная живопись, цветные панно, поливная керамика, мозаика. Большие окна украшались текучими линиями рам. Модерн стремился к стилистическому единству архитектуры и интерьера вплоть до осветительных приборов, фарфора, стекла, тканей. Наиболее яркими представителями русского модерна в зодчестве были Ф. Шехтель, которому принадлежит особняк Рябушинского в Москве (приложение, с. 154) и А. Щусев (Казанский вокзал в Москве).

Живопись и графика. Глубже всего модерн затронул графику, книжную иллюстрацию, театрально-декоративное и декоративно-прикладное искусство. В качестве украшений печатных изданий, предметов, тканей часто встречались растительные мотивы. Главная роль отводилась красивым плавным линиям, образующим почти музыкальный ритм. Изогнутые стебли, поникшие лепестки, извивающиеся водоросли и всевозможные тропические плоды и цветы изображались словно бы увядающими. Иногда в растительные мотивы вплетались грациозные женские фигурки, крылатые феи. Часто встречались ирисы и лилии – излюбленные цветы модерна. В графике модерна преобладал линейный рисунок с особой так называемой «проволочной» линией: это тонкая без увеличения или уменьшения толщины изящная линия, пластичная, красиво извивающаяся. Почти не использовались свето-

ть, объемность. Одним из интересных мастеров модерна в графике был английский художник О. Бёрдсли.

В живописи модерн тяготел к декоративности, блеклости цвета, текучим формам. Характерной стороной были плоскостность, изысканные и даже манерные силуэты, гнутые линии, четкие одноцветные плоскости. Живопись в целом приобрела качество графичности, в ней не приглушалась линия, а напротив, подчеркивалась ее звучность, выразительность (приложение, с. 154). Представителями модерна в европейской живописи являлись А. Тулуз-Лотрек, Г. Климт, В России – Л. Бакст, В. Серов, А. Бенуа и другие художники объединения «Мир искусства».

6.6. Стили XX – начала XXI века: авангард, социалистический реализм, постмодернизм

Авангард. Базовый учебник «Мировая культура и искусство»³ содержит подробную главу об авангарде и его течениях, поэтому ограничимся здесь несколькими тезисами. Авангардом называют крайние течения модернизма, сложившиеся в начале XX века. Для этого стиля характерны следующие черты:

1. Утверждение абсолютной свободы творчества, которая не должна быть скована никакими канонами и правилами.

2. Революционное реформирование языка искусства, отказ от академических классических традиций, которые признавались устаревшими и ненужными.

3. Утверждение субъективизма: художники отныне изображали не объективную действительность, а свои субъективные представления о ней.

4. Наполненность авангардистских произведений революционным пафосом, повышенной эмоциональностью и выразительностью.

5. Одновременное существование различных течений и направлений авангардизма. Среди этих направлений: фовизм, кубизм (приложение, с. 155), футуризм, экспрессионизм, сюрреализм (приложение, с. 155), абстракционизм, супрематизм и другие. Каждое из этих направлений утверждало свой язык и метод

³ Мировая культура и искусство Учебное пособие: Кемерово 2004, гл. 8.

отражения действительности, декларируя их в манифестах или трактатах. Авторами этих манифестов были сами художники, провозглашающие новые принципы своего искусства.

Социалистический реализм. Социалистический реализм был очень тесно связан с идеологией и практикой большевизма. Он стал большим стилем эпохи Советского Союза, начиная с 30-х годов, и ушел в прошлое с падением коммунистического режима в стране. Впервые термин «социалистический реализм» появился в 1932 году на страницах «Литературной газеты», и тогда же был предложен в качестве основополагающего для всего советского искусства. Провозглашение принципов социалистического реализма состоялось в 1934 году на I съезде писателей в докладе секретаря ЦК ВКП/б А. Жданова. Принципы соцреализма включали партийность, классовость, правдивость, революционность, социальный оптимизм. При этом основополагающими для эстетики соцреализма являлись классовость и партийность. Эти принципы были сформулированы В. Лениным еще до революции 1917 года. Согласно им искусство должно служить интересам партии и борьбе рабочего класса.

Метод социалистического реализма объявлялся единственно верным и самым передовым в мире. В речи Жданова был назван круг героев, которых следовало считать типичными для советской литературы: рабочие, колхозники, партийцы, хозяйственники, комсомольцы и пионеры. Наличие положительного героя также было обязательным принципом соцреализма. Таким образом, оформление большого стиля состоялось на съезде писателей. Все последующее советское искусство вплоть до 1953 года, до смерти И. Сталина неукоснительно воплощало эти принципы под присмотром партийных органов. Культовыми в искусстве 30–40-х годов стали темы вождей героического, революционного прошлого, радостного коллективного труда, счастливой колхозной жизни (приложение, с. 156). «Вождизм» и гигантизм захлестнули скульптуру тех лет. По городам и весям воздвигали памятники вождям и революционным деятелям, подчеркивая размерами их значительность и важность.

В архитектуре 20–30-х годов утвердился стиль, который позже стали называть «советским классицизмом» или «сталин-

ским ампиrom». Широко использовались мотивы античной архитектуры, ордерная система, которые отвечали новым идейным потребностям в торжественной величавости. В эпоху «оттепели», с 1954 года начинается «эрозия» стиля, позже, в 70–80-х годах появляются неофициальные направления и андеграунд, отказывающиеся от принципов соцреализма. С крахом коммунистической системы последний большой стиль эпохи ушел в прошлое. И сразу же талантливые произведения, выполненные в стиле соцреализма, стали объектом активной скупки и коллекционирования.

