7
С 59

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
бакалавриат

учебник



Н. М. Сокольникова

ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В двух томах
Том 2

7-е издание

ACADEMIA

Высшее образование

БАКАЛАВРИАТ

Н. М. СОКОЛЬНИКОВА

ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В ДВУХ ТОМАХ

Том 2

УЧЕБНИК

Для студентов учреждений высшего образования, обучающихся по направлению подготовки «Педагогическое образование» (профиль «изобразительное искусство»)

7-е издание, стереотипное

ACADEMA

Москва
Издательский центр «Академия»
2016

УДК 7(075.8)
ББК 85.1я73
С597

Рецензенты:
доктор педагогических наук, профессор Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова *Л.А. Рапацкая*;
доктор педагогических наук, профессор Московского государственного университета культуры и искусств *Т.И. Бакланова*

Сокольникова Н.М.

С597 История изобразительного искусства : учебник для студ. учреждений высш. образования : в 2 т. Т. 2 / Н.М. Сокольникова. — 7-е изд., стер. — М. : Издательский центр «Академия», 2016. — 208 с. : ил., [8] с. цв. вкл. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-4468-2783-1

Учебник создан в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки «Педагогическое образование» (профиль «изобразительное искусство», квалификация «бакалавр»).

В учебнике систематизируются знания по истории изобразительного искусства с древнейших времен до XX в., дается представление об идейно-стилистических особенностях каждого исторического этапа, характерных тенденциях в творчестве наиболее выдающихся мастеров. В томе 2 рассматривается история изобразительного искусства России с древности до XX в., дается представление об идейно-стилистических особенностях каждого исторического этапа, характерных тенденциях в творчестве наиболее выдающихся мастеров. Особое внимание уделено наиболее важным явлениям в искусстве барокко, классицизма, романтизма, реализма, модерна. Дана целостная характеристика зарубежному и русскому искусству XX в., в частности, таким стилям, как модернизм и постмодернизм.

Для студентов учреждений высшего образования. Книга может быть полезна широкому кругу любителей изобразительного искусства.

УДК 7(075.8)
ББК 85.1я73

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

ISBN 978-5-4468-2783-1 (Т. 2)
ISBN 978-5-4468-2781-7

© Сокольникова Н.М., 2014
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2014
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2014

Часть 6

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

Одним из важнейших пластов культурного наследия является древнерусское искусство. Церковное искусство, пришедшее на Русь из Византии, сразу же попало под влияние отечественных культурных традиций. Русское искусство эпохи Средневековья (IX—XVII вв.) неразрывно связано с христианской верой, библейскими образами и сюжетами.

Архитектура[1]

Древнерусские зодчие при строительстве храмов быстро усваивали архитектурные приемы византийцев. Это подтверждают сохранившиеся памятники. Средствами их художественного воздействия были композиция объемов, размеры здания, наличие внутри него *хоров* (открытых галерей), обилие столбов и особенности освещения интерьера. Внешний вид храма, как правило, соответствовал его внутренней структуре. Ритму ярусов *закомар* (полукруглых или килевидной формы завершений верхней части наружной стены здания) вторили кокошники (ложные закомары) аналогичной формы, что создавало дополнительный декоративный эффект.

Купола храма могли иметь различную форму: яйцевидную, шлемовидную или луковичную, напоминавшую пламя свечи. Количество куполов тоже было разным: два купола символизировали проявление божественного и человеческого начал в Христе, три — Святую Троицу, единство Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа, пять — Христа в окружении четырех евангелистов (Луки, Марка, Иоанна и Матфея), тринадцать куполов означали взаимосвязь Христа с двенадцатью апостолами — его учениками.

В восточной части храма располагался *алтарь*. В его глубине находился *престол*. Снаружи алтарную часть храма легко определить по *апсидам* — полуцилиндрическим выступам.

С западной стороны в древних храмах устраивали *притвор* — помещение в виде закрытой галереи или открытого портика. В нем во время службы стояли те, кому не дозволялось входить в главное помещение храма.

Гульбище — галерея снаружи храма — связывало здание с окружающим пространством.

Древнерусские зодчие руководствовались золотым правилом: вписывать архитектуру храма в окружающий ландшафт, стремясь к гармонии рукотворных форм и природы.

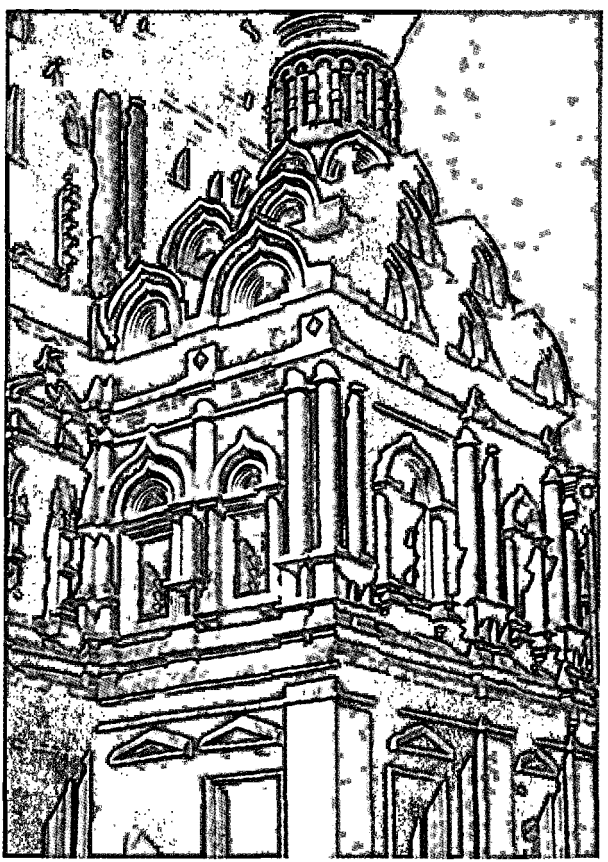
Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (XII в.) поражает простотой и суровостью облика. Он представляет собой крестово-купольное сооружение с одной главой. Ши-

[1] Православная архитектура объединила фрески, иконопись, скульптуру и другие виды искусства в единый ансамбль, поэтому в главе об архитектуре мы будем рассматривать и декор, и фрески древнерусских храмов. Иконописи посвящена отдельная глава.

рина храма больше, чем его высота, поэтому он производит впечатление мощного и приземистого. Отличительной чертой храма является почти полное отсутствие декора. Могучий шлем главы похож на воинский, а зубчатые треугольные украшения (городки) под главой — на декор парадного шлема полководца.

Первые храмы на Руси нередко строились из дерева, например тринадцатиглавый Софийский собор в Новгороде (X в.). Они выполнялись четырехугольными или многоугольными в плане. Почти все деревянные храмы имели одинаковую композицию: на нижней кубической части (четверике), служившей основанием, строился восьмигранный сруб (восьмерик), который венчали главы на цилиндрических шеях, криволинейные бочки, а также четырех-, шести- или восьмигранный шатер. Однако зодчие, следуя этой общей схеме, добивались необычайного разнообразия, и ни один шатровый храм не повторял другой. Каждый из них имел свой собственный силуэт, а дополнительные украшения и пристройки еще больше подчеркивали своеобразие того или иного памятника.

Один из самых древних памятников деревянного зодчества, относящийся к концу XIV в., — *церковь Воскресения Лазаря из Муромского монастыря* — находится на острове Кижи (Карелия).



Закомары и кокошники. Церковь Троицы в Никитниках. Москва

Недалеко от этой церкви возвышаются девятиглавая *Покровская церковь* типа восьмерик на четверике (1764), шатровая колокольня (1874) и деревянное чудо — *Преображенская церковь* с 22 луковичными главами (внутри сохранился четырехъярусный иконостас), построенная без единого гвоздя неизвестным мастером в начале XVIII в.

Русское деревянное зодчество легло в основу каменного зодчества и развивалось параллельно с ним, впитывая некоторые приемы каменной архитектуры.

Архитектура Киевской Руси

Начало православному искусству на русской земле было положено в конце X в. В то время мастера-греки (так называли всех византийцев, потому что они говорили на греческом языке) приезжали на Русь целыми артелями. Они возвели много великолепных храмов, украшенных мозаиками, фресками, иконами.

Архитектура Киева. Первым городом на Руси, принявшим крещение, был Киев. Архитектура Киевской Руси впитывала в себя все лучшее, что создавали византийские мастера. Все храмы Киева XI в. были возведены из плинфы (плоского квадратного кирпича) в традициях византийского зодчества. Здесь использовали особую плинфу — светло-желтую и необычайно тонкую (2,5—3 см).

Одной из первых значительных храмовых построек Киева была многоглавая *церковь Успения Богоматери* (Десятинная). В середине XI в. она с трех сторон была окружена галереями, что было характерно для древнерусских храмов домонгольской эпохи. В ее богатом внутреннем убранстве широко применялась мозаика.

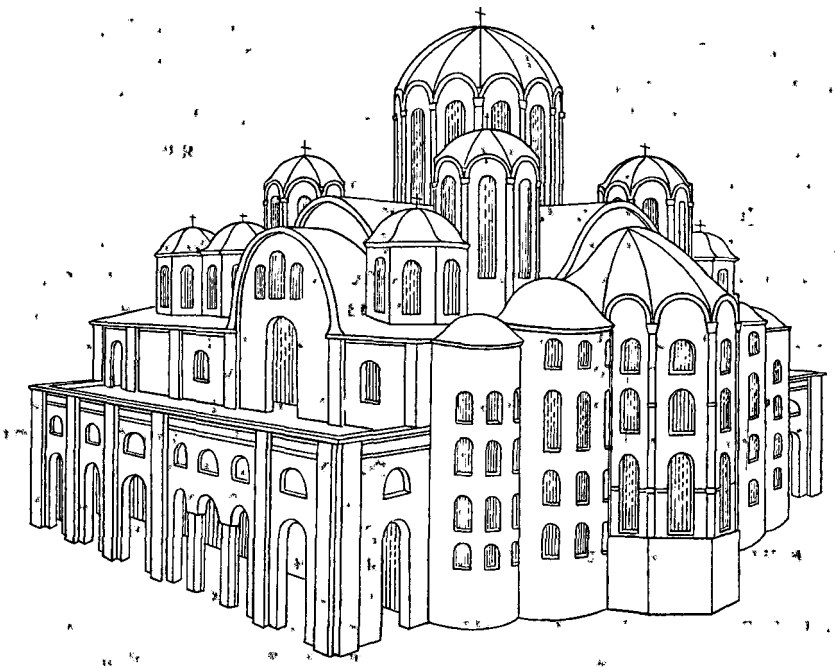
Новый этап в истории зодчества Киевской Руси приходится на время правления Ярослава Мудрого. В конце 30-х — начале 50-х годов XI столетия по указанию князя был возведен самый величественный и знаменитый из всех русских храмов — *Софийский собор* (София — Премудрость Божья). Его архитектуре присущи триумфальность и праздничность, связанные с утверждением авторитета князя и могущества молодого государства.

Огромный пятинефный собор соответствовал византийской конструкции крестово-купольного храма. В середине храма — крестообразное свободное пространство, увенчанное куполом. Обширные хоры опирались на мощные столбы, делившие храм на пять нефов с запада на восток. В XI в. Софийский собор был тринадцатикупольным, но позднее подвергся серьезной перестройке, и число куполов уменьшилось.

Древнерусская монументальная живопись складывалась на основе византийских традиций. Мастера, оформляя соборы, использовали два вида техники монументальной живописи: мозаику и фреску.

Согласно византийской системе росписи пространство храма следует воспринимать как «земное небо», в котором присутствует Бог. Во время церковной службы внимание верующего сосредоточено на двух основных частях храма: пространстве под куполом и на алтаре. Поэтому все пространство храма мысленно делится на две зоны: «небесную» (купол и апсида) и «земную» (стены и западные столбы). Само богослужение символически уподобляется небесной службе, совершаемой Христом и его ангелами.

Персонажи Священной истории в росписи собора размещаются в строгом порядке, обусловленном ходом литургии (богослужения). В «небесной» зоне царит изображение Христа.



Софийский собор. Киев. Реконструкция

Христос Пантократор (Вседержитель) с Евангелием в руках располагается в центральном куполе Софии Киевской. Суровый Пантократор, создатель и властитель мира, словно обозревает землю с небес. Мощная полуфигура его заключена в медальон, который окружают архангелы — небесное воинство. В барабане центрального купола собора изображены апостолы. На столбах, поддерживающих купол, представлены фигуры четырех евангелистов — авторов Нового Завета.

Древние фрески едва заметны на стенах собора, а мозаики так же ярки, как и много веков назад. Ими украшены главные части храма: купол — символ Церкви Небесной и алтарь — символ Церкви Земной. Здесь, в алтаре, совершается великое таинство. Двумя рядами идущие к Христу апостолы, руки которых застыли в жесте прошения, а огромные глаза обращены к Спасителю, ждут евхаристии (причастия) — соединения с Богом, обновления духовной жизни. По византийской системе росписи рассказ о земной жизни, чудесах и страстях (мучениях) Иисуса Христа в виде последовательно расположенных сцен занимает бо́льшую часть стен храма. В нижней части стен и столбов помещаются многочисленные изображения святых воинов и Отцов Церкви, мучеников и праведников. Они находятся на высоте, приблизительно равной человеческому росту, и как бы вместе со всеми возносят молитвы к Богу. Для внимательного зрителя все эти сцены и композиции складываются в стройный рассказ о событиях Священной истории в ярких, красочных образах.

В алтаре Софии Киевской на стене центральной апсиды изображена монументальная фигура Богоматери Оранты (молящейся) с высоко вознесенными вверх в молитвенном жесте руками. Вишневый цвет ее одеяния, окутываю-

щего голову и плечи, символизировал страдание. Ее образ обладает огромной внутренней силой.

Архитектура Новгорода и Пскова. Самый значительный памятник новгородского зодчества — *Софийский собор.* Он возводился по образцу Софии Киевской в 1045—1050 гг. по повелению князя Владимира Ярославича, «посаженного» в Новгороде отцом Ярославом Мудрым, но северные зодчие переработали византийские традиции до неузнаваемости. Несмотря на то что основные архитектурные элементы Софии Киевской и Софии Новгородской совпадают, храмы производят совершенно различное впечатление. Новгородский храм выглядит строже, суровее и монументальнее. Пять его мощных куполов высоко подняты над монолитным кубическим объемом здания. Таким образом было положено начало традиционному пятиглавию русских храмов. Стены массивны, почти лишены выступов и лишь изредка прорезаются узкими окнами. Внутреннее архитектурное убранство Софии Новгородской вызывает ощущение необычайной энергии вертикального движения: собор в полтора раза выше Софии Киевской, арки удлинены, крупные высокие столбы делят внутрихрамовое пространство на пять нефов.

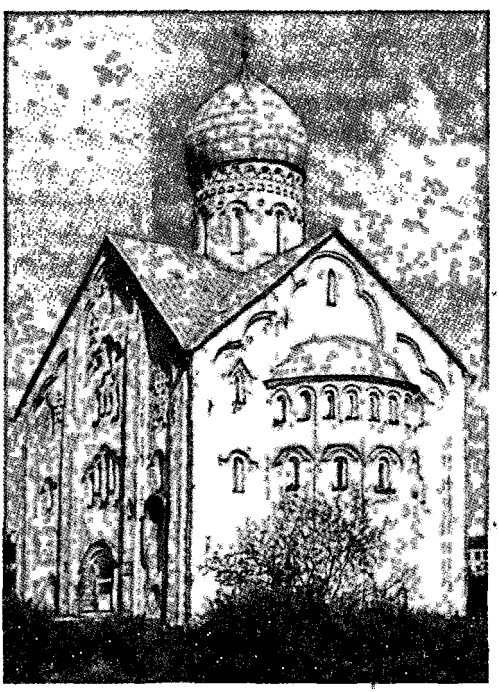
В XI в. каменные стены Софии Новгородской возвышались над низкими деревянными палатами и были хорошо видны отовсюду. В 1187 г. украше-



Софийский собор. Новгород

нием ее фасада стали бронзовые Магдебургские врата немецкой работы, попавшие в Новгород как трофей. Позднее стены были оштукатурены, и белый цвет еще больше подчеркнул величественную простоту храма. До наших дней сохранились древний иконостас с иконами XIV—XVII вв., произведения русской монументальной живописи XI—XII столетий, памятники византийского и западноевропейского искусства. Собор изнутри был расписан фресками, от которых дошли лишь немногочисленные фрагменты: изображение святых Константина и Елены, пророков и др.

К числу наиболее ранних архитектурных сооружений Новгорода относятся храмы на Ярославовом дворище: Николо-Дворищенский собор (1113), церковь Св. жен-мироносиц (1508), церковь Св. Прокопия (1529), церковь



Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород

великомученицы Параскевы Пятницы на Торгу (1207) и др.

Для храмового строительства XII столетия характерно то, что архитектурные формы упростились, объем церковных зданий уменьшился и многоглавие сменилось на одноглавие. Последней княжеской постройкой стал храм Спаса на Нередице, возведенный в 1198 г.

Во второй половине XIII — середине XIV в. новгородские мастера создали особый стиль храмового строительства. В этот период сооружали небольшие четырехстолпные одноглавые храмы с почти кубическими по пропорциям зданиями. Заказчики из числа разбогатевших горожан стремились к тому, чтобы их церковь отличалась от других изяществом форм и оригинальностью декора. Фасады храмовых зданий украшали маленькими фигурными нишами, углублениями в форме розеток, крестиками, выложенными из обтесанного кирпича. Барабаны куполов опоясывали рядами кокетливых арочек и треугольничков. Первоначально из восточного фасада во всю высоту стены непременно выступали полукруглые апсиды, а сама стена завершалась полукруглыми закомарами. Затем апсиду опустили до половины высоты стены, а от закомар отказались в пользу трехлопастного покрытия. Стены церкви завершались тремя фигурными лопастями, напоминающими огромный лист смородины или крыжовника с закругленными краями.

Трехлопастное покрытие, подчеркнутое декоративной аркой, со временем превратилось в излюбленный прием новгородских зодчих и стало в XIV—XV вв. истинным символом новгородского стиля храмового строительства. Например, церковь *Спаса Преображения на Ильине улице* (1374) является типичным примером квадратного в плане одноглавого четырехстолп-

ного храма с единственной апсидой и трехлопастным завершением фасадов. Храм выделяется уникальным декором и монолитностью архитектурного силуэта. Расписывал этот храм мастер из Константинополя Феофан Грек. Ансамбль росписей сохранился лишь частично, но уцелевшие части столь выразительны, что по ним вполне можно представить созданный гением живописца грандиозный мир, озаренный сверхъестественным светом.

Над храмовым пространством господствует изображенный в куполе величественный образ Христа Вседержителя. В средней части купола написаны силы небесные — архангелы, херувимы и серафимы, возносящие хвалу Господу. Ниже, в простенках между окнами барабана, размещены ветхозаветные праведники и праотцы, олицетворяющие собой весь человеческий род. В алтаре сохранились фрагменты традиционных литургических сюжетов — «Причащение апостолов» и «Служба Святых Отцов».

Росписи Троицкого придела на хорах наиболее характерны для творчества Феофана Грека. В его фресках все средства направлены на создание целостного внутреннего пространства церкви. Образы Феофана Грека обладают монументальными и обобщенными формами, за которыми ощущаются небывалая мощь, несгибаемая воля и почти осязаемая физическая сила. Крупный масштаб изображений, сближенный неяркий колорит призваны создать космическую картину, где парят фигуры святых и царят божественные законы. Мистический свет становится в живописи Феофана важнейшим средством художественной выразительности. Благодаря энергичным бликам, резким отсветам, фрески Троицкого предела кажутся призрачной реальностью, выхваченной вспышкой молнии. Мощная экспрессия кисти Феофана сообщает статичным фигурам святых сильнейшее внутреннее напряжение, воспринимаемое как ожидание высшего прозрения. В стремительной эскизной манере, соединенной с каноническим рисунком, видны свобода духа и виртуозное мастерство, которые свидетельствуют об экспрессивности искусства Феофана и его принадлежности к творческой элите византийского общества.

Феофан Грек не был одинок в своих художественных исканиях. Много общего с его творчеством можно обнаружить в росписях церквей Успения на Волотове (1363) и *Федора Стратилата на Ручью* (1380-е). Последнюю отличают рельефные декоративные элементы и множество окон на фасадах. Количество окон возрастает от нижней части к верхней и достигает кульминации в оформлении барабана. В соотношении глади стены и узких окон, в стрельчатых завершениях порталов и окон угадываются отзвуки северной готики. Вместе с тем в использовании полукруглых бровок над окнами барабана, в композиции фасадов с трехлопастным завершением отмечается влияние смоленской архитектуры. Интерьер храма поражает обширностью и цельностью подкупольного пространства, которые, в частности, достигнуты тем, что мощные опоры — столбы — были приближены к угловым частям храма. Стены лестницы, ведущей на хоры, испещрены граффити XIV—XV вв. Здесь встречаются упражнения в написании алфавита, буквиц и незаконченные фразы.

Новгородские зодчие послемонгольской эпохи выкладывали храмы в основном из грубо обтесанных известняковых плит и валунов. Это делало поверхность построек волнистой, лишало их геометрической строгости. Новгородские кубические храмы XIV—XV столетий создают впечатление мо-

щи, но при этом им свойственны изящество декора и продуманность форм.

В Великом Новгороде помимо церковной развивалась и светская архитектура. Уже в XI в. город располагал каменной крепостью — *Детинцем* (с XIV в. Детинец стали называть Кремлем). Впоследствии новгородцы неоднократно строили и перестраивали городские укрепления. В Кремле были возведены Софийская звонница (1439) и каменная *Грановитая (Владычная) палата* (1433), в интерьере которой своды держатся на готических нервюрах. Снаружи здание из-за поздних перестроек почти полностью утратило древние формы — уступчатый фронтон, стрельчатые окна, сени, деревянное крыльцо. Владычная палата предназначалась для торжественных приемов, заседаний боярского суда.

Однако в облике города ведущую роль всегда играли не светские, а церковные постройки. В XIV—XV вв. северные зодчие славились своим мастерством на всю Русь.

Псков первоначально входил в состав новгородских земель. В XI в. в Пскове особенно широкий размах получило каменное строительство. В городе и окружающих его селах возводилось большое количество церквей. Их облик свидетельствовал о сложившейся самостоятельной псковской архитектурной школе.

Типичный псковский храм, подобно новгородскому, имел одну главу и был относительно небольшим. Отличительная черта псковских храмов — полуцилиндрическая форма сводов, перекрытых отдельными кровельками (так называемое покрытие «на 16 скатов» с повышенным центральным крестом и пониженными углами). Характерной особенностью псковских церквей было то, что к ним пристраивалось множество приделов, галерей, крылец. При этом асимметричные объемы искусно уравновешивали друг друга и составляли гармоническое единство.

Храмы обладали отдельными камерами и тайниками для хранения ценного имущества, находящимися во внутренних помещениях церквей.

В псковских культовых постройках присутствовали некоторые формы раннемосковской архитектуры (например, наличие трех апсид и перекрытие по закомарам, использование ступенчатых арок и отсутствие хоров). Свидетельством связи псковской архитектуры с раннемосковским зодчеством выступает *церковь Василия с Горки*. Данное сооружение имеет две аркады и ступенчатые арки. Апсиды и барабан, завершенный тройными орнаментальными фризами, стали типичными элементами почти для всех псковских зданий. Еще одним псковским элементом в конструкции церкви являются круглые столпы, которые занимают меньше места, чем квадратные. Это делает внутреннее пространство храма более просторным. Впоследствии к основному зданию церкви были пристроены многочисленные помещения, которые придали композиции сложную асимметричную форму.

В середине XIV в. Псков стал самостоятельной феодальной республикой. В XIII—XIV вв. псковичи были вынуждены вести непрерывные войны с немцами, что отразилось и на псковской архитектуре: в тот период зодчество в основном служило целям обороны. Псков являлся крупнейшей крепостью на западной границе русских земель. Помимо укреплений Пскова был построен ряд крепостей, например в Изборске и Острове.

В XIV—XV вв. в Пскове строили простейшего типа звонницы. Сначала их возводили, используя в качестве строительного материала дерево. Затем стали сооружать каменные звонницы.

В XV—XVI вв. артели псковских мастеров стали известны далеко за пределами города. Их приглашали строить храмы и крепости во многие города Российского государства, включая Москву. Зодчие Пскова славились инженерно-строительным мастерством. Они могли вынести главу храма вверх на повышенных подпружных арках или опустить ее, понижая арки по отношению к сводам. Бесстолпный храм они могли перекрыть двумя отрезками полуцилиндрических сводов, а в зазор между ними — вставить громоздящиеся друг на друга арочки, несущие главу. Достойно представляют псковское зодчество храмы Козьмы и Дамиана с Примостья, Богоявления с Запсковья, Успения Пароменье, Николы с Усохи, Николы у каменной ограды и др.

В XVII в. на смену простоте и строгости в псковскую архитектуру под влиянием зодчества Москвы пришли декоративность и нарядность. Об этом свидетельствуют наличники дома боярина Яковлева в Пскове, где проемы украшены двумя полуциркульными арочками с нарядной гирькой в центре.

В конце XVII в. архитектура Пскова, как и других русских городов, достигла высокого художественного совершенства и стилистического единства.

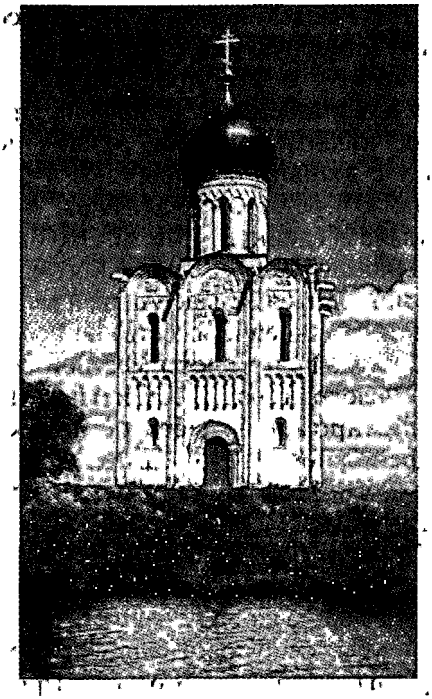
Зодчество Владимиро-Суздальской земли. Храмы Владимиро-Суздальской земли были белокаменными. Отличительной чертой самых древних храмов (XII в.) было почти полное отсутствие декора; арочный поясок украшал апсиды, а стены посередине горизонтально пересекала *полочка-отлив* (выше нее стену делали тоньше). Немногочисленные узкие окна напоминали щели бойниц. Внутри толстые крестообразные в плане столбы несли своды. Особенностью более поздних храмов XII—XV вв. стала белокаменная резьба.

Андрей, сын Юрия Долгорукого, незадолго до смерти отца самовольно ушел из Киевской земли, забрав с собой чудотворную икону Богоматери — ту, которая потом прославилась на Руси под именем Владимирской. Предание гласит, что кони, везшие повозку с иконой, остановились в двенадцати верстах от Владимира, и их не удалось сдвинуть с места. Это было истолковано как нежелание Богоматери отправляться дальше. Андрей решил сделать столицей княжества не Ростов и не Суздаль — оплоты местной знати, а молодой город Владимир. Под Владимиром, на месте остановки, Андрей основал город-замок, названный Боголюбовом, за что сам получил прозвание Боголюбский.

Церковь Рождества Богородицы в Боголюбовском замке (1158—1165) отличалась роскошью и красотой архитектуры. Ее купол несли не столбы, а круглые колонны, которые завершались пышными золочеными капителями, напоминавшими короны. Внутри было светло и просторно, стены покрыты фресками, а полы сверкали начищенными плитами красной меди. Над белокаменной крепостной стеной издалека виднелись золотая глава Рождественской церкви и две высокие лестничные башни двухэтажного белокаменного дворца.

Знаменитая *церковь Покрова на Нерли* (1165) — одноглавый белокаменный четырехстолпный собор — была возведена зодчим, служившим Андрею Боголюбскому. Это самое совершенное сооружение Руси домонгольской эпохи. Своим стройным и изысканным обликом храм напоминает Деву Марию. В широком смысле, любую русскую церковь можно уподобить Богоматери, поскольку Мария в православной традиции символизирует Церковь Земную.

Церковь невелика и удивительно гармонична. Полуцилиндры апсид словно утоплены в тело храма, и восточная (алтарная) часть не перевешивает



Церковь Покрова на Нерли

западную. Фасады разделяются многослойными четырехуступчатыми лопатками с приставленными к ним полуколонками; острые углы лопаток и стволы полуколонок образуют пучки вертикальных линий, стремящихся ввысь. Вертикальное устремление постепенно переходит в полукруглые очертания закомар. Им вторят завершения изящно вытянутых окон, порталов, арочек колончатого пояска. Церковь венчает луковичная глава, которая раньше была шлемовидной.

Красив резной убор церкви. В центре каждого фасада (кроме восточного), наверху, в поле закомары, находится рельефная фигура библейского царя Давида-псалмопевца. Царь Давид играет на лире, а слушают его львы, птицы и грифоны. Птица — древний символ человеческой души, а лев — символ Христа. По средневековым легендам, львица рождает детенышей мертвыми и оживляет их своим дыханием. Это воспринималось как прообраз Воскресения Христова. Верили, будто лев спит с открытыми глазами, подобно тому как Бог не дремлет, оберегая человечество. Наконец, лев — царь зверей, а Христос — Царь Небесный. Последнее толкование соотносило льва с идеей княжеской власти, ведь земные правители считались наместниками Бога на земле. Резные львы внутри храма помещены на верхней части столбов, поддерживающих купол. Купол церкви — это небо, простертое над землей. Небесный свод утверждался на львах, как на власти утверждается порядок земного мира.

Подо львами и птицами в кладку вставлены загадочные маски: лики с огромными очами и распущенными волосами. Некоторые ученые связывали их с образом Богоматери до ее обручения с Иосифом, когда Пресвятая Дева еще не покрывала головы. Однако, скорее всего, маски изображают ангелов, явившихся послушать Давида и прославить Богородицу.

Княжеский град, даже самый укрепленный, не мог существовать без храма. Внутри неправильного четырехугольника крепости во Владимире возвели каменную церковь Спаса. По соседству с ней был выстроен княжеский двор.

Украшением Владимира являются *Золотые ворота* — единственный дошедший до нас памятник военно-инженерного искусства XII в. Ворота и теперь, в измененном виде, производят впечатление торжественности и силы. Их золотое сияние слепило глаза всем, кто въезжал во Владимир, внушало мысль о необыкновенном богатстве города. Сводчатый массив ворот увенчан церковью, которая была перестроена в XVIII в. Высота проема ворот настолько велика (около 14 м), что не позволила мастерам изготовить

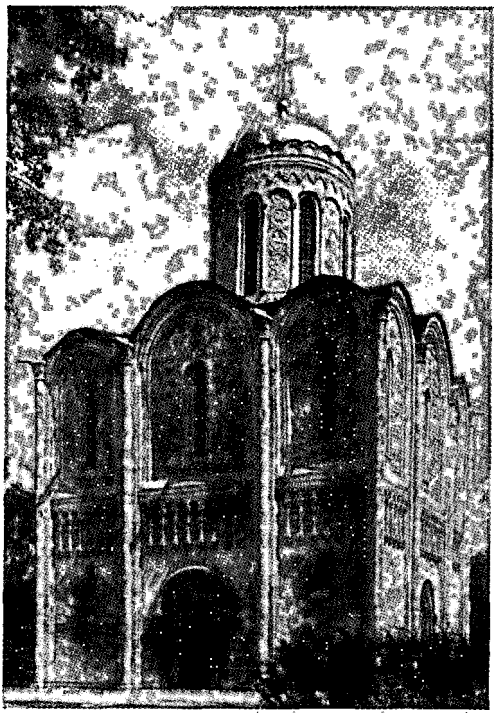
воротное полотнище таких размеров. Пришлось перекрыть их на половине высоты арочной перемычкой, на уровне которой сделан настил для воинов — защитников ворот. Кроме Золотых ворот во Владимире были еще Серебряные и Медные. По высоте владимирские Золотые ворота все же уступали киевским, высота проема которых равнялась высоте центрального прохода-нефа Софии Киевской.

Владимирский Успенский собор (1158—1160), заложенный Андреем Боголюбским, был одним из самых высоких на Руси. Он поразительно легок и строен. Стены и столбы тоньше, чем в постройках Юрия Долгорукого. Нововведением и характерной чертой владимиро-суздальских храмов были плоские четырехгранные полуколонны — пилястры. Наложенные на них тонкие полуколонки, словно растущие вверх, заканчивались изящными лиственными капителями. Арочки образовывали красивый пояс из колонок. Между колонками, очевидно позолоченными, были написаны изображения святых. Сверкали золоченой медью также порталы, глава и несущий ее барабан.

Успенский собор был украшен резными каменными рельефами. На одном из них грифоны (фантастические существа с туловищем льва, головой и крыльями орла) возносили на небо Александра Македонского. Вошедшего в Успенский собор поражали яркие росписи, полы из цветных майоликовых плиток, сделанных из обожженной глины и покрытых глазурью, драгоценные ткани и ковры: Весь облик собора был утонченно-изысканным и вызывал восхищение современников. В соборе находилась знаменитая русская святыня — икона Владимирской Богоматери, созданная византийскими мастерами.

Спустя два с половиной века после постройки храма Андрей Рублев расписал его замечательными фресками. На монументальной картине «*Второе и страшное Христово пришествие*», в драматических сценах и фантастических видениях он представляет Страшный суд как победу добра над злом. «Ярое око» Христа низвергает грешников в геенну огненную — вечный адский огонь, но дарует спасение и открывает райские врата праведникам. Идея торжества божественного порядка нашла выражение в уравновешенной и стройной композиции. Все сцены устремлены к изображению Христа, окруженного высшими небесными силами («Спас в силах») — сидящими на тронах апостолами и сонмами ангелов позади них. По замыслу Рублева, сцена суда должна не устрашать, а ободрять верующего, вселяя в него уверенность в справедливости, поэтому лики апостолов светлы, полны доброты и милосердия.

Один из шедевров владимирской архитектуры — *Дмитриевский собор* (1194—1197) — называют памятником русского двоеверия, соединившего язычество с христианством. Он украшен изумительной белокаменной резьбой: ангелы, птицы, звери, фантастические существа и растения сплошь покрывают стены между многослойными лопатками. Вся верхняя часть стен храма, начиная со ставшего обязательным для владимиро-суздальского зодчества аркатурно-колончатого пояса, также покрыта разнообразной резьбой. Под арочками колончатого пояса стоят многочисленные святые, а в полях закомар расположены сюжетные сцены, в том числе «*Вознесение Александра Македонского*». На другом фасаде совсем неожиданно для русской традиции возникает портрет самого Всеволода с сыновьями, новорожденного сына князь держит на руках. Выбор этих сюжетов продиктован назначением собора — княжеского домового храма,



Дмитриевский собор. Владимир

а также желанием возвеличить его могущественного заказчика.

Скульпторы-резчики Дмитриевского собора продумали размещение изображений до малейших деталей. На самых видных местах они расположили библейских персонажей и библейские символы. Чем удаленнее и труднее для обозрения участок стены, тем больше на нем украшений, связанных с древнеславянской мифологией и языческой верой.

Выдающийся исследователь владимиро-суздальского зодчества Н. Н. Воронин подсчитал, что разные звери (кроме львов) на резьбе храма изображены 243 раза, львы — 125 раз, птицы — около 250 раз. С ними соседствуют полуфигуры святых и всадники, а господствует над всем трижды повторенная (на разных фасадах) фигура библейского песнопевца. Возможно, мастера хотели показать весь мир, все творения, прислушивающимися к Божественному слову.

Дмитриевский собор украшали фресками приглашенные из Константинополя греческие мастера. Вероятно, им помогали в работе русские живописцы, для которых подобное сотрудничество было лучшей школой. Фрески отличают точный рисунок и совершенное живописное исполнение. Красочная палитра владимирских фресок разнообразна и богата цветовыми сочетаниями: преобладают золотисто-коричневые тона, их дополняют желтовато-зеленые, голубые, лиловые, светло-синие и красно-коричневые.

До наших дней дошло только два фрагмента росписей — «*Страшный суд*» и «*Рай*». На большом своде изображены двенадцать апостолов, сидящих на тронах с высокими спинками, позади них стоят ангелы. Со времен Софии Киевской принципы монументальной живописи существенно изменились. На владимирских фресках апостолы показаны в динамичных позах. Одетые в широкие, ниспадающие складками плащи, они обращаются друг к другу, подобно античным философам, ведущим тихую беседу. Их лики очень индивидуальны, объемны, переходы от тени к свету плавны. В руках апостолы держат раскрытые Евангелия — знак, указывающий на начало Страшного суда.

Этот собор не так строен, как церкви Андрея Боголюбского, но и не так приземист, как храмы его отца. Он кажется золотой серединой между ними. Первоначально Дмитриевский собор был окружен торжественными галереями, а у западного фасада высились две могучие лестничные башни.

Другим шедевром белокаменного зодчества является *Георгиевский собор* в Юрьеве-Польском (1230—1234). Его построил сын Всеволода —

Святослав, который изображен на руках у отца на рельефе Дмитриевского собора. Первоначально резьба сплошь покрывала Георгиевский собор. Изображения, выполненные в высоком рельефе, были размещены на фоне плоского коврового узора из растительных завитков. Даже колончатый поясок был заполнен изысканными орнаментальными узорами. Сочетание низкого рельефа с высоким производило удивительное впечатление. Конструкция храма была сложной: барабан его главы стоял не прямо на сводах, а на выложенных над сводами высоких арках. От этого церковь казалась еще выше, а внутри все ее пространство словно стремилось к светоносному куполу.

С запада на входящего смотрел резной *деисус*[1], а северный фасад охраняли святые покровители владимирской княжеской династии. В образе воина над северным притвором (постройкой у входа) ученые видят святого Георгия, носившего то же имя, что и основатель династии Юрий (Георгий) Долгорукий. В резьбу включены многочисленные библейские сцены, которые должны были оберегать от несчастий. Очевидно, главная идея, воплощенная в резном наряде собора, — это божественная защита княжества.