Постмодернизм. Постмодернизм как стиль сложился в 60-е годы XX века. Следуя за авангардом, он в чем-то продолжает его традиции, а в чем-то оппонирует ему. Как и авангард, постмодернизм утверждает абсолютную свободу творчества, не признает никаких границ, рамок, канонов и принципов. Более того, постмодернизм философски обосновывает борьбу со всяческими смыслами, истинами, концепциями и нормами. Если художники-авангардисты писали множество теоретических работ по вопросам искусства, обосновывали в манифестах принципы своего творчества, то постмодернисты любую концепцию или теорию, или принцип рассматривают как проявление тоталитаризма мышления, посягающее на свободу. По их мнению, высказывая законченную мысль или истину, мы насилуем живой нескончаемый поток жизни. Это же касается и смысла художественного произведения. Постмодернизм принимает тезис: сколько зрителей, читателей столько и смыслов. Мнение любого из них можно принять за истину, если произведение искусства открылось для него именно так. Нет абсолютной истины, она носит временный и субъективный характер, при соприкосновении читателя, зрителя с постмодернистским «текстом» смыслы мгновенно возникают, сменяют, дополняют, отрицают друг друга, не образуя чего-либо определенного и законченного.

Отличается отношение авангарда и постмодернизма к культурному наследию. Крайние течения авангарда относились к нему, как уже говорилось, агрессивно, призывали отказаться от устаревшего классического искусства. Для постмодернизма культурный контекст чрезвычайно важен. Он считает, что искусство исчерпало возможности для обновления и художнику остается

только использовать культурное наследие для симуляции процесса развития искусства. Все культурные эпохи прошлого становятся объектом для стилизации, компиляций, заимствований, цитирований, пародийной игры (приложение, с. 157).

Для авангарда был свойственен революционный пафос, эмоциональность, сугубая серьезность в творческих поисках. В постмодернизме преобладает одно настроение – ирония. К любому контексту постмодернизм подходит с установкой: что в этом может быть смешного? Его не интересует возвышенное героическое, святое, он в это не верит. При этом постмодернизм не прочь сыграть на низовых человеческих инстинктах – сексуальности и некрофилии. Особый интерес этот стиль испытывает к так называемым маргинальным (боковым) сферам жизни, к которым прежде редко обращалось искусство: мир уголовников, наркоманов, маньяков, бандитов и сумасшедших.

В современном искусстве отходит в прошлое традиционное жанровое членение. Жанры переплетаются, возникают новые, изменяются старые. К новым жанрам постмодернизма относятся: акции, инсталляции, арте-факты, флэшмобы. Акции («искусство действий, хеппинг, перформанс, арт-флэшмоб») – заранее спланированное действие или уличное театральное представление, в которое вовлекаются случайные или специально приглашенные зрители. Инсталляции – пространственная композиция, создаваемая художником из различных элементов, промышленно изготовленных или специально сделанных. Арте-факт (реди-мейд, «перемещенный предмет») – промышленно изготовленные объекты, которые помещаются в музейную или выставочную среду в качестве произведений искусства. Первым таким объектом стала сушилка для бутылок, выставленная, М. Дюшаном (приложение, с.157).

Постмодернизм является на сегодняшний день не только стилем искусства, но и состоянием современной культуры.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что такое стиль?
2. В чем своеобразие античного искусства?
3. Перечислите черты готического стиля.
4. Охарактеризуйте итальянскую школу живописи.
5. Назовите выдающихся художников стиля барокко.
6. В чем проявилась каноничность классицизма?
7. Что такое архитектурная эклектика?
8. Какие новые жанры появились в эпоху постмодерна?

ТЕСТЫ

1. Понятие стиль происходит от слова, обозначающего:
 - а) палочка для письма;
 - б) свиток;
 - в) кисть;
 - г) табличка.
2. Ксилография это:
 - а) гравюра по дереву;
 - б) гравюра по металлу;
 - в) гравюра по камню;
 - г) гравюра по линолеуму.
3. Разновидностями гравюры по металлу являются:
 - а) линогравюра;
 - б) литография;
 - в) офорт;
 - г) «сухая игла»;
 - д) меццо-тинто.
4. В эпоху Возрождения были разработаны следующие виды перспектив:
 - а) прямая;
 - б) «обратная»;
 - в) воздушная;
 - г) световая;
 - д) симметричная.
5. Материалами живописи являются:
 - а) сангина;
 - б) масло;
 - в) темпера;
 - г) уголь;
 - д) энкаустика.
6. «Высоким» жанром живописи классицизм считал:
 - а) портрет;
 - б) натюрморт;
 - в) исторический жанр;
 - г) бытовой жанр.
7. «Обманка» является разновидностью такого жанра, как:

- а) портрет;
- б) натюрморт;
- в) жанровая живопись;
- г) баталья;
- д) пейзаж.

8. Скульптура на плоскости, рельеф, в котором изображение меньше чем наполовину своего объема выступает над плоскостью фона, называют:

- а) барельеф;
- б) горельеф;
- в) койланоглиф.

9. Черты, характеризующие представление древних греков о прекрасном:

- а) реализм в изображении людей и их характеров;
- б) простота, ясность, величественность;
- в) идеализация образа человека;
- г) запечатление вечной изменчивости и мимолетности жизни.