Святым не удалось спасти Русь от татаро-монгольских полчищ в XIII столетии. Владимирский князь пал в битве. Однако традиции самобытного владимиро-суздальского зодчества не были забыты. Они возродились спустя столетие в белокаменной Москве.

К сожалению, верхняя часть величественного храма в XV в. рухнула. Она была сложена заново московским купцом и строителем Василием Ермолиным, который добросовестно пытался подобрать камни в прежнем порядке. Задача оказалась почти невыполнимой, поэтому храм выглядит теперь грандиозной каменной загадкой.

[1] *Деисус* (от гр. моление) — моление святых перед Христом за человеческий род.

Архитектура Москвы

Обширное каменное строительство в Москве началось в XIV в. В раннемосковском зодчестве продолжались традиции русской архитектуры предшествующего периода. Декоративное убранство фасадов и барабана мастера в основном выполняли в манере владимиро-суздальского зодчества.

Отличительной деталью московских церквей стали килевидные кокошники. Они ярусами группировались вокруг высокого барабана главы, что придавало динамичность и объемность архитектуре здания. Средняя арка фасада была выше, чем боковые. Эти приемы получили в дальнейшем развитие в русском зодчестве XVI—XVII вв.

Московский Кремль. Кремль — крепостное сооружение с прочными стенами и высокими башнями.

В XVI—XVII вв. в Кремле активно велось строительство соборов с золотыми куполами и высокими шатрами, величественных дворцов, причудливых теремов.

Великокняжеский дворец. Этот архитектурный комплекс зданий (конец XV — начало XVI в.) включал множество высоких и низких выстроенных из камня и дерева сооружений (Грановитую палату, Святые сени и др.). Переходы связывали все части дворца между собой и с Благовещенским собором Кремля. Все части дворца в разное время были разобраны или перестроены. Составить некоторое представление о великокняжеском дворце помогает *Грановитая* (или Большая) *палата*.

Грановитая палата, воздвигнутая Марко Фрязином и Пьетро Антонио Солари в 1487—1491 гг., является одним из самых первых гражданских со-

оружений Москвы. Она предназначалась для торжественных церемоний и служила тронным залом государя всея Руси.

Здание палаты с четким силуэтом простого прямоугольного объема отличается необычным убранством главного фасада, выходящего на Соборную площадь. Он облицован четырехгранными белыми плитками (отсюда и название Грановитая палата).

Подлинным архитектурным шедевром является второй этаж палаты — огромный квадратный зал с крестовыми сводами, опирающимися на центральный столб.

Живопись на стенах палаты неоднократно менялась. Первоначально это были рисунки на библейские темы. В 1668 г. царский изограф Симон Ушаков подновил стенопись и составил подробную опись сюжетов.

С южной стороны в палату вела широкая лестница, украшенная фигурами львов. В древности в парадные покои Грановитой палаты попадали через *Святые сени* — продолговатую комнату, перекрытую сомкнутым сводом с позолоченным каменным кружевом. Особую торжественность и пышность интерьеру придавали шесть порталов с резными дверями.

Соборная площадь Кремля. Это одна из древнейших площадей Москвы. Возникла она в начале XIV в., когда здесь начали возводить каменные храмы. С северной стороны площадь ограничивает Успенский собор, с южной — Архангельский, с юго-западной — Благовещенский, с восточной — колокольня Ивана Великого.

Успенский собор возводился в 1475—1479 гг. на месте старого здания. Строил собор приглашенный Иваном III итальянский зодчий Аристотель Фиораванти. Образцом для первопрестольного храма Москвы послужил древний Успенский собор города Владимира. Однако новый храм не был копией владимирского, хотя основывался на общей идее.

Успенский собор в Кремле отличался изысканной простотой оформления фасадов, необычайной цельностью объема. Пять мощных барабанов заканчивались золочеными куполами, напоминающими шлемы древнерусских воинов. Выступающие пилястры делили стены здания на равные плоскости — *прясла*, каждая из которых завершалась полукруглыми закомарами. С южной, западной и северной сторон собор украшал аркатурный пояс.

При сооружении храма А. Фиораванти использовал такое новшество, как железные связи, которые были заложены в кладку для увеличения прочности конструкции. Чтобы своды получились легкими, их соорудили толщиной в один кирпич. Барабаны глав для облегчения их веса также были сделаны из кирпича.

Южный фасад храма, выходящий на Соборную площадь, считался главным. Необходимо отметить, что асимметрия фасада воспринимается слабо, потому что небольшая стенка закрывает апсиды.

В конструкции Успенского собора итальянский архитектор впервые в русском зодчестве вместо тяжеловесных прямоугольных опор применил круглые столбы. В результате внутреннее пространство стало просторным, наполненным светом и воздухом. Пол выложили мозаикой, перед западным входом построили открытую террасу, что тоже являлось новшеством.

Для росписи храма были приглашены известные русские мастера того времени. В алтарной части, например, есть несколько сюжетов, выполненных Дионисием и его помощниками: «Поклонение волхвов», «Похвала Богоматери», «Рождество Иоанна Предтечи», «Сорок севастийских мучеников».

Успенский собор строился как главный храм Русского государства, здесь венчались на царство русские цари, избирались митрополиты и патриархи, оглашались важнейшие государственные указы.

В юго-западной части Соборной площади расположен изящный девятиглавый *Благовещенский собор* с золочеными куполами, возведенный в 1484—1489 гг. Он строился как домовая церковь великого московского князя и соединялся с дворцом специальным переходом. Во время торжественных церемоний, проходивших на Соборной площади, храм служил для парадного выхода из дворца князя (позднее — царя) и его свиты.

Благовещенский собор — замечательный памятник раннемосковского зодчества. Его строили псковитяне, и здесь присутствуют черты псковской и владимирско-суздальской архитектуры: восьмигранник под центральным барабаном, орнаментальные пояски на главах, витые колонки с «дыньками» на апсидах и другие декоративные элементы.

Благовещенский собор — не только памятник архитектуры, но и одна из сокровищниц русской церковной живописи. Часть икон для иконостаса написана в 1405 г. великими древнерусскими живописцами Андреем Рублевым и Феофаном Греком.

Немалый интерес представляет и стенопись собора, выполненная в 1508 г. артелью художников, возглавляемой Феодосием, сыном прославленного Дионисия. Внутри собор расписан фресками на библейские темы («Чудо с пророком Ионой», «О тебе радуется», «Троица», «Подвиги монастырских затворников»). В простенках, на склонах сводов и на пилястрах изображены в полный рост античные философы и писатели: Аристотель, Плутарх, Гомер, Вергилий. Уже в то время образованные люди на Руси были знакомы с их произведениями.

Большое место в росписи занимают библейские сюжеты, в частности сюжеты на тему Апокалипсиса. Помимо них в росписи стен присутствуют и сугубо светские мотивы — изображения византийских императоров и русских князей. Над выходом из собора привлекает внимание изображение Спаса Нерукотворного, выполненное Симоном Ушаковым.

Архангельский собор — один из самых красивых соборов Московского Кремля. В начале XVI в. Иван III решил построить храм, который служил бы усыпальницей для московских князей, так как прежняя усыпальница — собор Михаила Архангела (XIV в.), где был погребен Иван Калита, — показалась Ивану III слишком скромной.

В 1505 г. итальянский зодчий Алевиз Новый приступает к сооружению Архангельского собора. Всего три года понадобилось зодчему, чтобы закончить строительство этого монументального сооружения. В 1508 г. состоялось торжественное открытие собора. Перед взорами изумленных москвичей предстало здание, напоминающее Успенский собор, но облаченное в декоративное убранство.

Колокольню Ивана Великого заложили в начале XVI в., а достроили только в 1600 г. Колокольня стоит на специальном фундаменте из белого камня, что придает ей необычайную прочность. На этой звоннице 21 колокол, в том числе Успенский массой 70 т. В дни великих праздников здесь раздавались первые звоны, которым отвечали колокола всех других московских храмов. Долгое время колокольня Ивана Великого оставалась самым высоким сооружением в Москве, так как существовало поверье, что если в городе будет построено здание выше, то придет беда.

В 1836 г. на каменный постамент рядом с колокольней был водружен Царь-колокол — самый большой колокол в мире, который с момента своей отливки ни разу не зазвонил, так как треснул, пострадав во время пожара в 1737 г. Он не имеет себе равных не только по размерам, но и по художественному литью.

Кремлевские постройки XVII в.: Заметно изменился облик Кремля в XVII в. — на смену монументальной и лаконичной манере русских зодчих пришел декоративный и живописный стиль. Формы зданий усложнились, их расписывали многоцветными орнаментами и украшали белокаменной резьбой, кирпичным узорочьем и изразцами.

В первой половине XVII в. в культовом зодчестве была уточнена система декоративных архитектурных форм, которая сложилась в предшествующие столетия. Таким образом, возник определенный стиль, который стал характерным для церквей и монастырей той эпохи. Например, популярными элементами были висячие арочки с гирькой, массивные грушевидные столбы-колонки, квадратные впадины-ширинки, кокошники и т.п.

Кремлевские башни получили новые шатровые завершения с площадками для дозорных, черепичные кровли и золоченые флюгера.

Теремной дворец: Ярким примером новых веяний в архитектуре того времени является Теремной дворец Московского Кремля. Этот шедевр архитектуры XVII в. построили для царя Михаила Федоровича русские зодчие Б. Огурцов, А. Константинов, Т. Шаротин и Л. Ушаков.

Дворец имел ступенчатый трехъярусный силуэт и был обнесен гульбищем. Высокую крышу Верхнего Терема со временем вызолотили. К дворцу примыкала группа домовых церквей, увенчанных золочеными главами. Вместе с ними крыша Теремка ослепительно сверкала на солнце. Весь комплекс зданий создавал атмосферу праздника.

В покои дворца вела широкая лестница с изящной золотой решеткой. На первом этаже располагались служебные помещения, на втором — жил царь, а на третьем (в Теремке) находился большой зал, в котором собиралась Боярская дума. Интерьеры дворца были перекрыты сводами и богато убраны. Царские апартаменты отличались красотой и роскошью. Резные наличники и порталы, цветная слюда в окнах, изразцовые печи, яркая настенная живопись, изобиловавшая позолотой, — все это призвано было удивить, поразить, ошеломить. К сожалению, первоначальные росписи стен дворца, выполненные Симоном Ушаковым, не сохранились.

Нарядный вид дворцу также придавали окружавшие его лестницы и крыльца. Фасады здания отличались четким делением на этажи, равномерным расположением окон, насыщенностью рельефов и обилием декоративных деталей. Облик дворца подчеркивали белые детали на фоне красной кирпичной стены и позолота крыш. Необходимо отметить, что именно в этот период широкое распространение получили поливные изразцы, которые использовались для обогащения внешнего вида здания.

Потешный дворец: Он возведен в 1651 — 1652 гг. и первоначально служил хоромами для боярина Ильи Даниловича Милославского, тестя царя Алексея Михайловича, а с 1679 г. стал местом, где устраивались разного рода потехи и увеселения для царской семьи и ее окружения.

В последующие века дворец неоднократно перестраивался, однако основная часть здания сохранилась до наших дней. Реставрационные работы, проведенные здесь недавно, позволи-

ли выявить великолепную белокаменную резьбу: растительные орнаменты, фантастических единорогов, сказочных птиц. Реставраторы обогатили памятник элементами архитектурного убранства второй половины XVII в., восстановили щелевидные оконца вверху на звоннице, порталы в интерьерах, оконные проемы нижнего этажа, белокаменные лестницы.

К концу XVII в. в Московском Кремле существовали сотни построек: он стал похож на город с дворцами, частными домами, монастырями, соборами, садами и фонтанами.

Шатровая архитектура. Строительство шатровых храмов из камня основывалось на традициях деревянного зодчества.

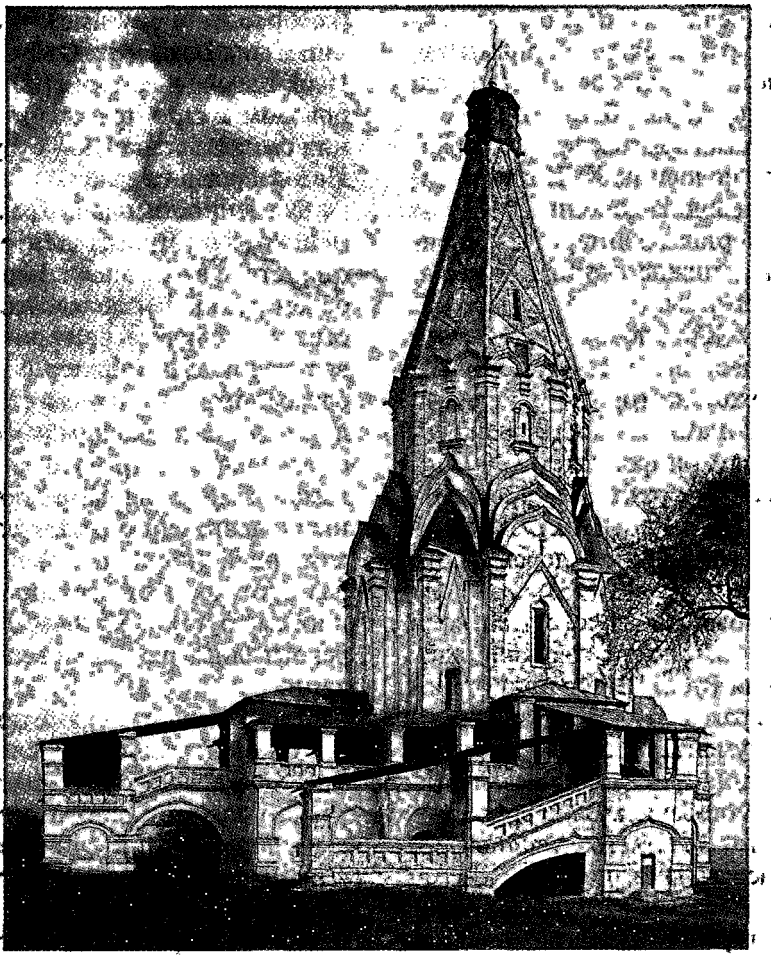
Возникновению нового типа храмов в XVI в. способствовала идея объединения Руси. Шатер наилучшим образом выражал эту идею, так как создавал монументальное впечатление, соответствующее мемориальному характеру храмов-башен. В каменных постройках это впечатление усиливалось широко раскинувшимися гульбищами на аркадах с пологими крыльцами, мощными горизонтальными членениями — парапетами гульбищ, карнизами, иногда имевшими значительный вынос.

Конструкция шатровых храмов с высоким, издалека заметным силуэтом, но небольшим внутренним пространством очень подходила для строительства храмов-памятников. В 50—60-е годы XVI в. мемориальные шатровые сооружения поднялись в Москве, Балахне, Муроме, Коломне, Старице и других местах.

Первая каменная шатровая *церковь Вознесения* была возведена в 1532 г. *в селе Коломенском* (ныне Москва). Символика храма очевидна. Весь его облик, величественный и торжественный, говорил о двух событиях: небесном (которое дало ему имя) — о Вознесении Сына Божьего к Отцу, на престол Царя царей, и земном (которое стало поводом к строительству) — о рождении сына Василия III — будущего царя Ивана Грозного.

Особенности плана храма в Коломенском — строгая центричность и отсутствие в нем апсид. Вертикальный объем расчленен по высоте на три части: на подклете четверик, над ним восьмерик, далее шатер с небольшим барабаном и аккуратной главкой с золоченым, сверкающим на солнце крестом. Грани шатра перевиты узкими каменными гирляндами, похожими на нитки драгоценного жемчуга. Именно каменный (кирпичный) шатер отличал этот храм от всех предшествующих ему русских храмов, которые перекрывались сводами и венчались главами.

Архитектурные прототипы церкви в Коломенском найти сложно, хотя заметно ее отдаленное сходство с деревянными шатровыми церквями Севера. Главный четверик, перекрытый крутой четырехскатной кровлей, служит подножием восьмерику, покоящемуся на двух рядах кокошников; к основному четверику по сторонам примыкают выступы, соответствующие в деревянных постройках прирубам, покрытым бочкой. Сохранена даже прямоугольная форма алтаря, присущая деревянному крещатому храму. Апсиды — важная часть церквей византийского прототипа — здесь совершенно исчезли снаружи. Смелая мысль — поставить на крещатый низ обширный восьмерик — возникла, вероятно, на основе тождественного строительного приема, исполненного в дереве, где он так прост и легок: восьмигранные и квадратные срубы сочетаются с прирубами, образующими в плане крест. Исполнить такую затею в кирпиче трудно, зодчий коломенской церкви спра-



Церковь Вознесения в селе Коломенском

вился с ней, не потеряв общей структуры и пропорций храма.

Архитектурные детали из белого камня удачно дополняют кирпичную кладку. Круговая открытая галерея (гульбище), подклета с тремя широко раскинувшимися лестницами усиливает сходство коломенской церкви с деревянным зодчеством.

Внутреннее помещение храма вследствие большой толщины стен незначительно. Каменный шатер примерно на 2/3 его высоты завершен сомкнутым сводом. Отсутствие росписей подчеркивает простоту и скромность отделки интерьера. Хорошая освещенность интерьера церкви Вознесения достигнута устройством светового восьмерика и светового шатра, который впервые появляется в каменных церквях. Большая высота и обилие света, падающего сверху, создают впечатление необычайной воздушности интерьера храма-памятника.

Стройный храм в Коломенском был поставлен на высоком, крутом берегу Москвы-реки и господствовал над окружающей природой. Он благодаря своей высоте (около 62 м с крестом) и широко раскинувшимся галереям под-

клета производил грандиозное впечатление и превосходил все предшествующие ему высотные сооружения в русской архитектуре.

В церкви Вознесения сочетаются лучшие достижения древнерусской архитектуры. Цельность и органичность форм, идейная насыщенность архитектурного образа, который отражает патриотическую идею независимости и торжества русской государственности, огромная сила эмоционального воздействия и гармоническая связь с окружающей природой позволяют отнести это сооружение к числу величайших памятников мирового зодчества.

Архитектура церкви Вознесения оказала огромное влияние на последующее развитие русского зодчества. Высокая доминанта в композиции ансамбля стала характерна для городской, сельской и монастырской архитектуры.

Нарядным шатром был перекрыт центральный объем главного храма-памятника Московского государства — *Покровского собора на Красной площади* (1555—1560), выстроенного русскими мастерами Бармой и Постником. Первоначально на его месте стояла церковь Святой Троицы, у стен которой был погребен известный московский юродивый Василий. Отсюда второе название собора — храм Василия Блаженного.

Строительство собора связано со знаменательным событием в русской истории — взятием Казани войсками Ивана IV (1552). Храм был воздвигнут в честь праздника Покрова Богородицы (по времени — начало октября — он почти совпал с победой русской армии над войсками Казанского ханства), во славу русского оружия и в память всех погибших на полях сражений.

Зодчие избрали не совсем обычную композицию: восемь церквей, возведенных во имя тех святых, в чьи дни происходили основные события казанских походов 1545—1552 гг., группируются вокруг центральной, девятой, посвященной празднику Покрова. Четыре больших храма сориентированы по сторонам света, а малые храмы расположены по диагоналям. Все церкви объединены общим основанием, обходной галереей и внутренними сводчатыми переходами. Венчают их (за исключением центрального шатра) разноцветные главки. Ряды кокошников взбегают вверх к основаниям вытянутых барабанов.