10. Стилями средних веков являются:

- а) романский;
- б) готика;
- в) барокко;
- г) романтизм;
- д) ампир.

11. Черты классицизма:

- а) гармоничность, уравновешенность;
- б) обращение к античной классике;
- в) изображение страстей и бурных состояний природы;
- г) приверженность идеалам гражданственности и патриотизма;
- д) критика темных сторон действительности.

12. Ведущий стиль современности:

- а) барокко;
- б) реализм;
- в) модерн;
- г) постмодернизм.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андроникова, М. И. Об искусстве портрета. – М. : Искусство, 1975.
2. Античная скульптура. – М. : Изобразительное искусство, 1987.
3. Беда, Т. В. Живопись и ее изобразительные средства. – М. : Искусство, 1977.
4. Блаватский, В. Д. Античная цивилизация. – М. : Наука, 1973.
5. Болотина, И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. – М. : Советский художник, 1989.
6. Вийранд, Т. Молодежи об искусстве. – Таллин : Кунст, 1990.
7. Виноградова, Н. А. Китайская пейзажная живопись. – М., Искусство, 1972.
8. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М. : Издательство В. Шевчук, 2004.
9. Виппер, Б. Р. Искусство древней Греции. – М. : Искусство, 1972.
10. Власов, В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. – СПб., 1993.
11. Власов, В. Г. Стили в искусстве. Словарь в 3-х т. – СПб., Искусство, 1998.
12. Воронова, О. Г. Искусство скульптуры. – М. : Искусство, 1980.
13. Герчук, Ю. Я. Живые вещи. – М. : Изобразительное искусство, 1977.
14. Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа. – М. : Изобразительное искусство, 1981.
15. Голомшток, И. Тоталитарное искусство. – М., 1994.
16. Евдокимова, Л. Н. Краткий словарь-справочник основных терминов и понятий по культурологии, теории и истории культуры. – Кемерово. Изд-во КузГТУ, 2006.
17. Ермонская, В. С. Что такое скульптура? – М., 1977.

18. Звездина, О. Голландский цветочный натюрморт XVII века / Художник. – 1993. – № 2.
19. Ильина, Т. В. Введение в искусствознание. – М. : Аст «Астрель», 2003.
20. Ильина, Т. В. История искусств : Западно-европейское искусство. – М., 2000.
21. Ильина, Т. В. История искусств : Отечественное искусство. – М., 2000.
22. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / Творчество. – 1988. – № 9.
23. Каноненко, Б. И. Культурология в терминах, понятиях именах. – М., 2001.
24. Колпинский, Ю. Д. Великое наследие античной Эллады. – М. : Изобразительное искусство, 1988.
25. Костин, В. Язык изобразительного искусства / В. Костин, В. Юматов. – М. : Художник, 1978.
26. Кровкевич, С. В. Анализ картины – Л. : Художник, 1975.
27. Культурология. Отечественная культура : учеб. пособие / под ред. А. М. Белюкова. – Кемерово. 2003.
28. Лисаковский, И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. – М., 2002.
29. Любимов, Л. Д. Искусство Западной Европы : Средние века. Возрождение в Италии. – М., 1996.
30. Машковская, Т. О. История отечественной художественной культуры в новейшее время / Т. О. Машковская, В. Г. Машковский. – Кемерово : Кузбасвузиздат, 1993.
31. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / под ред. А. М. Белюкова, В. Л. Правда. – Кемерово, ГУ КузГТУ, 2004.
32. Мировая художественная культура : в 4-х томах (+CD). – СПб, 200–2009.
33. Мировая художественная культура. XX век. Словарь. – Минск 2005.
34. Наливайко, С. М. Направления и стили в искусстве. – Киев : Научная мысль, 1980.
35. Натюрморт в европейской живописи XVI – нач. XX веков. – М. : Искусство, 1984.

36. Николаева, О. Современная культура и православие. – М., 1999.
37. Паперный, В. Л. Культура П. – М., 1998.
38. Пейзаж в западно-европейской живописи. – М. : Изобразительное искусство, 1987.
39. Пейзаж в русской живописи. – М. : Изобразительное искусство, 1972.
40. Пейзажная живопись передвижников. – М., 1972.
41. Пластические искусства. Краткий терминологический словарь. – М. : Пассим, 1995.
42. Популярная художественная энциклопедия. Т. 1–2. – М., 1999.
43. Портрет в европейской живописи XV – нач. XX века. – М. : «Изобразительное искусство», 1975.
44. Постмодернизм и культура. Материалы круглого стола / Вопросы философии. – 1993. – № 3.
45. Правда, В. Л. Анализ произведений искусства. Графика. Живопись. Скульптура. Архитектура: Метод. указания. – Кемерово, 2001.
46. Ракова, М. М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. – М. : Искусство, 1979.
47. Садохин, А. П. Мировая художественная культура. – М., 2006.
48. Садохин, А. П. Словарь по мировой художественной культуре / А. П. Садохин, Т. Г. Грушевицкая. – М., 2001.
49. Скрайн, П. Эпоха роскоши и смятения / Курьер Юнеско. – Октябрь. – 1987.
50. Современный словарь-справочник по искусству. – М., 1999.
51. Соколова, М. В. Мировая культура и искусство. – М., 2004.
52. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства : в 2-х т. – М., 2006.
53. Сокольникова, Н. М. История стилей в искусстве / Н. М. Сокольникова, В. Н. Крейн. – М., 2006.
54. Столяр, А. Д. Происхождение изобразительного искусства. – М. : Наука, 1985.