Первоначально цветовая гамма фасадов выглядела более сдержанно, чем в последующие века: белый камень и красный кирпич. Цветовое разнообразие внесли керамические украшения граней шатра, раскраска архитектурных деталей (XVII в.), сложный многоцветный рисунок глав.

Интерьеры собора невелики, плохо освещены, поэтому основное внимание сосредоточивается на его внешнем монументальном облике.

Многопридельность (*придел* — пристройка к церкви, в которой может происходить богослужение) в русских храмах была известна и ранее, однако лишь в Покровском соборе соединение группы отдельных храмов в одном сооружении впервые обрело законченность и совершенство.

Всего за два десятилетия, прошедших после появления первого каменного шатрового храма в Коломенском, этот новый вид архитектуры получил признание у русских зодчих, которые стали возводить шатровые храмы во многих городах и селах наравне с более привычными крестово-купольными. Например, в Александровской Слободе во времена Ивана Грозного было возведено сразу два каменных шатровых сооружения: Распятская церковь-колокольня и *Покровская церковь*. При-

мечательно то, что шатер Покровской церкви был расписан. До наших дней прекрасно сохранилась бóльшая часть ликов святых. Они поражают совершенством утонченного рисунка и лаконичностью художественного языка. Изображения русских князей и мучеников вместе с ветхозаветными царями и праведниками, их духовное единство воплощали идею богоизбранности московского царя и России. Это единственный известный в России каменный шатер XVI в. с сюжетными росписями.

Преображенская церковь в селе Остро́в (вторая половина XVI в.) украшена шатром со 144 кокошниками, расположенными в несколько рядов. К башнеобразному, высокому основанию церкви приставлены по бокам два маленьких придела, завершенные сводами и барабанами с луковичными главками.

В 1603 г. по распоряжению царя Бориса Годунова был выстроен самый большой шатровый *храм в честь святых Бориса и Глеба под Можайском*. Он был выше храма в Коломенском и достигал 74 м.

XVII век принес с собой новые архитектурные тенденции. Не осталось без изменений и шатровое зодчество. Иногда шатер венчал уже не весь объем, а только его часть или даже заменял церковные главки, таким образом, он из основного перекрытия превращался в декоративную деталь завершения.

В 1652 г. патриарх Никон запретил строить шатровые церкви, но сам этот запрет и нарушил, задумав построить храм, который повторял бы формы христианской святыни — храма Воскресения в Иерусалиме. Патриарх приказал соорудить невиданной величины каменный шатер над ротондой, примыкавшей к храму Воскресения в основанном им *Воскресенском Новоиерусалимском монастыре* в городе Истре под Москвой.

Однако московские зодчие такой вольности позволить себе уже не могли, хотя в провинции шатровые храмы появлялись и в XVIII в. В дальнейшем использовали полюбившийся шатер только для завершения колоколен.

Шатровое зодчество XVI—XVII вв. — уникальное направление русской архитектуры, которому нет аналогов в искусстве других стран и народов.

Иконопись

Иконы на Руси обычно называли *образами*. Изначально икона создавалась как предмет культа, поклонения. Ее предназначение состояло в том, чтобы воплотить Слово, т. е. передать в живописных образах слово Божие, христианское вероучение. «Слово» — это прежде всего Священное Писание — Библия, жития святых (биографические повести о них); а также используемые в богослужении поэтические произведения, гимны, посвященные событиям Ветхого и Нового Завета, святым и эпизодам их жизни. Воплотить Слово нужно было как можно яснее, чтобы приблизить человека к вере, для этого и создавали иконописцы многочисленные иконы, которые называли «Библией для неграмотных», «Библией в рисунках и красках».

Способы изображения на иконах иные, чем на обычных живописных полотнах. Средневековые иконописцы пытались увидеть предмет не с одной, а с нескольких сторон. Они не стремились изобразить трехмерное пространство, объем предметов, а рисовали условный мир. Своеобразно обращались древние иконописцы не только с пространством, но и со временем. На одной иконе одновременно могли быть изображены события, которые следуют

одно за другим. Так писали иной мир — божественный, высокий, «горний», в котором господствовали по религиозным представлениям совсем другие, чем в мире земном, «дольнем», законы пространства, движения, времени.

Одним из основных признаков средневекового искусства была *каноничность*. Древнерусские иконописцы использовали устойчивый набор сюжетов, а главное — типы изображения и композиционные схемы, утвержденные традицией и Церковью. В художественной практике часто применялись так называемые *образцы* — рисунки, позднее — *прориси* (контурные кальки). Художник должен был следовать приемам иконографии, т.е. он не мог изменять композиционные схемы и облик персонажей по своему усмотрению. Канон воспитывал зрителя, помогая ему быстро ориентироваться в сюжетах и смысле произведений.

История иконописи — это история создания канонов и их преодоления. С одной стороны, канон сковывал мысль средневекового живописца, ограничивал его творческие возможности. С другой — он дисциплинировал художника, так как предусматривал тщательную проработку деталей. Высокое искусство иконописи начиналось там, где творческая воля мастера, не порывая с каноном, тем не менее преодолевала его.

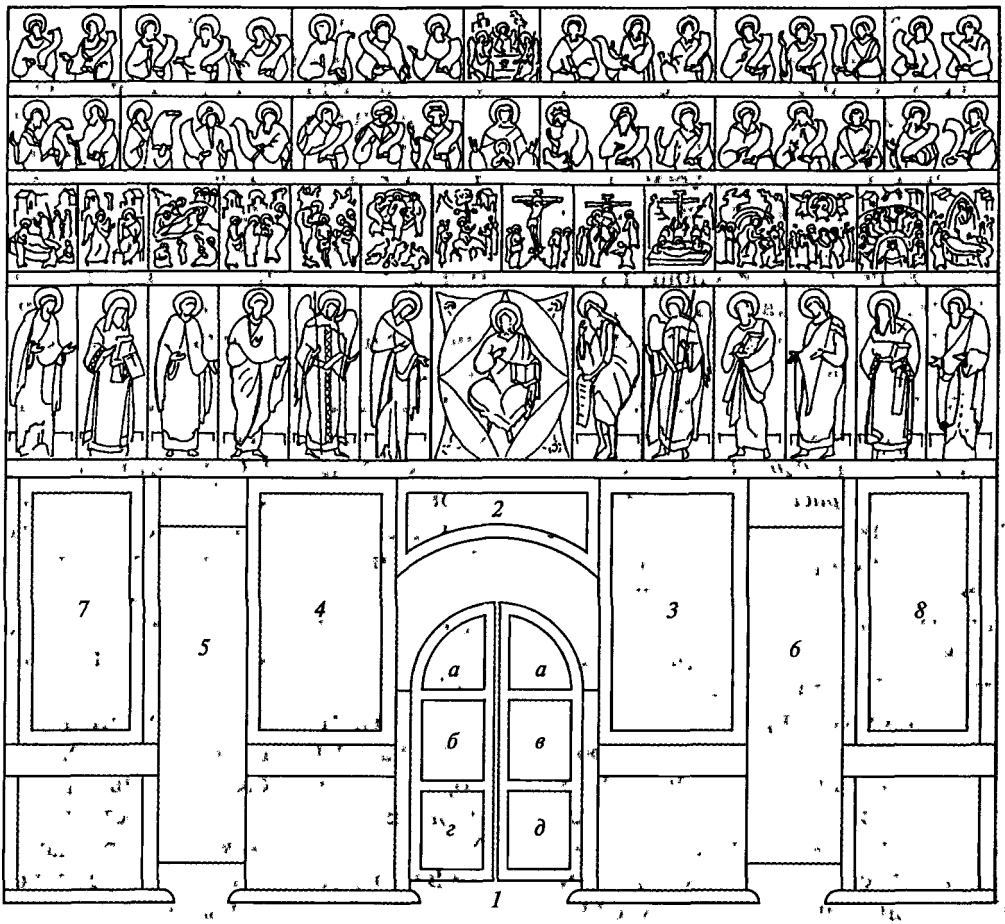
Икона — условное изображение божественного мира. Поэтому она тяготела к преодолению телесности персонажей и объемности окружающих их предметов. В иконе особенно бросается в глаза подчеркнуто небольшая глубина пространства, переданного в «обратной перспективе».[1]

[1] *«Обратная перспектива»* — условный прием передачи пространства на плоскости в древнерусской живописи, когда параллельные линии, уходящие вдаль, изображают расходящимися, а не сходящимися как в линейной перспективе.

Фон иконы часто делают красным или золотым. Применение золота в храме воплощает идею божественного света. Непроницаемость фона в сочетании с «обратной перспективой» не удаляла изображение, а приближала его к зрителю. Пространство иконы не «уходило» от зрителя, увлекая его за собой (как это бывает при созерцании картины), а словно шло ему навстречу вместе с присутствующими на ней святыми.

Иконостас отделяет алтарную часть от пространства храма. Византийское искусство не знало развитой формы иконостаса, его создание следует считать достижением русского искусства. Высокий иконостас представляет собой систему поставленных в несколько рядов икон, образующих стену. Его возникновение можно отнести к концу XIV — началу XV в.

На самом верху иконостаса находится Распятие. Далее в определенном порядке размещается несколько рядов икон. Верхний ряд (распространен с XV в.) — *праотеческий* (с персонажами Ветхого Завета). В его центре располагается образ Троицы. Ниже — *пророческий ряд* (с изображением ветхозаветных пророков, предсказавших появление Христа). В центре этого ряда — икона *Богоматерь Знамение*. Следующий ярус — *праздничный* (отражающий события Рождества, Пасхи и других церковных праздников) с иконами меньшего размера. Дальше идет *деисусный чин*, или деисус, — это главный ряд. В центре изображен сидящий на троне Христос, по сторонам от него, склонив головы и молитвенно протянув руки, — Мария и Иоанн Предтеча. За Богоматерью следует архангел Гавриил, затем соответственно апостолы Петр и Павел и другие святые, расположенные по «чину». В нижнем, местном ряду с другими иконами помещалась храмовая икона святого или



Иконостас. Схема:

1 — царские врата (*а* — Благовещение; *б—д* — евангелисты или творцы литургии); *2* — Причащение апостолов; *3* — икона Спасителя или храмовая икона; *4* — икона Богоматери; *5, 6* — северные и южные двери с изображениями архангелов или святых диаконов; *7, 8* — другие иконы; *9* — деисусный ряд; *10* — праздничный; *11* — пророческий ряд; *12* — праотеческий ряд

праздника, которому посвящен данный храм.

В иконостасе имеются врата, в больших иконостасах бывает трое врат. Средние из них называются *царскими*. Это главный вход в алтарь. Как правило, царские врата украшены изображениями Благовещения Пресвятой Богородицы и четырех евангелистов. Икона тайной вечери находится над царскими вратами, направо от них — икона Спасителя и налево — Богоро-

дицы с младенцем. Первая справа от Спасителя — храмовая икона с изображением праздника или святого, которому посвящен храм. Направо от иконы Спасителя — южные врата, налево от иконы Богоматери — северные врата. Обычно на этих вратах размещаются архангелы Михаил и Гавриил. Первый ярус иконостаса за боковыми вратами продолжают иконы особо чтимых святых. В больших храмах они могут находиться и до боко-

вых врат. Все фигуры иконостаса выступают величественными силуэтами на светлом или золотом фоне.

Иконостас представляет собой единую стройную композицию — образное воплощение главных догматов веры. Одной из основных идей русского высокого иконостаса было осознание истории человечества с религиозной точки зрения.

Начиная с XVI в. в иконостасах получила широкое применение орнаментальная резьба по дереву. Иконы богато украшались драгоценными окладами с жемчугом и самоцветами.

Имена многих выдающихся русских иконописцев неизвестны, однако некоторые сведения о таких мастерах, как Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий и Симон Ушаков, дошли до наших дней.

Феофан Грек приехал в XIV в. в Новгород из Византии уже зрелым, сложившимся мастером, в расцвете творческих сил. Он расписал несколько новгородских и московских храмов. Созданная им икона *Донская Богоматерь*, которую накануне Куликовской битвы подарили князю Дмитрию Ивановичу донские казаки, почитается как спасительница Руси. Иван Грозный брал ее с собой на Ливонскую войну, а в 1591 г. она, согласно преданию, спасла Москву от татарского набега. При всей изысканности линий, тонкости нюансов света и цвета икона обладает монолитной цельностью. Образ, не лишенный внутреннего драматизма, выражает идею духовной неразделимости Марии и Иисуса.

Живописи Феофана Грека присуще редкостное сочетание страстного темперамента и подлинного монументального размаха. Творчество художника отличали продуманность и четкое построение композиции, благородный колорит икон и, главное, энергичные пробельные мазки, передающие энергию света. Современников поражали глубокий ум и образованность Феофана Грека, обеспечившие ему славу мудреца и философа. Был целый круг художников, которые унаследовали его живописные достижения.

В Москве судьба свела Феофана Грека с талантливым иконописцем ***Андреем Рублевым*** (ок. 1360—1430). Лишь дважды упоминается в летописях это имя. Мы почти не знаем биографии Рублева. По одной из версий, прозвище Андрея связано с деревней Рублево, которая находилась на Москве-реке недалеко от столицы. По другой — его творческий путь начинался в тверском городе Старице. Предполагают также, что до сорока лет Рублев работал в мастерской великокняжеского двора. Позднее он стал монахом Троицкой обители, а затем Спасо-Андроникова монастыря в Москве, где и был похоронен.

Созерцательно-лирическое направление в древнерусской живописи, воплощенное в творчестве Андрея Рублева и художников его круга, пришло на смену тревожным, подчас трагическим настроениям предшествующей эпохи. Иконопись Рублева прибрела огромную известность и стала образцом для подражания. Она целое столетие формировала лицо московской школы живописи.

В ранних произведениях Рублева («*Ангел*» — миниатюра Евангелия Хитрово, Звенигородский чин и фрески Успенского собора в Звенигороде) заметно влияние лучших образцов византийского искусства XIV в.

Андрею Рублеву заказывали иконы важнейшие храмы Московской Руси. В 1405 г. вместе с Феофаном Греком и Прохором с Городца Андрей Рублев расписывал интерьер Благовещенского собора Московского Кремля (сильный пожар 1547 г. уничтожил эту роспись). Левая часть икон праздничного

ряда современного иконостаса этого собора — единственные сохранившиеся работы Рублева того времени. Эти иконы выделяются звучностью и чистотой колорита, который можно назвать поэтическим. Словно цветовые волны пробегают по праздничному ряду, когда взгляд охватывает его целиком. В «Благовещении» преобладают зеленые и коричневые тона, в «Рождестве Христовом» и «Сретении» — коричневые и красные. Самые красивые иконы ряда — «Крещение» и «Преображение» — окрашены как бы зеленоватой дымкой. В «Воскрешении Лазаря» вновь, но более ярко и напряженно вспыхивает красный цвет, радостный и тревожный одновременно. Во «Входе в Иерусалим» цветовая гамма становится более просветленной и успокоенной.

В 1408 г. вместе с Даниилом Черным Рублев восстанавливал живопись Успенского собора во Владимире, сильно пострадавшего от монголо-татар. Вскоре после 1410 г. они в содружестве с неизвестными нам иконописцами создают монументальный иконостас в этом соборе. Он состоял из трех рядов, общая высота которых достигала почти 6 м. Композиция этого иконостаса надолго стала образцом для подражания.

В 20-е годы XV в. Рублев с Даниилом и другими художниками в Троице-Сергиевом монастыре расписывал Троицкий собор, воздвигнутый на месте погребения одного из наиболее почитаемых русских святых — Сергия Радонежского.

Выдающимся произведением Рублева является «*Преображение*». Мастер истолковывает здесь тему божественного света и предлагает для ее воплощения собственное художественное решение. Рублев не изображает ослепительные световые полосы и длинные лучи, но вся икона как бы изнутри светится мягким серебристым свечением. Контуры одежд и голов пророков, смыкаясь с верхним сегментом круглой «славы» Христа, образуют дугу, обращенную концами вниз. Возникает образ круга, который связывает верхнюю группу фигур с нижней: Христос и пророки как будто парят в самом верху иконы. Экспрессию жестов персонажей Рублев передает крайне сдержанно.

Икона Рублева «*Спас*» (начало XV в.) из Звенигородского деисусного чина — воплощение божественной сущности, мудрости, добра и красоты. Икона плохо сохранилась, утраты красочного слоя очень велики, но это лишь подчеркивает таинственную значительность образа.

Одна из вершин творчества Рублева — икона «*Троица*» (см. цв. вкл.) — выдающееся произведение искусства и яркое проявление религиозного сознания в иконописи. На иконе изображены три фигуры ангелов, сидящих вокруг стола. Единство их внутреннего состояния передано через сосредоточенность, серьезность их скорбных лиц, общность ритма, сходство жестов, силуэтов и поз. Возникает ощущение неземного величия и божественного достоинства ангелов.

Благодаря искусному сочетанию тонов и красок одежды ангелов рождается изысканная цветовая гармония. Левый ангел по правилам иконографии облачен в синий хитон (широкую, ниспадающую складками рубаху) и лилово-розовый гиматий (верхнюю одежду из куска ткани, которая перекидывается через плечо). Ангел в центре выделяется благодаря хитону темно-пурпурного цвета и синему гиматию. Правый ангел одет в синий хитон и светло-зеленый гиматий.

Средний ангел сидит чуть выше других. Его багряный хитон украшен широкой золотистой полосой — цар-

ственным знаком, которым в живописи отмечали только одежду Иисуса Христа. Это Бог Сын, которому предстоит своей жертвенной смертью искупить грехи человечества. Слева от него находится Бог Отец, волей которого была создана Вселенная, а справа склоняется к Сыну Дух Утешитель. Ангелы держат в руках тонкие длинные посохи — знак силы. Чаша символизирует принесение жертвы. Рублев воплотил в «Троице» догмат о единстве трех ипостасей божества: Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа, что было особенно актуально для духовной жизни Руси конца XIV — начала XV в.

Точность пропорций, умение одной линией создать ощущение объемной формы, парящей в безграничном пространстве золотого фона, способность тонко передать во внешне спокойных ликах целую гамму переживаний характеризуют творчество Рублева. Восхищение и признание современников вызывало его выдающееся живописное дарование; открывающее взору человека невидимый мир божественной красоты.

Дионисий (ок. 1430/1440 — ок. 1505) на рубеже XV — XVI вв. был признан лучшим московским иконописцем. Он имел собственную мастерскую в столице, и именно ему поручили расписывать Благовещенский и Успенский соборы в Московском Кремле. К несчастью, случилось так, что почти все фрески, написанные художником в Москве и Волоколамске, погибли в результате поздних переделок. Полностью уцелел лишь *фресковый ансамбль церкви Рождества Богородицы* в уединенном *Ферапонтовом монастыре* на Вологодской земле.

Все композиции и сюжеты росписи посвящены Богоматери. Фрески проникнуты светлым, праздничным настроением. Художник отказался от традиционной печальной сцены «Успение Богоматери» (т. е. смерть Богоматери). Благодаря этому фресковый ансамбль воспринимается как торжественный гимн в честь Богоматери, исполненный в красках. Неслучайно главной темой росписи стал «Акафист» Богородице.

Фрески расположены в четыре яруса. В нижнем — *«полотенца»*, орнаментальные пояса из полусотни кругов, причем узор ни разу не повторяется. Над «полотенцами» идут сцены вселенских соборов, еще выше — жизнеописание Марии, а на сводах и *люнетах* (полукруглых завершениях стен) изображены библейские притчи и события из Евангелия. В этих сценах ярко проявилось композиционное дарование Дионисия. В центре сцены «О тебе радуется» — восседающая на троне Мария, которую окружают ангелы. Их нимбы сливаются в непрерывный полукруг. Две крайние фигуры написаны в рост, их крылья и линии плеч повторяют полукруг люнета. Мотив плавной закругленной линии придает композиции изумительную стройность и завершенность.

Согласно надписи, сохранившейся в храме, Дионисий работал вместе с сыновьями Феодосием и Владимиром. Ученые установили, что основная часть фресок выполнена в предельно короткий срок — за 34 дня (с 6 августа по 8 сентября 1502 г.).

Творчество Дионисия, в котором еще заметно влияние искусства Андрея Рублева, обладало и новыми чертами. Отойдя от византийской традиции, мастер во многом изменил важнейшие изобразительные принципы. Фигуры святых на его фресках уже не уподоблялись монументальным статуям, их пропорции удлинились. Утратив объем, став как бы бестелесными, изящные фигуры словно парят в пространстве, подчиняясь плавному ритму компози-

ций. Их длинные, богато украшенные одеяния изображены плоскостно, что делает декоративную нарядность росписей еще выразительнее (см. цв. вкл.). В персонажах и событиях подчеркнута духовность, будто приоткрываются двери в небесный, райский мир, исполненный божественной гармонии, где грубая материя преображается и очищается от всего земного.

Творчество Дионисия не ограничивалось фресками. До нашего времени дошли его замечательные иконы и книжные миниатюры.

Со временем сюжеты фресковых росписей церквей усложняются, их повествовательное начало и декоративность усиливаются. Все это привело к утрате монументальности.

Строгие каноны варьировались в широком стилистическом диапазоне, обусловленном разнообразием локальных традиций. В старину на Руси было много различных иконописных школ, особенно выделялись новгородская, псковская и московская.

Своей зрелости **новгородская иконопись** достигла во второй половине XIV—начале XV в. Если в XIV в. преобладает фреска, то в XV столетии ситуация резко меняется. С этого времени особенно популярными становятся иконы.

Типично новгородской является икона *«Чудо Георгия о змие»*. Фигура всадника искусно вписана в формат доски. Активному контрасту диагональных линий соответствует мощное звучание интенсивных цветов. Формы сведены к ясно обозримым силуэтам. Динамика композиции подчеркивается тем, что изображение местами выходит на поля. За спокойной неподвижностью фигуры воина чувствуются его уверенность и мощь. Георгий держит перед грудью наперевес громоздкое копье как ратный символ. Такое восприятие персонажа было очень актуально для новгородцев, которым нередко приходилось выходить на бой с врагами.

Сюжет знаменитой иконы *«Битва новгородцев с суздальцами»* (1460-е) связан с противостоянием Москвы и Новгорода (под суздальцами подразумевают москвичей). Как известно, оно привело к тому, что новгородцы утратили свою независимость. Однако они сохранили легенды о героической борьбе. Именно такая легенда легла в основу сюжета иконы: суздальское войско осадило Новгород, но благодаря покровительству Богоматери его жители победили врага. Интересно отметить, что в одной композиции совмещаются разновременные события. В верхнем регистре изображено перенесение иконы Знамения из церкви Спаса на Ильине улице в Новгородский кремль. В среднем регистре представлены послы враждующих сторон и начало осады. Внизу показана битва: ряды новгородцев во главе со святыми, посланцами Богоматери, теснят врага. Замечательны условные приемы иконописи. Например, чтобы передать впечатление огромных полчищ, мастер изображает очень близко друг к другу множество шлемов и копий.

Одна из знаменитых новгородских икон отражает получивший широкое распространение *сюжет Покрова*. Симметричная композиция воспроизводит алтарную часть храма изнутри, а пять куполов, венчающие этот храм, дают представление о месте действия снаружи. Трехъярусный строй композиции позволяет ясно выразить смысл чудесного явления. В центральной части доминирует фигура Богородицы, распростершей покрывало над всеми людьми, присутствующими в храме, как символ защиты перед Господом. Простота изображения сочетается с праздничным звучанием цветов, причем ведущая роль принадлежит излюбленному новгородцами красному.

Между **псковской** и новгородской **иконописью** много общего, однако есть и существенные различия. Сложившись на рубеже XIII—XIV вв., псковская школа иконописи выработала свой стиль, соединивший архаичную простоту с повышенной экспрессией формы и сдержанностью цвета. Тенденции к симметричной композиции сочетаются в псковских иконах с напряженной динамикой. В них преобладают сочетания темно-зеленого, белого и светло-коричневого цветов, лишенных новгородской яркости.

Характерным примером псковской школы иконописи может служить икона «*Сошествие во ад*» Она создана в конце XIV—первой половине XV в. на основе легенды, повествующей о том, что после распятия и воскресения Христос сошел в преисподнюю, откуда им были выведены прародители, пророки и праотцы.

К числу наиболее значительных памятников псковской живописи принадлежат иконы «Собор Богоматери», «Избранные святые: Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий» и «Троица» (конец XV—начало XVI в.). Они написаны энергично, трактовка лиц напоминает манеру Феофана Грека.

Введение в композицию иконы ряда избранных святых с Николаем Чудотворцем в центре характерно для псковской школы. Фигура Христа заключена в миндалевидное обрамление (символ славы) и дана в резком диагональном движении. Хотя колорит иконы приглушен по сравнению, например, с московской школой, цвета наполнены внутренней энергией.

Классическая завершенность композиции отличает **московскую иконописную школу**. Лицо московской школы определил стиль Рублева, сложившийся в его творчестве новый эстетический идеал, линейный и колористический строй икон, воплощавший гармонию и красоту.

Московская школа иконописи может быть рассмотрена на примере иконы «*Сретение*» (встреча) (начало XV в.). Мария и Иосиф в установленный срок принесли младенца Иисуса в Иерусалимский храм, чтобы совершить обряд посвящения. Здесь их встретил старец Симеон, которому было предсказано, что он не умрет до тех пор, пока не увидит Христа. Вместе с Симеоном славит Господа пророчица Анна. Московский мастер замыкает традиционную иконографическую сцену в пространстве храма, условно изображенного на втором плане. Строгие архитектурные формы контрастируют с изысканной пластикой фигур. Музыке линейного ритма вторит гармония по-рублевски изысканного колорита.

Начало XVII в. ознаменовано господством в Москве двух художественных школ — годуновской и строгановской. Большинство известных произведений **годуновской школы** выполнено по заказу царя Бориса Годунова и его родственников. Эти иконы в целом отличают повествовательность, перегруженность деталями, точность рисунка, телесность и материальность форм, тяготение к изображению архитектуры, сдержанность цветовой палитры. Вместе с тем они ориентированы на традиции великого прошлого, на образы далекого рублевско-дионисиевского времени.

Большинство икон **строгановской школы** писалось для именитого купеческого рода Строгановых. Особенности этой школы ярче всего сказались в произведениях небольших размеров. В них с неслыханной до того времени дерзостью заявляет о себе эстетическое начало, заслонившее культовое назначение образа. Художников прежде всего волнует красота формы, а не богатство духовного мира персонажей.

Характерные черты икон строгановской школы — тщательное, мелкое письмо, точный рисунок, виртуозная каллиграфия линий, мастерство отделки деталей, богатство и изысканность орнаментации, многоцветный колорит, важнейшей составной частью которого были золото и серебро.

Элементы своеобразного реализма, наблюдавшиеся в живописи строгановской школы, получили развитие в творчестве лучших мастеров второй половины XVII в. — царских иконописцев и живописцев Оружейной палаты. Их возглавлял любимый царский изограф ***Симон Ушаков*** (1626—1686). В его иконах ощущается связь с земным миром, близость к повседневной жизни. «*Троица*» Симона Ушакова — не молчаливый диалог ангелов, как у Андрея Рублева, а всего лишь обычная трапеза. Вместо ангельских ликов — человеческие лица. Дерево на иконе вполне живое, с зелеными листьями, хорошо выделяется на золотом фоне. В построении архитектуры использован принцип «итальянской» перспективы (образцом послужила гравюра с картины Паоло Веронезе). Так Симон Ушаков сближал два мира: божественный и человеческий, «горний» и «дольний». Одним из важнейших принципов художника было уподобление живописного образа отражению в зеркале.

Ушаков любил изображать Нерукотворного Спаса. Крупный масштаб лика Христа позволял мастеру продемонстрировать, насколько великолепно он владел техникой светотеневой моделировки; прекрасно знал анатомию, умел максимально близко к натуре передать шелковистость волос и бороды; матовость кожи, выражение глаз. Однако художник не смог органически связать элементы реалистической трактовки формы со старинными канонами иконописи. Все это свидетельствует о глубоких переменах, происшедших в понимании сущности иконы в XVII в.

Вопросы и задания

1. Что характерно для храмов Киевской Руси?
2. Расскажите о храмах Великого Новгорода.
3. Расскажите о том, как традиционно располагают сюжеты фресок в храме.
4. Сравните Софийские соборы Киева и Великого Новгорода.
5. Какие черты присущи храмам Владимиро-Суздальской земли?
6. В чем проявились отголоски язычества в архитектуре Дмитриевского собора во Владимире?
7. Расскажите об архитектуре Московского Кремля.
8. Приведите примеры древнерусского шатрового зодчества.
9. Что такое иконостас и из каких частей он состоит?
10. Какие сюжеты были распространены в древнерусской иконописи?
11. Каковы основные черты творчества Феофана Грека?
12. Расскажите о творчестве А. Рублева.
13. Сравните «Троицу» А. Рублева и С. Ушакова.
14. Что характерно для иконописи Дионисия?
15. Проведите сравнительный анализ псковской, новгородской и московской школ иконописи.
16. Есть ли общие черты у годуновской и строгановской иконописных школ?

Темы рефератов

- Архитектура древнерусских храмов.
- Русское деревянное зодчество.
- Традиции древнерусской иконописи.
- Фрески Феофана Грека.
- Творчество А. Рублева.

ЛИТЕРАТУРА

Алпатов М.В. Древнерусская иконопись / М.В. Алпатов. — М., 1978.

Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н.А. Барская. — М., 1993.

Бусева-Давыдова И.Л. Храмы Московского Кремля. Святыни и древности / И.Л. Бусева-Давыдова. — М., 1997.

Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Т.Ф. Владышевская. — М., 1993.

Грабарь И. О русской архитектуре / И. Грабарь. — М., 1969.

Забияко А.П. История древнерусской культуры / А.П. Забияко. — М., 1995.

История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. — М., 2002.

Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. / В.Н. Лазарев. — М., 1973.

Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVII в. / В.Н. Лазарев. — М., 1983.

Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда / Д.С. Лихачев. — М., 1992.

Рапацкая Л.А. Художественная культура Древней Руси / Л.А. Рапацкая. — М., 1995.

Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе / Е. Трубецкой. — М., 1991.

Филатов В.В. Краткий иконописный словарь / В.В. Филатов. — М., 1996.

ИСКУССТВО РОССИИ КОНЦА XVII—XVIII в.

На рубеже XVII—XVIII вв. в России закончилось Средневековье и началось Новое время. Этот переход произошел быстро — в течение жизни одного поколения, поэтому освоение общеевропейских стилей в России XVIII столетия протекало стремительно, словно русское искусство примеряло на себя разные одежды. Как справедливо замечено исследователями, уже в петровскую эпоху существовали зачатки барокко, рококо, классицизма. Помимо стилевого многообразия в искусстве присутствовали традиции различных школ и проявления разнообразных национальных манер, привнесенных иностранными мастерами.

Русскому искусству XVIII в. всего за несколько десятилетий суждено было превратиться из религиозного в светское, освоить новые жанры (натюрморт, портрет, пейзаж, исторический жанр и др.).

Реформы Петра I затронули не только политику, экономику, но и искусство. Он окружил себя талантливыми зарубежными архитекторами, скульпторами и живописцами, посылал учиться за границу русских художников. Во второй половине XVIII в. петровские пенсионеры вернулись на Родину и значительным образом повлияли на русское искусство.

К концу столетия русское искусство совершило гигантское дело приобщения к общеевропейской традиции, пройдя этот путь в кратчайший срок, без развитой теории и художественной критики. Художники и архитекторы творчески осваивали европейский язык искусства и создавали произведения, полно выражающие идеи XVIII в. При этом они сохранили верность национальному мироощущению, соблюдали неразрывность традиций иконописи и древнерусской архитектуры. Аналогов такому развитию в европейском искусстве нет.

Архитектура

Вторая половина XVII в. — середина XVIII в. — это время возникновения и расцвета архитектуры русского барокко. В последней трети XVIII — первой трети XIX в. становятся популярными классицистические традиции.

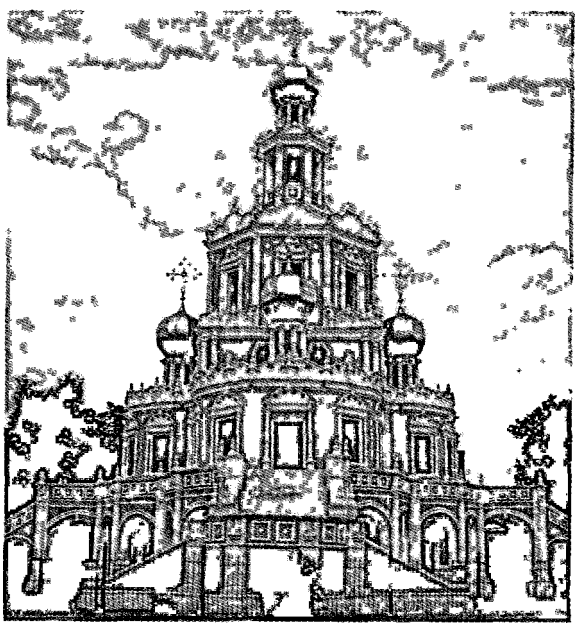
Барочные элементы появились в декоративных формах русской архитектуры второй половины XVII в. Новый богато декорированный стиль получил

название **московское**, или **нарышкинское**, **барокко**, так как русская архитектура XVII в. существенно отличается от итальянской и австро-немецкой. Если для западноевропейского барокко характерны напряженность, скованная энергия, то для русского — оптимистичная приподнятость и праздничность.

В первой половине XVIII столетия сложился стиль русское барокко, характерными чертами которого были: ясность композиции при декоративной пышности отделки, игра света и тени на фасадах, широкие и высокие, начинающиеся прямо от пола окна, обрамленные сложными наличниками; анфилады комнат, украшенных золоченой резьбой, паркетом из дорогих пород дерева, живописными плафонами с иллюзорным прорывом пространства в глубину; позолота и скульптура во внешнем убранстве здания, красочность цветовых сочетаний (интенсивно-голубого или бирюзового и белого, иногда оранжевого и белого).

В барочной архитектуре для создания величественности и роскоши поразному группировались пилястры, колонны, вазы, картуши, скульптуры. Предусматривался богатый декор интерьера, сочетающийся на стенах и потолке с красочными панно, фигурными зеркалами, светильниками. Мебель подбиралась также в стиле барокко: сложная и затейливая по формам и декору.

Одним из великолепных образцов архитектуры XVII в. является *Церковь Покрова в Филях*. Она представляет собой башенно-ярусную композицию. В ее основании находится куб (четверик), к которому со всех сторон примыкают полукруглые выступы, поэтому в плане церковь выглядит как цветок с четырьмя лепестками. Сверху на четверик поставлен восьмерик, на него еще один поменьше с проемами для колоколов, а сверху — восьмигранное основание главы. Здание построили из красного кирпича и богато декорировали резным белокаменным убором



Церковь Покрова в Филях. Москва

(наличниками окон, пристенными колонками, живописным кружевом парапетов). В целом церковь торжественно устремляется ввысь.

В конце XVII — начале XVIII в. в русской культуре активно проявлялись тенденции европеизации, которые, однако, подвергались переработке. Многие архитектурные формы утратили практическое значение и стали в основном использоваться в качестве накладного декора для обогащения фасадов зданий. Эти черты свидетельствовали о завершении эволюции стиля барокко.

В XVIII в. роль церкви в жизни общества заметно снизилась, поэтому относительно уменьшилось возведение культовых зданий (церквей, монастырей). С усилением роли государства резко увеличился объем гражданского строительства.

Реформы Петра I упрочили крепостное право, господство дворянства и подняли значение купечества. По мере укрепления государства расширялись и перестраивались старые города. В начале XVIII в. центр градостроительной деятельности переместился в Петербург. В это время появились знаменитые городские ансамбли Москвы и Петербурга. Характерным стал комплексный подход к застройке новой столицы и других городов России. Указы Петра I содержали конкретные распоряжения, касавшиеся архитектуры и строительного дела. Например, специальным его указом предписывалось выводить фасады вновь строящихся зданий на линию улиц.

Гражданственность и рационализм были свойственны так называемому «петровскому барокко».

По сравнению с предыдущим столетием в XVIII в. повысилось значение архитектора и существенно изменились методы его работы. Необходимой стадией, предшествующей строительству, стал точный чертеж, утверждаемый заказчиком. Проектирование зданий обязательно увязывалось с общим планом. Создавались специальные комиссии и комитеты, в которых составлялись генеральные планы и проекты для крупных городов — Москвы и Петербурга, а также для других развивающихся центров России.

Во второй половине XVIII в. композиции культовых и гражданских сооружений стали более упорядоченными. Стремление к барочной живописности композиции сооружения постепенно утрачивалось. В архитектуре воцарились симметрия и размеренность классицизма.

С 1760-х годов в России начал формироваться новый стиль — **классицизм**. В основе его было обращение к образцам античной архитектуры и изучение «преломленной» классики стран Западной Европы эпохи Ренессанса и Просвещения. Все бóльшую поддержку находила в просвещенных кругах идея гражданственности, столь характерная для западного классицизма.

Как и в случае с барокко, можно сказать, что архитектура классицизма в России не слепо копировала общеевропейские стилевые принципы, а вносила свои черты. Использование художественных приемов западноевропейского искусства не означало решительного разрыва с древнерусской традицией.

Для зданий русского классицизма типичны строгий композиционный строй и ясная тектоника. Основу фасадов и интерьеров образовывала ордерная композиция. По высоте дома делились на рустованную цокольную часть и основную верхнюю. Фасады домов освобождались от сложной пластики и живописного декора, свойственного барокко. Прямоугольные наличники чаще всего имели строгий рисунок, они как бы создавали жест-

кую оправу проемов. Стены классических зданий оштукатуривали.

Архитектура второй половины XVIII в. прошла в своем развитии два этапа: ранний классицизм (1760-е — начало 1780-х гг.) и строгий классицизм (середина 1780-х — 1790-е гг.). На первом этапе тон задают общественные здания, на втором — городские частные дворцы и усадьбы. В раннем классицизме основой планировочных схем чаще всего служат одна-две правильные геометрические фигуры (квадрат, треугольник, круг). В строгом классицизме господствуют усадебные схемы (центральный корпус, соединенный галереями с боковыми павильонами).