55. Турова, В. В. Что такое гравюра. – М. : Изобразительное искусство, 1986.

56. Фехнер, Е. Ю. Голландская жанровая живопись XVII века в собрании Государственного Эрмитажа. – М. : Изобразительное искусство, 1979.

57. Чиварди, Д. Г. Техника рисунка : инструменты, материалы, методы. – М., 2003.

58. Чубова, А. П. Античные мастера скульпторы и живописцы / А. П. Чубова, Г. И. Конькова, Л. И. Давыдова. – М. : Искусство, 1986.

ПРИЛОЖЕНИЕ

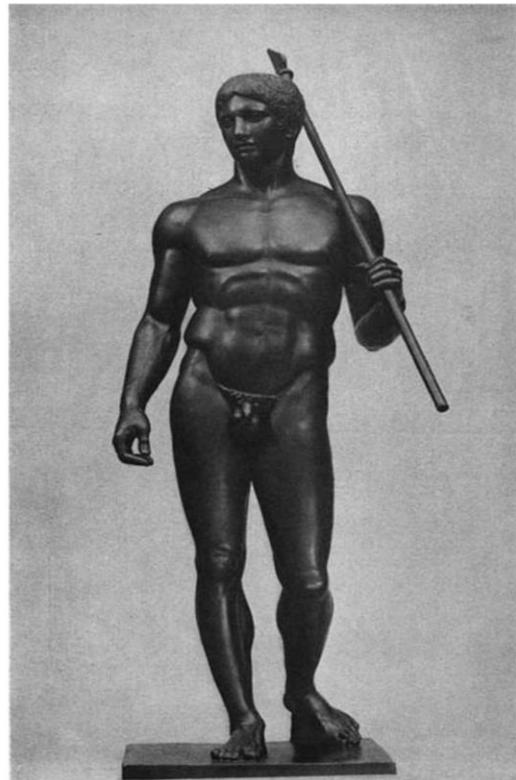
Античное искусство



Архитектор Калликрат. Парфенон. Построен в 447 — 438 до н. э.

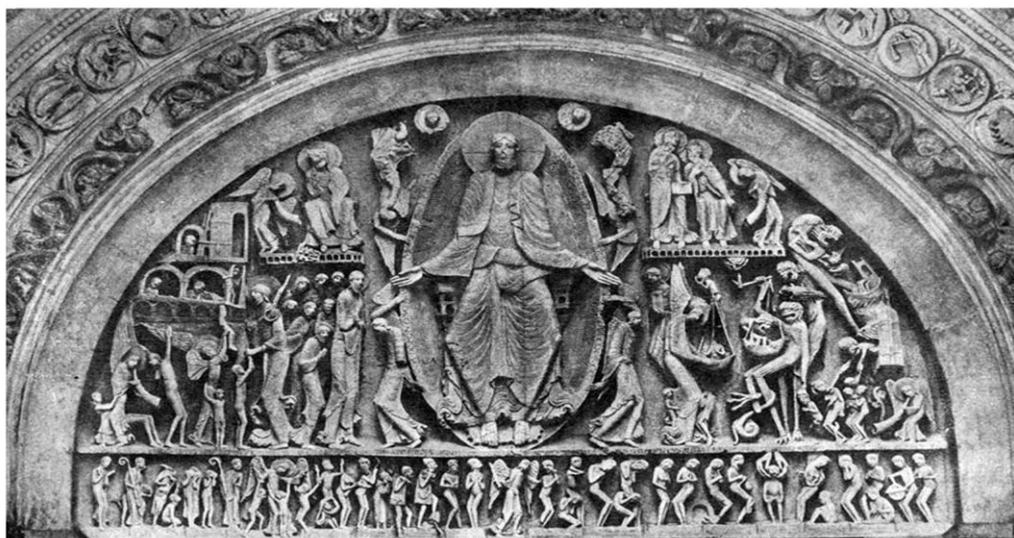


Венера Милосская.
Середина II в. до н. э.

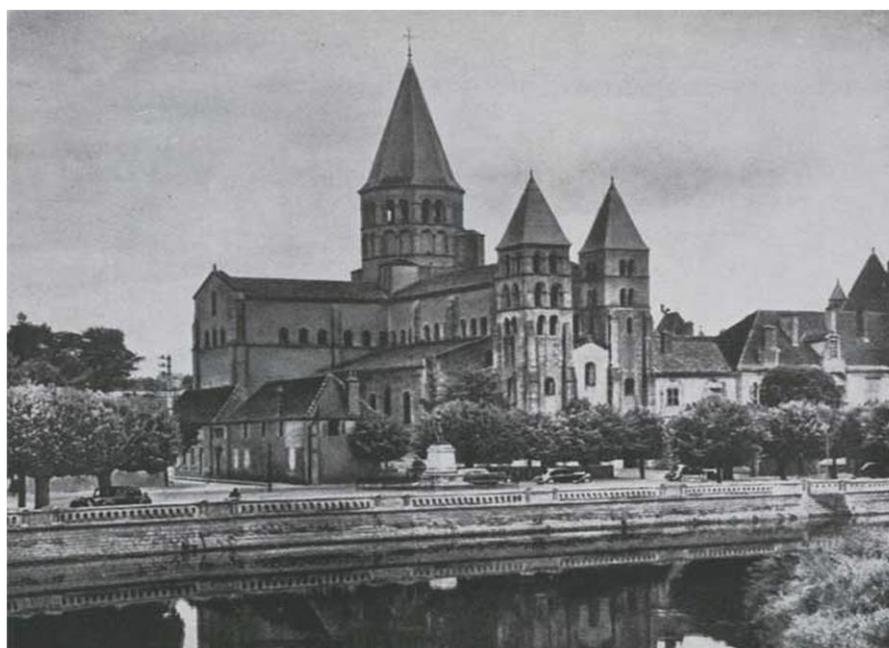


Поликлет. Дорифор. 450-440 гг. до н.э.