В связи со строительством Петербурга и загородных резиденций царской семьи получает естественное развитие монументальная живопись плафонов и настенных панно. В архитектуре дворцов появляются новые по назначению помещения: танцевальные залы, кабинеты, специальные парадные комнаты. Каждое из них требовало своего убранства.

В конце XVIII в. были широко распространены центрические композиции сооружений, которые обычно завершались куполом или *бельведером*[1]. Этими строениями русские зодчие классицизма стремились воскресить дух античности в дворцовых зданиях, культовых и парковых постройках.

Российская архитектура XVIII в. вышла на передовые рубежи мирового зодчества.

Архитектура Санкт-Петербурга XVIII в.

Новой столицей Российского государства стал Санкт-Петербург. Днем рождения города считается 16 (27) мая 1703 г. — дата закладки первого камня в основание крепости на маленьком острове в дельте Невы. Петербург расположен на островах, прорезанных многочисленными реками и каналами. Над возведением и украшением его архитектурных ансамблей и памятников трудились лучшие зодчие и живописцы России и Европы.

Художественный облик петровского Петербурга связан с именами иностранных архитекторов: итальянца Б. Ф. Растрелли, француза Ж. Б. А. Леблона и др. Автором одного из генеральных планов Петербурга, согласно которому стали заселяться различные районы города по принципу «сетки», восходящему еще к московской Немецкой слободе, являлся итальянец из Швейцарии ***Доменико Трезини*** (ок. 1670 — 1734; в Петербурге с 1703). Он был главным архитектором почти всех построек петровской поры самого различного назначения (крепости, дворцы, типовые жилища, фортификационные сооружения и др.). Лучшие работы Трезини — Петропавловский собор, Петровские ворота Петропавловской крепости, Стрелка Васильевского острова, Летний дворец Петра в Летнем саду.

Надо сказать, что *Летний сад* (Летний огород), занимавший территорию нынешнего Летнего и Михайловского садов, со скульптурами, фонтанами и гротами — один из первых регулярных парков России (заложен в 1704 г.). Над его созданием много потрудился лично Петр I.

В облике Петербурга нашли яркое отражение прогрессивные принципы градостроительного мастерства того времени. Блестяще была решена трехлучевая планировка центра города (Невский и Вознесенский проспекты и возникшая несколько позже Гороховая улица). Главным был Невский проспект, начинающийся от Адмиралтей-

[1] *Бельведер* — площадка или помещение наверху здания.

ства. Нерасторжимое архитектурно-художественное единство каменных ансамблей и водных поверхностей представляло собой одно из важнейших достоинств и своеобразную красоту Петербурга.

К числу самых знаменитых сооружений Петербурга относится *Петропавловский собор* (1712—1733). Это базиликальная трехнефная церковь с внутренним пространством зального характера. Апсида с восточной стороны храма отсутствует. Интерьер украшен живописными панно и золоченой резьбой. Резной иконостас, исполненный архитектором и скульптором Иваном Зарудным в Москве (1722—1726), похож на торжественную триумфальную арку.

По плану Трезини собор был завершен в западной части колокольней с 34-метровым шпилем. Она является одной из главных архитектурных доминант города и представляет собой не привычный русскому глазу восьмерик на четверике, а единый массив в несколько ярусов-этажей, напоминающий европейские колокольни. Взлет шпиля подготовлен пропорциями и архитектурными формами колокольни. Игла собора имеет конструкцию восьмигранной усеченной пирамиды, увенчанной «яблоком» и фигурой ангела. Высокая колокольня Петропавловского собора была задумана как символ величия русского государства.

Задачей шпилей было не только украшать архитектурные ансамбли, но и связывать здания с окружающим ландшафтом. Шпилю Петропавловской крепости вторила игла Адмиралтейства (1727—1738). С начала XVIII в. стало модным возведение шпилей в городах России.

Активно велась застройка на Васильевском острове, особенно на его Стрелке (месте слияния Большой и Малой Невы), задуманной как административно-торговый и научный центр города. Большой вклад в формирование ее архитектурного ансамбля внес Д. Трезини. Он создал здесь несохранившийся Мытный (позже Гостиный) двор и существующее ныне *здание Двенадцати коллегий*. Оно обращено боковым фасадом к Неве, а главным — к Петропавловской крепости. Пилястры композитного ордера, объединяющие



Д. Трезини. Петропавловский собор. Санкт-Петербург

два первых этажа, придают целостность весьма протяженному строению.

Организующим центром Васильевского острова стало здание *Фондовой биржи* (архитектор Ж. Тома де Томон). Оно построено по типу древнегреческого храма: широкая парадная лестница ведет к главному входу, а выше, на уровне второго этажа, фасад украшен скульптурной группой. Другие постройки расположены симметрично по отношению к зданию Биржи.

Академия художеств (архитекторы А. Ф. Кокоринов и Ж. Б. Валлен-Деламот) занимает целый квартал Васильевского острова и представляет собой в плане четырехугольник с круглым внутренним двором. Это один из ярких образцов стиля раннего классицизма в русском зодчестве. Особенно впечатляет пропорциональность частей главного фасада.

Вдоль реки на стороне Адмиралтейства, выше верфи, располагались царские дворцы и резиденции сановников. Одно из значительных каменных сооружений петровского Петербурга — трехэтажный *Меншиковский дворец* (архитекторы Д. М. Фонтана и И. Г. Шедель) на высоком цоколе. Он украшен пилястрами, балконами, скульптурой на парапете и относится к новому типу усадебной архитектуры. В интерьере дворца были использованы лучшие достижения итальянской и французской архитектуры: одиннадцать типов сводов, сквозной парадный зал второго этажа, анфиладное расположение комнат. Некоторые комнаты были целиком облицованы изразцами. Ореховый кабинет Меншикова украшали резные деревянные панно с золоченым орнаментом и живописный плафон на потолке.

В одном ряду с Меншиковским дворцом на берегу Невы находится *Кунсткамера* — первый русский естественно-научный музей. Его строительство было начато при Петре. Здание Кунсткамеры — интересный образец раннего русского барокко. Два трехэтажных корпуса соединены ступенчатой башней. Над балюстрадой ее третьего уступа поднимается изящная восьмигранная башня, которая увенчана высоким куполом, заканчивающимся сферой, символизирующей древний астрономический инструмент.

Расцвет архитектуры середины XVIII столетия связан со стилем барокко, и в частности с именем ***Бартоломео Франческо Растрелли***, или Растрелли-сына, прозванного в России Варфоломеем Варфоломеевичем (1700—1771). Он построил много дворцов, в том числе Большой в Петергофе и Зимний дворец в центре Петербурга, Большой, или Екатерининский, в Царском Селе. Несомненной удачей Растрелли стал комплекс *Воскресенского (Смольного) монастыря*. Главный въезд был задуман им в виде огромной башни-колокольни, строительство которой, к сожалению, не было осуществлено. Растрелли проникся традициями русского церковного зодчества, его духовностью и богатством форм, поэтому собор монастыря, задуманный первоначально одноглавым, впоследствии стал пятиглавым.

Зимний дворец в Санкт-Петербурге (1754—1762) — образец стиля русского барокко. Это последнее и наиболее совершенное произведение Растрелли. Трехэтажное каменное здание, почти квадратное в плане с внутренним замкнутым парадным двором, выделялось своими размерами, пышным наружным убранством и роскошной отделкой внутренних помещений, особенно парадных залов второго этажа.

Во внешнем облике Зимнего дворца на фоне светло-зеленой окраски стен особенно были заметны стройные белые колонны: одинарные, парные и

даже собранные в пучки. Они располагались в два яруса (первый ярус — дорические колонны, второй — композитные), причем верхние колонны охватывали второй и третий этажи. Стены были прорезаны длинными рядами окон, очень больших и широких во втором этаже, меньших в третьем и нижнем, цокольном. Привлекала внимание пышная декоративная лепнина: головки амуров, маскароны[1]. Вдоль крыши, на каменном парапете, размещались аллегорические фигуры нимф, морских божеств, статуи рыцарей и красивые вазы. Середина фасада была отмечена наверху треугольным фронтоном с часами и скульптурами бога морей Нептуна и его жены Амфитриты на крыше.

Со стороны Невы, на северном фасаде дворца главный вход с колоннами немного выступал из общей линии. Здесь основным украшением стен служили ряды белых колонн, установленные в два яруса. Дополняли декор статуи и вазы.

Зимний дворец входил в архитектурный ансамбль Дворцовой площади.

Дворцово-парковые ансамбли в окрестностях Санкт-Петербурга

Петергоф. Дворцово-парковый ансамбль Петергофа был задуман как своеобразный памятник в честь победы России над Швецией. Эта идея определила его композицию, внешний облик и место расположения — на самом берегу только что отвоеванного у Швеции Финского залива.

По указу Петра I в 1714 г. были заложены Большой дворец и дворец Монплезир, организованы работы по созданию Верхнего и Нижнего садов с прудами и фонтанами.

На склоне уступа в Нижнем саду соорудили три каскада с фонтанами и лестницами. В центре *Большого каскада* находился фонтан «Самсон» скульптора М. И. Козловского, изображающий героя, разрывающего пасть льву, что символизировало победу над Швецией. Многие петергофские фонтаны имели образные названия («Колокол», «Солнце», «Пирамида»).

Художественным центром архитектурного ансамбля Петергофа является *Большой дворец*, составляющий архитектурное целое с Большим каскадом. В петровское время это было небольшое двухэтажное здание, объединившее Верхний и Нижний сады в единый ансамбль.

В 1746—1754 гг. Б. Ф. Растрелли надстроил третий этаж и удлинил здание двумя флигелями с позолоченными куполами и открытыми галереями. Через эти галереи и центральный вестибюль был проход из Верхнего сада в Нижний.

Подвергшийся реконструкции дворец со стороны моря, куда он обращен главным фасадом, казался грандиозным сооружением благодаря расположению его на холме.

В 1714—1725 гг. были построены дворцы Монплезир и Марли, павильон Эрмитаж.

Монплезир («Мое удовольствие», «Моя услада»), находящийся на самом берегу залива, на искусственной насыпи, с садиком, фонтанами, боковыми корпусами, Ассамблейным залом и морской террасой представлял собой отдельный законченный ансамбль. В своем внешнем облике и внутреннем убранстве он ярко отражал особенности архитектуры первой четверти XVIII в., быт и вкусы Петра I.

[1] *Маскарон* (*маска*) — рельефное изображение человеческого лица или головы животного. Маскарон, как правило, помещается на замковых камнях арок или дверных и оконных проемов.

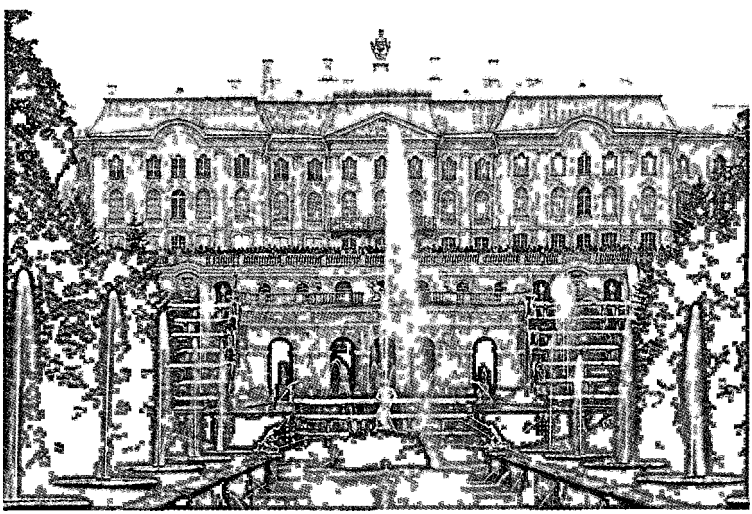
Планировка Монплезира имела сходство с планировкой Большого дворца. Центральную часть здания занимал Парадный зал со сквозным проходом на север и юг. С каждой стороны этого зала было размещено по три маленькие комнаты. Двери галерей и комнат находились на одной оси и просматривались во всю длину. Во внутренней отделке дворца широко применяли облицовку стен темным дубом, живописные изразцы, роспись потолков. В галереях, в Центральном зале, кабинетах и павильонах висели картины голландских и фламандских художников XVII и XVIII вв. Эта собранная Петром I картинная галерея была первой в России. Одна из комнат Монплезира была отделана в китайском стиле живописными лаковыми панно и украшена китайским и японским фарфором.

Симметрично Монплезиру в западной части парка на берегу залива в 20-х годах XVIII в. был построен *Эрмитаж* — увеселительный павильон. Его центром был увенчанный куполом зал. Переходами он соединялся с четырьмя кабинетами, расположенными по диагонали. Во внешней отделке применялись декоративная скульптура, позолота и яркие цвета. Павильон стоял на острове, его окружал канал с подъемным мостом.

Петергоф еще при жизни Петра I получил общеевропейскую известность как один из ценнейших памятников художественной культуры России.

Царское Село. Строительство первых каменных палат в Царском Селе датируется 1717—1723 гг. Весь комплекс возведенных здесь построек сохранял особенности древнерусского бытового уклада. Это был не «увеселительный замок», а обычная усадьба рубежа XVII—XVIII столетий.

Главная достопримечательность Царского Села — *Большой, или Екатерининский, дворец.* Это роскошное, весьма протяженное сооружение, названное по имени жены Петра Великого, постоянно расширялось и перестраивалось (последним, кто оформлял дворец, был Б. Ф. Растрелли).



Ж. Б. Леблон, Н. Микетти, И. Ф. Брауншгейн, М. Г. Земцов. Большой дворец. Центральная часть. Петергоф

Впечатление пышности и великолепия здания создавал красочный контраст белых колонн и бирюзовых стен с богатейшими лепными украшениями, гирляндами, фигурами атлантов и скульптурами на постаментах балюстрады крыши.

Интерьеры дворца также поражали роскошью. По проекту Б. Ф. Растрелли многочисленными полотнами известных живописцев из разных стран оформлен Картинный зал. Большой, залитый светом из двух ярусов окон и блеском зеркал зал («Светлая галерея») был предназначен для торжественных церемоний, обедов, балов и маскарадов. Одна из комнат по существу служила музеем китайского искусства. Парадные помещения Б. Ф. Растрелли расположил анфиладой. Новшеством было то, что протяженность анфилады равнялась всей длине здания и составляла более 300 м.

Павловск. Дворцово-парковый ансамбль Павловска ведет свою историю с 1777 г., когда Екатерина II подарила сыну, великому князю Павлу Петровичу, охотничьи угодья на берегу извилистой речки Славянки. Там были построены дворец, несколько павильонов и мостиков по проекту Ч. Камерона. Он наметил основную композицию парка. В 1790-х годах В. Бренна расширил дворец и продолжил оформление парка, окончательно распланировав участки поблизости от дворца. Весь дворцово-парковый комплекс был завершен в начале XIX в. А. Н. Воронихиным, К. И. Росси и другими выдающимися архитекторами, скульпторами и художниками.

Архитектурным центром Павловского ансамбля являлся *Большой дворец*, построенный в стиле русского классицизма. Отделка парадных залов дворца (Итальянский, Греческий, Мира и Войны, Тронный, Кавалерский, Танцевальный, Пилястровый, кабинет «Фонарик» и др.) поражали роскошью и великолепием. Одновременно со строительством дворца формировались первоклассные коллекции произведений русской и западноевропейской живописи, скульптуры, предметов декоративно-прикладного искусства и мебели.

Ансамбль Павловска является выдающимся памятником русской культуры конца XVIII — начала XIX в.

Архитектура Москвы

В конце XVII — XVIII в. активное строительство велось и в Москве. Здесь особенно ярко просматривалась связь русского барокко с национальной традицией. В 1728 г. был отменен указ Петра I, запрещающий возводить во всех городах России, кроме Петербурга, каменные здания. Приехавшим из Северной столицы архитекторам И. Ф. Мичурину и И. А. Мордвинову было поручено составление плана дальнейшей застройки Москвы. В своих проектах они стремились максимально сохранить древние памятники города.

Церковь Архангела Гавриила (Меншикова башня, 1701 — 1707) представляет собой характерную для русского церковного зодчества композицию из нескольких ярусов. В то же время по сравнению с XVII в. здесь использовались новые архитектурные приемы. Особенно смелым и новаторским было возведение в церковном сооружении высокого шпиля, столь успешно применявшееся затем русскими архитекторами.

Одним из виднейших мастеров московской градостроительной школы середины XVIII в. был ***Дмитрий Васильевич Ухтомский*** (1719 — 1774). С его именем связаны два замечательных памятника русской архитектуры: колокольня Троице-Сергиевой лавры

(1740—1770) и каменные Красные ворота в Москве (1753—1757), которые, к сожалению, не сохранились.

В *колокольне Троице-Сергиева монастыря* наиболее очевидно слияние русского барокко и древнерусской традиции. Колокольня состоит из пяти облегчающихся кверху ярусов. Венчается сооружение короной с крестом.

По характеру своего творчества Ухтомский довольно близок Растрелли. Его творения монументальны и праздничны. Он стремился к разработке ансамблевых решений, хотя наиболее значительные его проекты — Инвалидного и Госпитального домов — в Москве осуществлены не были.

Основоположником русского классицизма являлся архитектор ***Василий Иванович Баженов*** (1737/38—1799). Однако его исключительное дарование как зодчего не было востребовано в полной мере: большинство проектов мастера остались нереализованными. В 1767 г. Баженов начал работать над проектом Кремлевского дворца в Москве, фактически задумав создание нового кремлевского ансамбля. По замыслу Баженова Кремль должен был стать в полном смысле слова центром древней русской столицы. Фасад Кремлевского дворца должен был быть обращен к Москве-реке. Здание проектировалось четырехэтажным, причем два первых этажа имели служебное назначение, а в третьем и четвертом располагались собственно дворцовые апартаменты. В архитектурном решении новых площадей Кремлевского дворца, а также наиболее значительных внутренних помещений исключительно большая роль отводилась колоннадам (по преимуществу ионического и коринфского ордеров). Были проведены широкие подготовительные работы, но уже в 1775 г. строительство полностью прекратилось.

Аналогична и судьба *Царицына*. По замыслу Баженова дворец должен был составлять единое целое с окружающей природой, поэтому архитектор построил его в своеобразном «готическом» стиле — устремленным вверх, что напоминало о древнерусских храмовых постройках. Здания были возведены из красного кирпича и украшены белокаменными деталями. Дворцово-парковый ансамбль был несомненной творческой удачей Баженова, однако императрице Царицыно не понравилось. Она велела разрушить ряд корпусов баженовского ансамбля, потому что они показались ей маленькими и темными. Возведение нового дворца было поручено М. Ф. Казакову, но и его замысел не был завершен.

Замечательным творением Баженова является *дом П. Е. Пашкова в Москве* (1784—1787) — сооружение дворцово-усадебного типа с трехчастной композицией. Центральный вход и парадный двор были устроены с обратной стороны здания. Стоящий на холме дом Пашкова был обращен своим главным фасадом в сторону Кремля.

Основной архитектурный массив дворца составлял его центральный трехэтажный корпус, увенчанный легким бельведером. По обеим сторонам здания были расположены два боковых двухэтажных корпуса. Центральный корпус украшала колоннада коринфского ордера, объединяющая второй и третий этажи. Примечательно, что боковые колонны были заменены статуями, это придавало дополнительную выразительность и легкость зданию. Боковые павильоны имели гладкие колонны ионического ордера. Тонкая продуманность общей композиции и всех деталей этого сооружения создавала изящество и вместе с тем монументальность в духе античной классики.

Матвей Федорович Казаков (1738—1812) глубоко чувствовал красоту Москвы, особенности ее веками скла-

дывающейся планировки, поэтому он своими постройками органично дополнил облик города.

В 1768 г. судьба объединила В. И. Баженова и М. Ф. Казакова ради сооружения Большого Кремлевского дворца. Идея проекта исходила от Баженова, но Казаков оказал ему существенную помощь. Однако, как известно, дворец построен не был.

Казаков спроектировал здание *Сената в Кремле*, которое стало одним из самых значительных произведений русского классицизма. Ощущение торжественности достигалось за счет использования дорического ордера в колоннах портика главного фасада и в пилястрах боковых ризалитов. Ключевая форма композиции здания — прекрасная купольная ротонда, в которой находился знаменитый Екатерининский зал. Его купол играл большую роль во всем ансамбле Красной площади.

Ротонда была излюбленной архитектурной формой Казакова. Например, купол церкви Голицынской больницы имел пролет 17,5 м и состоял из двух независимых кирпичных оболочек. Чтобы была видна роспись плафона верхнего купола, в вершине внутреннего было устроено круглое отверстие. Освещалась роспись через окна-люкарны[1], расположенные в основании верхнего купола.

Казакову принадлежали самые значительные в общественном, культурном и градостроительном плане здания Москвы эпохи Просвещения. Их отличала особая художественная образность, например здание Московского университета своей архитектурой напоминало городскую усадьбу наук. К сожалению, университет, как и многие постройки Казакова, сгорел в 1812 г. Восстановил его Д. И. Жилярди, но уже с большими изменениями.

Живопись

Русские живописцы XVIII в. постепенно осваивали линейную перспективу, позволяющую передать глубину пространства на плоскости, и светотень, помогающую создать объемное изображение. Художники изучали анатомию, чтобы точнее воспроизводить человеческое тело, и технику масляной живописи.

С начала XVIII в. главное место в станковой живописи маслом на холсте начинает занимать портрет: камерный, парадный, погрудный, в рост, парный. Ему предшествовали парсуны XVII в. Интерес к человеку очень характерен для русского искусства. В первой половине и середине XVIII в. работали такие известные портретисты, как И. Никитин, А. Матвеев, И. Я. Вишняков, А. П. Антропов и И. П. Аргунов.

Исключительный вклад внес в русскую культуру середины XVIII в. ***Михаил Васильевич Ломоносов*** (1711—1765). Он способствовал развитию изобразительного искусства, обратившись к забытой в то время области — мозаике. Ломоносов сам разработал технику изготовления смальт — цветных стекловидных масс ярких оттенков, так как она хранилась западноевропейскими мастерами в строгой тайне. Им было создано свыше 40 мозаик, в их числе портреты Петра I, Елизаветы Петровны и грандиозная мозаичная картина «Полтавская баталия».

Во второй половине XVIII в. определяющей для развития русского искусства стала деятельность Академии художеств, открывшейся в 1757 г. в Петербурге. Здесь занимались систематической подготовкой профессиональ-

[1] *Люкарна* — оконный проем круглой или многоугольной формы в чердачном помещении или купольном перекрытии.

ных художников прежде всего на основе римской и греческой классики. Копировали художественные образы, сюжеты, законы построения мизансцен, позы, типы лиц, перенимали идеи, трактовку обнаженной натуры, аксессуары и символы. Выше всего в Академии художеств, что было естественно для эпохи классицизма, ставился исторический жанр. Основоположником исторической живописи был А. П. Лосенко.

Вторая половина XVIII в. по праву считается одной из существенных вех в истории русского искусства. В эту эпоху осваиваются такие жанры живописи, как портрет, пейзаж, бытовой жанр.

В 1760—1770-х годах решительно утверждает свое понимание образа человека новое поколение мастеров: Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий и В. Л. Боровиковский.

Отечественный городской и парковый пейзаж зарождается в работах Ф. Я. Алексеева и С. Ф. Щедрина, пейзаж «дикой» природы и «батальный» пейзаж — в творчестве М. М. Иванова. Пейзажное творчество также развивается под воздействием классицизма: композиция строится из трех планов и каждый план имеет свой цвет. Первый план коричневатый, второй — зеленый, третий — голубой. Образцом, на который равняются художники, чаще всего выступает природа Италии.

Мастера бытового жанра (особенно крестьянского) обращаются к современному сюжету и типажу, передают привлекательные стороны жизни. В работах М. Шибанова ощущается доброжелательное, уважительное и сочувственное отношение к персонажам из народа. Художественные средства классицизма используются в бытовом жанре для утверждения важности и значительности народной темы.

В последние годы XVIII в. впервые в портрете и пейзаже появляются черты романтизма.

Одним из первых русских художников Нового времени был «персонных дел мастер» (т. е. портретист) ***Иван Никитич Никитин*** (ок. 1680 — не ранее 1742). Нам известны четыре подписанных им портрета: племянницы Петра Прасковьи Иоанновны (1714), графа Сергея Строганова (1726) и недавно найденные в Италии два парадных парных портрета Петра I и Екатерины (1717).

На портрете Прасковье Иоанновне 19 лет. Лицо, прическа, грудь, плечи написаны еще по принципу XVII в. — как художник «знает», а не как «видит». В этом портрете уже можно говорить об индивидуальности. Центром композиции является лицо с печально глядящими на зрителя большими глазами. Про такие глаза говорят, что они — зеркало души. По выражению лица Прасковьи Иоанновны можно понять ее внутренний мир, ее характер, чувство собственного достоинства. Плотно сжаты губы, ни тени кокетства, ничего показного нет в этом прекрасном и величавом облике. Прасковья Иоанновна облачена в синее с золотом парчовое платье, на плечах красная с горностаем мантия. Хорошо передана фактура ткани и меха — мягкость бархата, тяжесть парчи, изысканность горностая.

Поза статична, объем не имеет энергичной живописной лепки, насыщенный колорит построен на сочетании локальных пятен: красного, черного, белого, коричневого. Цветные рефлексы отсутствуют, свет ровный, рассеянный, и в нем изысканно мерцает золото парчи.

Фон портрета нейтральный, темный, почти всюду плоский, лишь вокруг головы он несколько углублен.

В 20-е годы XVIII в. после возвращения из Италии Никитин пишет

«Портрет напольного гетмана» и «Портрет С. Г. Строганова». Предполагают, что манера художника могла быть очень разной. Легко и естественно он лепит форму, свободно и уверенно создает иллюзию пространства.

«*Портрет напольного гетмана*» изображает человека, находящегося как бы наедине с собой в глубоком раздумье. Запавшие глаза с покрасневшими веками под седыми нависшими бровями напряженно вглядываются не вдаль, а в глубь себя, красноречиво характеризуя мучительное состояние души. Так тонко передавать сложное психологическое состояние мог только очень большой мастер.

На «*Портрете С. Г. Строганова*» изображен младший сын знаменитого Григория Строганова — Сергей — изящный, немного жеманный кавалер, желанный посетитель ассамблей и прочих увеселений, юноша с блестящим будущим. Источник света расположен вне плоскости холста, наверху слева. Он дает мягкую светотеневую моделировку формы. Взор Строганова томный и рассеянный, легкая улыбка трогает губы. В наклоне головы, в развороте туловища господствует барочно-рокайльный ритм. Фигура удачно вписывается в овал, размещенный в прямоугольной раме. Изыскан колористический строй картины: золотистые пряди волос оттеняют бледное лицо, коричнево-розовые тона плаща выделяются на фоне черных лат, придающих нечто романтически-рыцарское облику модели. Вместе с тем в этом образе элегантного придворного видны скрытая энергия и заинтересованность жизнью.

Картина «*Петр I на смертном ложе*» пронизана глубокой, личной скорбью художника и величаво торжественна. Она написана виртуозными легкими мазками, сквозь которые просвечивает красно-коричневый грунт. Под кистью мастера живописное произведение звучит как реквием.

Никитин в портретах современников показал представителей разных сословий петровской поры, точно передал их характеры, тем самым создав образ этой бурной эпохи.

Художник ***Андрей Матвеевич (или Меркурьевич) Матвеев*** (1701/1702—1739) обогатил отечественное искусство достижениями европейской живописной школы. До нас дошли несколько его картин: «Аллегория живописи» — первое русское произведение станкового характера на аллегорический сюжет, портреты Петра I, княгини А. П. Голицыной, «Автопортрет с женой» и др.

Самая известная картина Матвеева «*Автопортрет с женой*» — первый поэтический образ супружеского союза в русской станковой живописи. Задушевность и простота, доверчивость и открытость, необыкновенное целомудрие — главные его черты. Композиция портрета весьма продумана. Фигуры размещены в центре холста. Муж словно выводит свою жену вперед и поворачивает к зрителю. Женщина подняла правую руку к груди. Этот жест привлекает внимание к ее лицу. Портретируемые смотрят спокойно и благожелательно. Картина выдержана в красновато-коричневой и серо-зеленой благородной гамме. Живопись Матвеева, прозрачная, богатая лессировками, с тончайшими переходами от изображения к фону, нечеткими светотеневыми градациями и как бы растворяющимися контурами в этом произведении достигает совершенства и свидетельствует о расцвете творческих сил художника.

Никитин и Матвеев сумели раскрыть в своих портретах неповторимость человеческой индивидуальности и сделали это каждый по-своему: Никитин — более мужественно и резко,

Матвеев — мягче и поэтичнее. Матвеев создал художественную школу, имевшую влияние на все национальное искусство того времени и подготовившую появление таких живописцев, как И. Я. Вишняков и А. П. Антропов, творчество которых приходится в основном на середину XVIII в.

Иван Яковлевич Вишняков (1699—1761) обладал не только живописным, но и организаторским талантом. Он фактически руководил всеми живописными работами, связанными со строительством в Петербурге и в загородных резиденциях вельмож. Он писал огромные плафоны, настенные панно, портреты, расписывал знамена и декорации.

Обращение к частным лицам — одна из особенностей портретной живописи Вишнякова и вообще художников середины столетия. Портрет бурно развивался именно в те периоды, когда повышалось значение личности, росла вера в человеческие возможности, силы и разум. Петровская эпоха предоставляла для этого благодатную почву. Портрет в русском искусстве всегда был проверкой мастерства.

Вишняков первым чутко уловил черты зарождающегося в России рококо и придал ему национальное своеобразие. В его портретах нет эротики и фривольности Буше, но есть поэтичность и лиризм, тонкая нюансировка чувств, едва уловимая грусть. Творчество Вишнякова больше всего напоминает Ватто, так как им обоим свойственна легкая ирония. Вишняков блестяще передает декоративную роскошь парадных костюмов его эпохи, но он несколько иронично подчеркивает их громоздкость, сковывающую движения. Вместо светлой гаммы, присущей произведениям рококо, художник использует цвета яркие и звучные, более близкие древнерусскому искусству. Отсутствуют у него дробность форм, резкие ракурсы, асимметрия, подвижность, иллюзия пространства.

Как и старые русские мастера, Вишняков главное внимание уделял лицу, в котором выражается духовный мир человека, а тело писал плоскостно и схематично. Портреты Вишнякова пронизаны высокой духовностью, теплотой, душевностью.

Лучшие произведения Вишнякова — парадные портреты детей Фермор, из которых особенно значителен «*Портрет С. Э. Фермор*». Сарра Элеонора Фермор представлена в рост на фоне пейзажа и обязательных атрибутов парадного портрета — колонны и занавеса. Она облачена в нарядное платье и держит в руке веер. Ее поза скована, но в этой застылой торжественности много поэзии. Образ полон тонкой эмоциональной жизни и внутреннего напряжения. Задумчивый взгляд озаряет грустное лицо девочки. Колорит картины составляют серебристые оттенки, нежная цветовая гамма, что соответствует характеру модели. Если рассматривать портрет с позиций академической школы, то можно отметить, что руки излишне длинны и плохо нарисованы. Однако их удлиненность и изящество гармонически подчеркивают хрупкость девочки, так же как и тоненькие деревца на заднем плане. Сарра Фермор как будто воплощает эфемерный XVIII в., лучше всего выраженный в звуках менуэта. Она под кистью Вишнякова становится воплощением мечты.

Одно из последних произведений Вишнякова — портрет князя *Федора Николаевича Голицына* «на девятом году своего возраста», как гласит надпись на подрамнике. Мальчик изображен в костюме конногвардейца времени Елизаветы Петровны. Фигура как бы распластана в пространстве. Ноги широко расставлены, правая рука засунута за борт камзола, левая уперлась в бок. В этом портрете живет одно лицо, на-

писанное любовно, с глубоким проникновением в детскую психологию. Вишняков более, чем когда-либо, демонстрирует свое тяготение к традициям русской живописи.

Алексей Петрович Антропов (1716—1795) писал преимущественно камерные погрудные или поясные изображения. Характерные черты его живописи: застылость позы, объемная моделировка головы, приближенность всей фигуры к первому плану, глухой нейтральный фон, тщательная передача деталей. Художник прежде всего подчеркивал сословное происхождение модели. На всех портретах видны сановность, породность, усиленные торжественной статикой позы. Колористическое решение строится на контрастах больших локальных пятен. Форма также лепится с помощью контрастов света и тени.

Лучшие портреты Антропова: статс-дамы А. М. Измайловой, статс-дамы графини М. А. Румянцевой, А. В. Бутурлиной, походного атамана донского войска Ф. И. Краснощекова. Художнику замечательно удавались лица пожилых людей, на которых он показывал следы прожитой жизни. Антропов умел уловить в модели наиболее существенные черты, поэтому его портреты обладают убедительной жизненностью.

Портреты церковных лиц (Ф. Я. Дубянского и др.) решены в торжественном ключе. В портретах царских особ Антропов был связан определенной схемой, но, несмотря на это, они свидетельствуют об умении не только скомпоновать фигуру в рост среди аксессуаров, но и дать точную характеристику модели (Петра III, Екатерины II).

Парадные портреты Антропова всегда декоративны и прекрасно вписываются в барочный интерьер XVIII в.

Иван Петрович Аргунов (1729—1802) был наиболее близок Антропову и по времени, и по творческим взглядам. Крепостной живописец графа П. Б. Шереметева, он много раз писал своих хозяев: Петра Борисовича, Варвару Алексеевну и их детей.

В портретах мужа и жены К. А. и Х. М. Хрипуновых Аргунов показал людей не очень знатных, но несомненно достойных. Х. М. Хрипунова изображена за чтением книги. Лицо ее немолодо и даже некрасиво, но полно высокой духовности. Подчеркивание в женском портрете интеллектуального начала совсем необычно для этого жанра в XVIII в. Картина написана в изысканной голубовато-серой гамме тонов.

Непосредственностью, совершенством живописного исполнения отличается автопортрет Аргунова, относящийся к концу 1750-х годов.

У Аргунова не было беспощадной объективности, которая свойственна Антропову, но портрет В. А. Шереметевой (1760-е) по образу очень близок антроповскому. Ее роскошный наряд не скрывает своенравия и чванливости этой гордо сидящей дамы.

Вслед за Вишняковым Аргунов с теплотой писал детские и юношеские модели. Очаровательна калмычка Аннушка, держащая в руках гравюру с изображением своей только что умершей хозяйки Варвары Алексеевны.

Портреты Аргунова, особенно парадные, всегда декоративны, как и у Антропова. Однако Антропов писал в стиле барокко, а Аргунов тяготел к легкости и изяществу рококо, обогащая его национальными чертами и развивая чисто национальную концепцию портрета.

Одна из лучших и самых поэтических работ Аргунова — портрет «*Неизвестной крестьянки в русском костюме*» (1784). Художник передал не только внешнюю, но и внутреннюю красоту простой русской женщины. Она выглядит величаво, смотрит с боль-

шим достоинством. Мастерски написан и ее праздничный наряд.

Аргунов много быстрее Антропова преодолел «архаизмы» старой русской живописи и усвоил язык европейского искусства. Творчество Аргунова и его учеников проложило прямой путь к искусству следующего столетия.

Федор Степанович Рокотов (1735/36—1808) был прославленным мастером портрета. Единственная непортретная работа художника «Кабинет И. И. Шувалова» (ок. 1757) — первое изображение русского интерьера.

Рокотов вошел в русскую живопись в 1760-е годы, когда творчество Антропова было в расцвете. Но даже самые ранние работы Рокотова показывают, что благодаря ему русское искусство портрета вступило в совсем иную, новую фазу развития: характеристики моделей, полные лиризма и глубокой человечности, становятся многогранными и естественными, выразительный язык усложняется.

Портрет Ивана Орлова — первая попытка Рокотова дать тонкое описание «движения души» — закономерное развитие интереса русских художников к психологизации образа, начиная с никитинского «Напольного гетмана». Постановка фигуры, занявшей почти все пространство картины, отсутствие воздушности, нейтральный фон свидетельствуют о связи с искусством середины столетия.

Для Рокотова конца 1760-х и особенно 1770-х годов свойственно обычно погрудное изображение. У него складываются определенный тип камерного (и его разновидности — интимного) портрета и своеобразная манера письма, индивидуальный выбор художественных средств. Фигура повернута по отношению к зрителю в 3/4, объемы создаются сложнейшей светотеневой лепкой, тонко гармонизированными тонами. Аксессуары не играют значительной роли, иногда вовсе отсутствуют. Живописными средствами Рокотов передает разные черты характера и душевные состояния: насмешливость скептика В. И. Майкова, ленивую улыбку и задумчивость «Неизвестного в треуголке», грусть, незащищенность внутреннего мира на прекрасном лице А. П. Струйской, некоторую неуверенность улыбки «Неизвестной в розовом платье». Одухотворенность и хрупкость образов, недосказанность чувств, переменчивость настроений — все это черты камерного портрета.

Колорит — одно из важнейших средств Рокотова в характеристике модели. Чтобы добиться цветового единства, художник применяет грунт теплого тона. Образ строится в определенном тональном ключе на гармоническом слиянии близких цветовых оттенков, легких, прозрачных мазков, тончайших лессировок. Динамичность движения кисти вызывает впечатление мерцающего красочного слоя, усиливающееся прозрачной дымкой, неким рокотовским «сфумато», создающим воздушную среду вокруг головы модели. Рокотов как бы выхватывает лицо из тьмы, оставляя все остальное в тени или полутени. В итоге возникает представление о человеке, соответствующее нравственным идеалам и самого мастера, и его эпохи в целом.