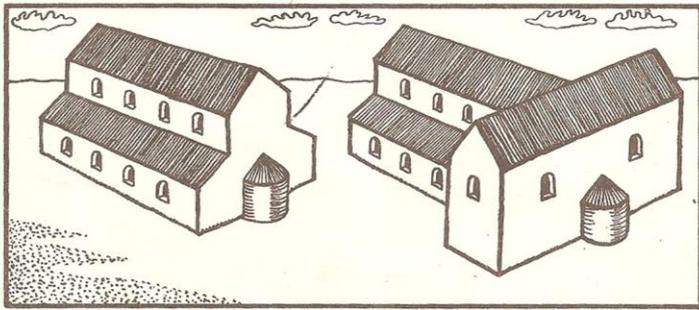
Романский стиль



Страшный суд. Тимпан собора Сен Лазар в Отене. 1130 - 1140 гг.



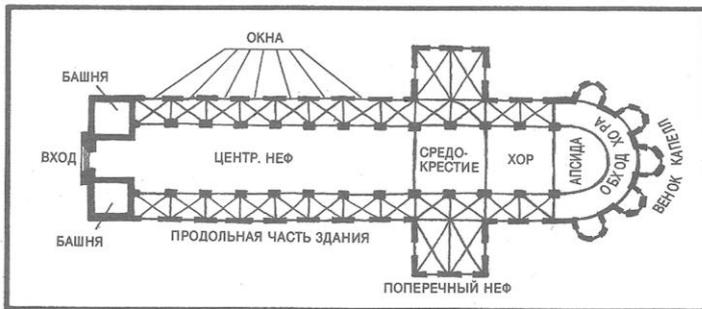
Церковь в Пар-ле-Мониаль. Начало XII в.



Базилики (справа базилика с поперечным нефом)



Разрез базилики



План романской базилики с обходом хора.
Крестиками между столбами обозначены своды



Стена главного нефа романской базилики

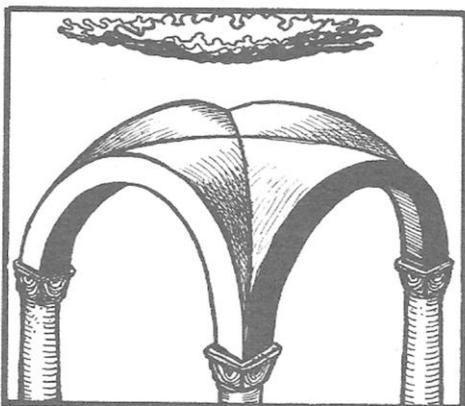
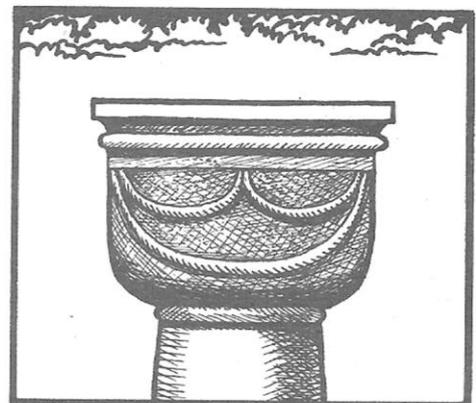


Схема крестового свода



Кубическая капитель

Готический стиль



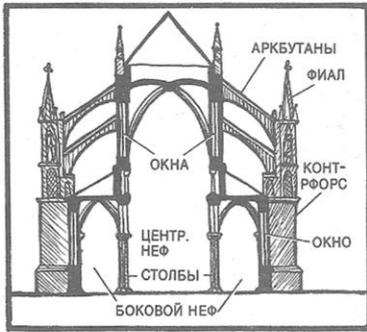
Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1210 - нач. XIV в.



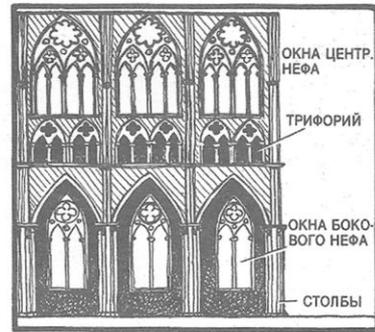
Встреча Марии и Елизаветы. Статуи западного фасада собора в Реймсе. 1225-1240 гг



Иллюстрация из Часослова герцога Беррийского, выполненного братьями Лимбург. Нач. 15 века.



Разрез базилики с контрфорсом и аркбутаном



Стена центрального нефа готической базилики

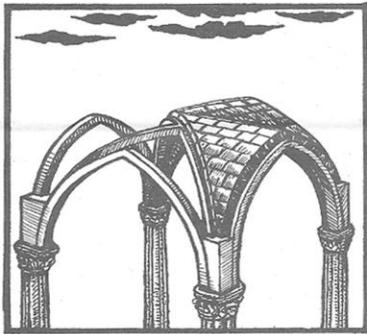
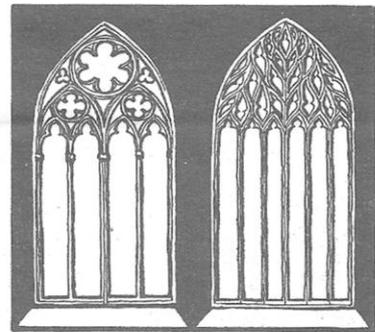
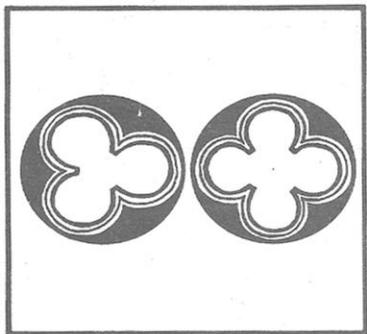


Схема нервюрного свода



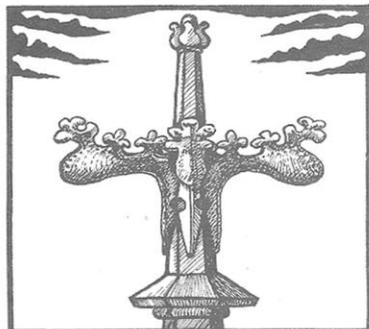
Готические оконные рамы



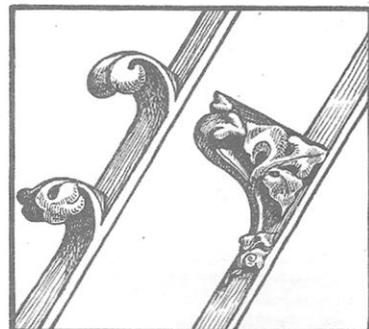
Трёхлистник и четырёхлистник



Башня



Крестоцветы



Краббы

Ренессанс



Ф. Брунеллески. Собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. 15 век.



Ф. Брунеллески. Воспитательный дом во Флоренции. 1421 - 1444 гг.



Н. Донателло. Давид. 15 век.



Б. Микеланджело. Давид. 1504 г.



Леонардо да Винчи. Джаконда. 1503 г.

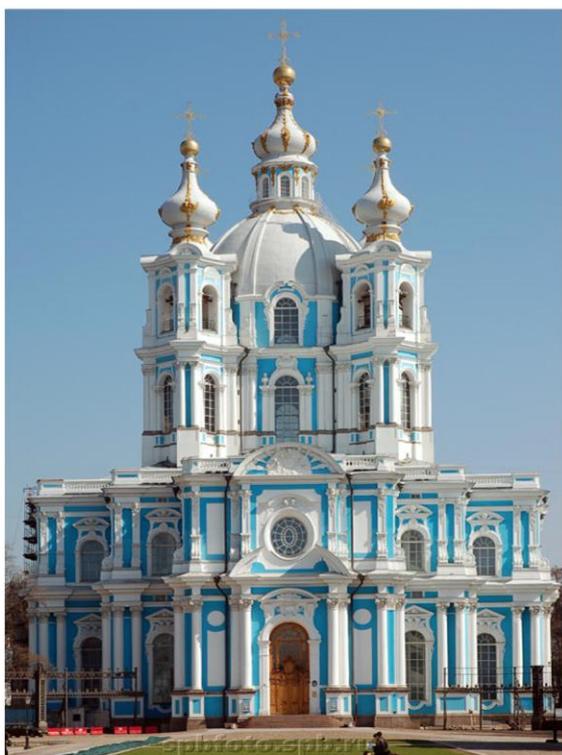


Понтормо. Положение во гроб.
1526–1527

Барокко



Питер Пауль Рубенс Персей и Андромеда. 1621г.



В. Растрелли. Собор Смольного монастыря. 1748-1764 гг.



Д. Бернини. Экстаз святой терезы. 1645 -1652 гг.

Классицизм



И. Стартов. Таврический дворец. 1789 г.



М. Козловский. Бдение Александра Македонского. Середина 1780-х годов



Андрей Иванов. Подвиг молодого киевлянина. 19 век.

Академизм



А. Иванов. Явление Христа народу. 19 век.

Ампир



А. Воронихин. Казанский собор. 1801-1811 гг. Санкт-Петербург

Романтизм



Э. Делакруа. Свобода на баррикадах Парижа. Начало 19 века.



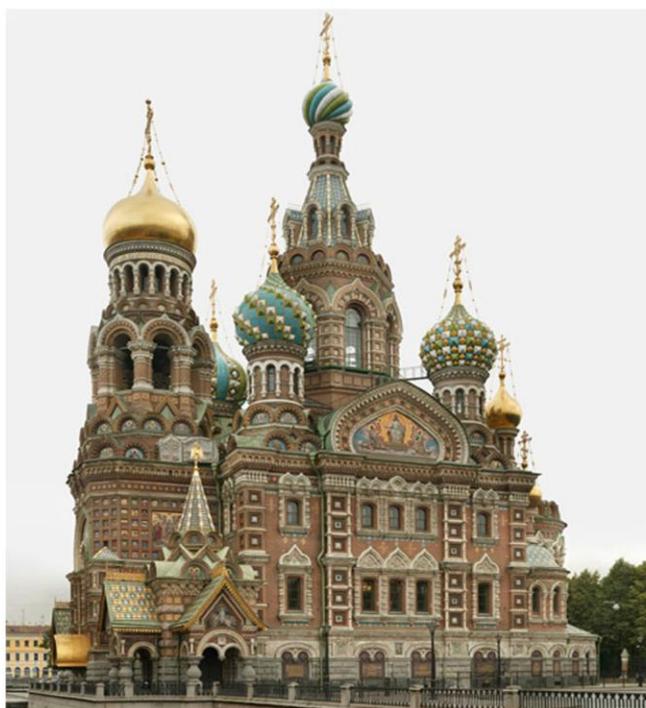
И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850 г.

Реализм



П. А. Федотов. Сватовство майора. 1848 г.

Архитектурная эклектика. Псевдорусский стиль



А. Парланд Храм Воскресения «на крови». 1907 г. Санкт-Петербург.

Импрессионизм

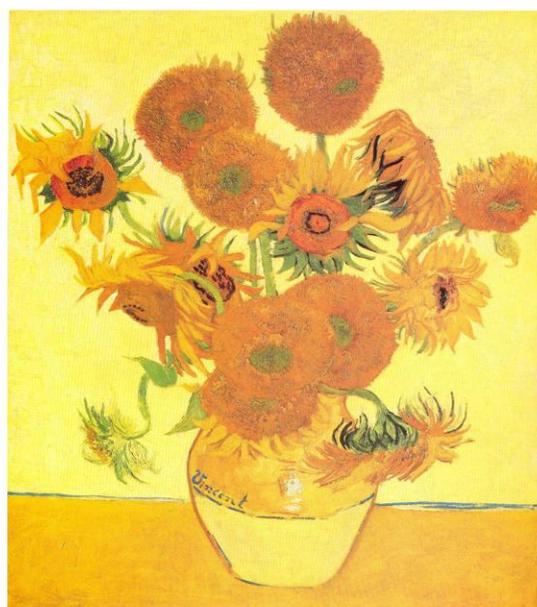


К. Моне. Восход солнца. Впечатление. 1872 г.

Постимпрессионизм



П. Сезанн. Натюрморт с фруктами. 1900г.

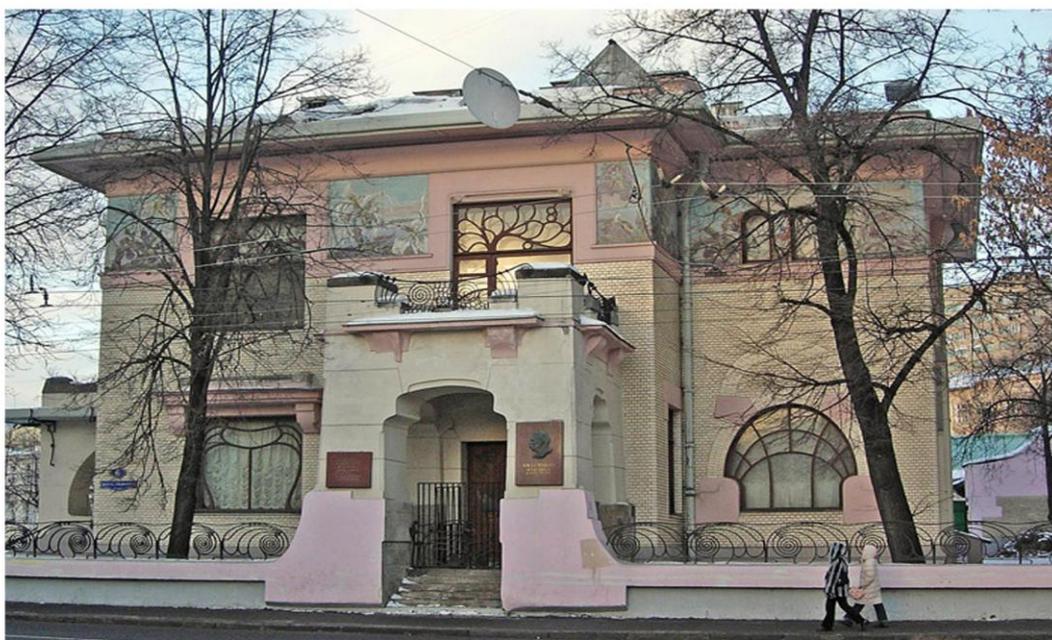


В. Ван Гог. Подсолнухи. 1888 г

Модерн

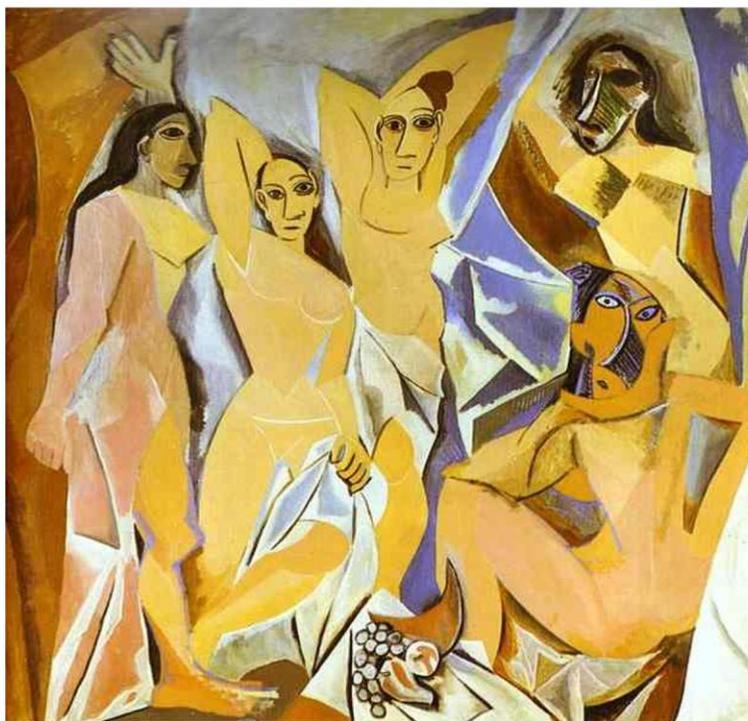


В. Серов. Похищение Европы. 1910 г.

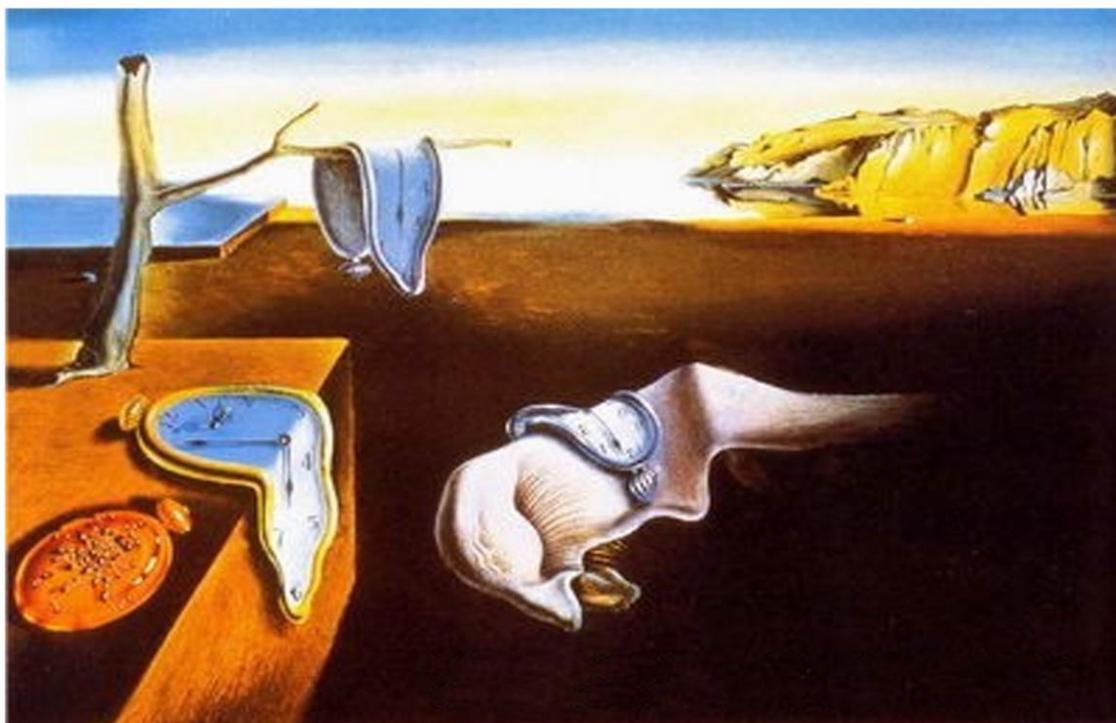


Ф. Шехтель. Особняк С. Рябушинского. 1900 - 1902 г.

Авангард



П. Пикассо. Авиньонские девушки. 1907 г.



С. Дали. Мягкие часы. 1931 г.

Социалистический реализм



В. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937 г.



А.М. Герасимов. Сталин и Ворошилов. 1941г.

Постмодернизм



М. Дюшан. Сушилка для бутылок. 1914г.



Комар и Меламид. Дискбол. Из серии "Ностальгический соцреализм". 1983г.

Оглавление

Предисловие	3
Глава 1. Графика как вид искусства	5
1.1. Особенности графики и ее разновидности. Рисунок	5
1.2. Выразительные средства графики	10
1.3. Виды печатной графики: техника и художественные особенности	12
Глава 2. Язык живописи	21
2.1. Особенности живописи и ее выразительные средства	21
2.2. Пространственный язык живописи	30
2.3. Техника и материалы живописи	35
Глава 3. Жанры живописи	40
3.1. Мифологический и исторический жанры	40
3.2. Бытовой жанр	45
3.3. Портрет	50
3.4. Натюрморт	56
3.5. Пейзаж	62
Глава 4. Скульптура как вид искусства	69
4.1. Скульптура ее особенности и разновидности	69
4.2. Выразительные средства скульптуры	75
4.3. Техника и материалы скульптуры	81
4.4. Основные этапы развития скульптуры	86
Глава 5. Архитектура как вид искусства	92
Глава 6. Художественные стили в европейском изобразительном искусстве	99
6.1. Античное искусство: стилистические особенности	99
6.2. Стили европейского средневековья: романский и готический	102
6.3. Ренессансный стиль в искусстве	109
6.4. Стили 17-18 веков: барокко, рококо, классицизм, ампир, академизм	113
6.5. Стили 19 века в европейском искусстве: романтизм, реализм, архитектурная эклектика, импрессионизм, постимпрессионизм, модерн	122
6.6. Стили 20-начала 21 века: авангард, социалистический реализм, постмодернизм	130
Тесты	135

Список рекомендуемой литературы	137
Приложение: Иллюстрации	141