В *портрете Александры Петровны Струйской* сложность душевной жизни, женственность и грация модели переданы тонкими сочетаниями пепельно-розовых, жемчужных и лимонно-желтых тонов (см. цв. вкл.). Овалу лица вторят овал декольте и линии складок одежды (совсем как у Энгра в портрете мадемуазель Ривьер, только на 30 с лишним лет раньше). Исходящее от портрета ощущение недосказанности, очарования, тайны, спустя почти два века прекрасно уловил поэт:

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

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

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

(Н. Заболоцкий. «Портрет»)

На рубеже 1770 — 1780-х годов происходят изменения в рокотовской манере. Открытость и прямота лиц портретируемых сменяется выражением непроницаемости и сдержанности, сознанием собственной духовной исключительности. Модели отличают горделивая осанка и статичность позы. На смену Струйской и «Неизвестной в розовом платье» с трепетным и зыбким душевным миром приходит образ более решительной женщины.

С 1780-х годов можно говорить о «рокотовском женском типе»: гордо посаженная голова, удлиненный разрез чуть прищуренных глаз, рассеянная полуулыбка. Фигуры по большей части вписаны в овал. Эти черты наблюдаются уже в портретах Е. Н. Орловой и графини Е. В. Санти. Лицо по-прежнему светится на темном фоне, его контуры тают, оно как бы выхвачено из мрака.

Особое значение приобретает декоративная сторона живописи, при этом художник использует в основном локальные цвета, сглаживает фактуру, доведя до совершенства мастерство.

Огромная заслуга Рокотова перед отечественным искусством состоит в том, что он создал портрет, построенный на игре чувств и мгновенных настроений, особой одухотворенности образов, изысканной по цвету живописи.

Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735 — 1822) — великий мастер парадного и камерного портрета — был художником, необычайно тонко чувствующим национальные черты своих моделей.

На «*Портрете П. А. Демидова*» изображен богач, ухаживающий за цветами. По композиции — это парадный классический портрет, но Демидов величественным жестом указует на горшок с цветами. Одет он по-домашнему, на голове колпак, опирается на лейку. Весь его облик не соответствует традиции репрезентативного портрета, а главное — ей не соответствует выражение лица: на нем нет ни светской надменности, ни барского самодовольства, ни сословной горделивости. Это умудренное опытом, чуть усталое лицо достойного уважения человека. Левицкий показал Демидова на фоне основанного им Воспитательного дома в Москве. В этом портрете художник проявил поразительное чувство формы, умение строить пространство. Живопись сочная, материальная, плотная, цвет приближен к локальному — это крупные цветовые пятна зеленовато-серого, белого, красно-коричневого тона. В портрете Демидова Левицкий расширил возможности парадного портрета.

Между 1772 и 1776 г. Левицкий пишет *портреты* воспитанниц Смольного института благородных девиц — *смолянок*. В институте девочки учились музыке, языкам, танцам, пению, светским манерам. Это были в основном дети среднего и мелкопоместного дворянства.

Портреты позднее стали называть серией, хотя нет сведений, что Левицкий задумывал их как нечто цельное, да и работал он над ними несколько лет. Однако общий замысел в них все-

таки есть, он определен темой торжества юности, искрящегося веселья, особой жизнерадостности мироощущения. Портреты смолянок написаны Левицким с большой теплотой, редко потом встречающейся в других его произведениях.

Живописец старался изобразить свои модели в наиболее характерных для них позах, ролях и образах. Самые маленькие девочки — Н. М. Давыдова и Ф. С. Ржевская — просто позируют художнику, Е. И. Нелидова, Н. С. Борщова и А. П. Левшина танцуют, Е. Н. Хованская и Е. Н. Хрущева выступают на сцене, Г. И. Алымова музицирует, Е. И. Молчанова читает книгу. В итоге и получился единый художественный ансамбль, объединенный одним светлым чувством радости бытия и общим декоративным строем. Одни модели помещены на нейтральном фоне, другие — на фоне театрального задника, условного театрального пейзажа, изображающего парковую природу.

Портреты смолянок — красочные полотна, декоративность которых слагается из определенного пластического и линейного ритма, композиционного и колористического решения.

Цельности колорита в портрете Хованской и Хрущевой и в портрете Нелидовой Левицкий достигает не господством одного доминирующего тона, а изысканной гармонией отдельных цветов, прозрачным наложением



Д. Г. Левицкий. Портрет Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской

их друг на друга. Цветом лепится объем, подчеркивается трехмерность, вещественность. Основной колористический аккорд — сочетание жемчужных и серых оттенков с теплым розовым и зеленовато-серым.

Смолянки — это парадные портреты, предназначавшиеся для Большого Петергофского дворца. Левицкого интересовал и другой подход к модели: раскрытие внутреннего мира людей высокой духовной культуры («Портрет Дени Дидро», «Портрет М. А. Дьяковой», «Портрет Н. А. Львова» и др.).

Наибольшей славы Левицкий достиг в 1780-е годы. Именно за это десятилетие он написал портреты почти всего петербургского высшего общества. В его камерных портретах заметно берет верх объективное отношение к модели. Характеристика индивидуальности становится более обобщенной, в ней подчеркиваются типические черты. Левицкий остается большим психологом и блестящим живописцем, но не показывает своего отношения к модели. Появляется однообразие художественных средств выражения: однотипные улыбки, слишком яркий румянец щек, один прием расположения складок. Поэтому неуловимо похожими между собой становятся жизнерадостная барыня Е. А. Бакунина (1782) и по-немецки чопорная и сухая Доротея Шмидт (начало 1780-х).

Интересно сравнить портрет Орловой Рокотова с вольной копией Левицкого (1782—1783): та же композиция поясного обреза в овале, но у Левицкого все определеннее — пластика, силуэт, линейный ритм, цветовое решение, даже выражение лица лишено хрупкости и поэтичности.

Левицкий много работал над портретами императрицы. Наиболее знаменитым по праву считается ее изображение в образе законодательницы: «*Екатерина II в храме богини правосудия*» (1783). Аллегорический язык портрета — дань классицизму. Екатерина указывает на алтарь, где курятся маки, символ сна и покоя. Это означает, что она, жертвуя собственным покоем, отдает себя на алтарь служения отечеству во имя благоденствия своих подданных. Над императрицей — статуя правосудия, у ее ног — орел, символ мудрости и божественной власти, в проеме колонн — корабль как символ морской державы. Интенсивность цвета с преобладанием локальных тонов, скульптурность форм, подчеркнутая пластичность, четкое деление на планы — все это черты уже зрелого классицизма.

Вместе с тем Левицкий как художник очень чуткий к запросам своей эпохи в последних работах отразил тенденции зарождающегося ампирного портрета и предромантические веяния.

Владимир Лукич Боровиковский (1757—1825) — выдающийся портретист конца XVIII — начала XIX в. Постепенно он выработал свой композиционный канон женских портретов: поясной (редко поколенный) срез фигуры, опиравшейся на дерево, тумбу и др., в руке портретируемой цветок или плод, она всегда изображалась на фоне природы. Фигура размещена как бы на стыке светлого (небо) и темного (купы деревьев). Иногда не только постановка фигуры, но и даже платье и украшения повторялись из портрета в портрет, как в изображениях Е. Н. Арсеньевой и Скобеевой. На обеих белые платья, жемчужные браслеты, яблоко в руке, но образы совершенно различны. Кокетливая, веселая Екатерина Арсеньева в соломенной шляпке и с яблоком в руке — этакая деревенская русская Венера с курносым лицом. Скобеева же (имя ее неизвестно) — совсем иная. На красивом, но несколько грубоватом лице выражены реши-

тельность и смелость. Оба портрета отличают высокие живописные качества: ясная пластичность формы, прекрасно разработанная воздушная среда.

В 1790-х годах в соответствии с идеями сентиментализма, популярными на рубеже веков, Боровиковского увлекает душевное состояние человека, его тонкие переживания.

В ряду «сентиментальных» портретов Боровиковского своим живописным мастерством и чарующим обаянием модели выделяется *портрет Марии Ивановны Лопухиной* (1797), написанный в холодных светлых голубовато-зеленых тонах. Этот портрет построен на певучем линейном ритме, тончайших светотеневых нюансах, гармоническом соподчинении всех частей. В этом полотне особенно видны характерные черты почерка Боровиковского: краски сплавленные, эмалевые, прозрачные, с множеством лессировок, тона неясные, перламутровые, дымчато-лиловые. Боровиковский в отличие от мастеров первой половины и середины столетия всегда писал на белых грунтах, что позволяло добиваться особой звучности цвета.

Сентиментальные настроения проявились и при изображении монархини. *Портрет Екатерины II* на прогулке в Царскосельском парке (два варианта: на фоне Чесменской колонны и на фоне Румянцевского обелиска) не был написан по заказу императрицы. Известно также, что работу Боровиковского она не одобрила. Художник создал необычный для того времени образ. Екатерина показана в шлафроке (халате) и чепце с любимой левреткой у ног. Она предстает перед зрителем простой казанской помещицей, которой любила казаться в последние годы жизни. Напомним, что именно такой запечатлел ее и Пушкин в «Капитанской дочке». Образ Боровиковского ничем не напоминает Екатерину II-законодательницу. Так за десятилетие изменяются художественные вкусы — от классицистического возвышенного идеала к почти жанровой трактовке сентиментального образа сельской жительницы.

Конец 1790 — начало 1800-х годов — время расцвета творчества Боровиковского. Заказы сыплются на него со всех сторон. Он, как и Левицкий, портретирует всю петербургскую знать, даже царей. В портретах политиков, военных, Отцов Церкви Боровиковский умеет сочетать правдивую характеристику модели с условностью композиции. Подобно Левицкому, он становится поистине «историографом эпохи», в большей степени стремится изобразить ее типы, чем яркие индивидуальности. Лучшие из них те, что отражают гражданственный идеал, атмосферу высокого подъема первых двух десятилетий XIX в.

В начале нового столетия из-под кисти Боровиковского выходит произведение, которое подводит итог его предыдущему творчеству и открывает новые пути: это *двойной портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных* (1802), написанный на фоне природы, как портреты сентиментализма, но уже в определенной бытовой ситуации — с нотами и гитарой. Этот прием позднее будет развит В. А. Тропининым. Парный портрет всегда дает большие возможности для изображения действия. Боровиковский использует сложные линейные, пластические и цветовые решения. Силуэты в этом портрете четче, а объемы выпуклее, чем в портретах 1790-х годов. Бело-голубое и серое платья девушек, большое красно-коричневое пятно гитары, лилово-розово-сиреневая шаль, голубое небо и темная зелень — все это большие локальные цветовые пятна. Так начинается период ампирного портрета.

Антону Павловичу Лосенко (1737—1773) суждено было благодаря одарен-

ности и высокому профессионализму стать первым русским историческим живописцем XVIII в. Общественное признание пришло к нему начиная с картины «*Владимир и Рогнеда*» (1770). Князь Владимир просит прощения у дочери половецкого князя Рогнеды за то, что огнем и мечом пошел на ее землю, убил отца и братьев, а ее саму взял в плен и против воли сделал своей невестой. Лосенко в духе просветительской эпохи, тяготеющей к изображению героического, стремится оправдать Владимира, показать его раскаяние в содеянном. В самой постановке чисто психологической задачи можно усмотреть совершенно новый этап в истории отечественной живописи.

В композиции Лосенко Владимир активен, а Рогнеда пассивна. Остальные фигуры как бы обрамляют центральную группу. Служанки застыли в неестественных позах, напоминающих барельефы с античных надгробных стел. Воины с любопытством взирают на происходящее. Общий характер картины, выражение чувств, жесты остаются театрально-условными. Не случайно для Владимира позировал актер И. А. Дмитриевский, игравший князя на сцене.

При всей декламационности и патетике в картине Лосенко много искреннего чувства. Он стремился также к максимальной достоверности деталей, изучал то немногое, что было известно о древнерусском костюме. Платье одной из служанок, жемчужное шитье ее головной повязки, сапоги и рубаха Владимира, одеяния воинов — все свидетельствует о внимании к элементам костюма допетровской эпохи. При этом фантастический головной убор Владимира, соединяющий зубчатую корону с шапкой, отороченной мехом и со страусовыми перьями, скорее напоминает театральный реквизит.

Колорит картины состоит из сочетаний теплых красных и золотистых



А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда

оттенков с черными и бело-серыми цветами. Большие локальные цветовые пятна, четко определенный центр композиции с кульминацией во встречном жесте рук главных героев, статуарная пластика фигур говорят о победе классицистических черт над барочными.

Однако Лосенко еще многое роднит с уходящей эпохой барокко. В портрете первого российского актера, основателя русского театра Федора Волкова (1763) мы видим контрастное положение фигуры и головы, динамическое движение складок плаща. Повышенная декоративность полотна «Смерть Адониса» (1764) также соответствует барочным принципам.

Неизжитые черты барокко еще долго будут держаться в русской академической живописи при становлении нового стиля, классицизма. Подобное явление характерно и для западноевропейской живописи.

Основными выразительными средствами классицистических произведений становятся рисунок и светотень.

Цвет раскрашивает форму, его не случайно называют локальным. Объем лепится не столько цветом, сколько светотенью.

На примере последнего произведения Лосенко «*Прощание Гектора с Андромахой*» (1773), которое художник не успел закончить, можно проследить, как внедрялись классицистические принципы в русскую живопись. Здесь уже все соответствует программе классицизма: идея — патриотическое служение родине, готовность к подвигу и жертве; «фризовая» композиция многофигурной мизансцены с четко выраженным центром, находящимся на пересечении диагоналей картины; колорит локальных цветовых пятен.

Действие разыгрывается на фоне величественной колоннады. Участники сцены образуют кулисы, позволяющие сосредоточить внимание зрителя на главных персонажах: Гекторе, патетический жест которого призван показать его героизм, готовность пожертвовать личным счастьем во имя долга, и идеально прекрасной Андромахе, в смиренно склоненной фигуре которой читается предчувствие трагического исхода.

Глубина идейного содержания произведений и мастерство исполнения сделали Лосенко значительной фигурой в русской культуре XVIII в.

Скульптура

XVIII в. — период высокого подъема скульптуры. Активно развивались все ее основные виды: рельеф, статуя, портретный бюст. Наряду с монументально-декоративными создавались и станковые произведения.

В поисках идеально прекрасного, гармонического, героического начала отечественные скульпторы не впадают в отвлеченность и абстрактность, их образы остаются жизненными. Не случайно в станковой скульптуре второй половины века развивается портрет.

Русский классицизм стал величайшим стимулом для воплощения гражданских идей в скульптуре, что проявилось в творчестве таких мастеров, как Ф. И. Шубин, М. И. Козловский, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Мартос и др. Каждый из них был яркой творческой индивидуальностью, но всех их объединяли общие принципы, которые они усвоили в Академии. Однако в скульптуре М. И. Козловского еще наблюдается слияние черт барокко и классицизма. Лишь на рубеже XVIII—XIX вв. и в первом десятилетии нового столетия Ф. Ф. Щедрин и И. П. Мартос дают образцы подлинного классицизма.

В отличие от барокко декоративная пластика в эпоху классицизма имеет строгую систему расположения на фасаде здания: в основном в центральной части, на главном портике и боковых ризалитах или на верху здания. В интерьере скульптура размещается преимущественно в вестибюле, на парадной лестнице, в анфиладе парадных зал.

Познакомимся с творчеством некоторых ведущих скульпторов XVIII в. подробнее.

Бартоломео Карло Растрелли (1675—1744) — Растрелли-отец, или Растрелли Старший, был основателем в России светской круглой скульптуры (монументальной и монументально-декоративной, конного монумента, скульптурной группы, бюста).

Растрелли приехал в Россию вместе с сыном в 1716 г. и обрел здесь вторую родину. Договор с ним включал выполнение самых разнообразных заказов. Он работал и как архитектор, и как скульптор в разных жанрах. Одним из главных дел, для которого Растрелли и был приглашен в Россию, являлось увековечивание образа Петра I на

коне и пешего. Про последнюю скульптуру известно только то, что она была готова к отливке. Для конного монумента Растрелли сделал эскизы и модели в стиле барокко с множеством аллегорических фигур. Впоследствии от этого замысла скульптор отказался.

В процессе работы над монументом был выполнен бюст Петра. Это типичное произведение барокко: динамичная композиция с винтообразным разворотом торса, со светотеневыми контрастами пластических масс, с точной передачей фактур (мягкость кудрей, кружево жабо, рельеф лат, муар ленты и др.). Обобщенность придает бюсту монументальность, при этом в нем заметно удивительное чувство историзма, присущее Растрелли. В чертах лица Петра, переданных с несомненным сходством, есть нечто вдохновенное и трагическое, угаданное чутьем большого художника. Художественная оценка Петра как исторической личности позволила Растрелли создать подлинно героический образ большой внутренней силы.

Последние работы Растрелли связаны уже не с временем Петра I, а с временем Анны Иоанновны. Первое в России решение монумента в виде скульптурной группы также принадлежит Растрелли — это бронзовая *статуя Анны Иоанновны с арапчонком*, один из ярчайших памятников по цельности и исторической верности художественного образа. Введение в композицию фигуры арапчонка, характерного персонажа придворного быта XVIII в., было необходимо скульптору для пластического равновесия масс. Вместе с тем это внесло живость в скульптурную группу и усилило впечатление мощи фигуры императрицы. Растрелли продемонстрировал здесь не только безупречное владение средствами выразительности монументальной скульптуры, мастерство обобщения при сохранении острой индивидуальной характеристики, но и глубокое проникновение в мир русской жизни, что делает эту скульптурную группу символом эпохи.

Последние четыре года жизни Растрелли — это «взлет гения», как справедливо писали исследователи его творчества. Он создает *конную статую Петра I*, в которой воплощает образ полководца-триумфатора. Вместо барочной сложности движения мы видим в памятнике свободную постановку фигуры, четкость и строгость силуэта, законченность и определенность всех форм, органическую слитность монумента с пространством. Мужественный, простой и ясный пластический язык, которым Растрелли прославляет силу и могущество русской государственной власти, несомненно, созвучен антично-ренессансным традициям. Именно этим традициям следовал скульптор, создавая образ героя, совершившего исторический и национальный подвиг — преобразование России.

Судьба памятника драматична: о нем надолго забыли и лишь при Павле I растреллиевский монумент был установлен у Михайловского (Инженерного) замка, где находится и по сей день, став неотъемлемой частью ансамбля, для которого вовсе и не предназначался.

Федот Иванович Шубин (1740—1805) получил академическое образование. Уже одно из его ранних произведений — *бюст А. М. Голицына* — в полной мере показало дарование мастера. Он глубоко проник во внутренний мир модели. Чувство превосходства над окружающими, пресыщенность жизненными благами, нотки скептицизма, светская изысканность манер — эти черты Голицына явно ощутимы в шубинском бюсте.

У Шубина человек предстает во всем богатстве своего облика. Таковы

бюсты государственных деятелей, военачальников, ученых, знати. Поражает мастерство Шубина в обработке материала. Так, в бюсте П. В. Завадского как бы скользящие по лицу тени — нечто совершенно новое для пластики XVIII в., предвещающее эпоху романтизма.

Многогранен и противоречив *бюст Павла I*, созданный Шубиным (1798). Здесь сентиментальная мечтательность уживается с жестким выражением лица, а уродливые черты не лишают образ величественности. Все построено на тончайшей моделировке формы.

Шубин работал в Петергофе над обновлением обветшавших статуй. Ему принадлежит Пандора в ансамбле Большого каскада. В 1780-е годы скульптор много занимался архитектурно-декоративной пластикой.

Одним из последних произведений Шубина является статуя Екатерины II-законодательницы. Мастер прибег к аллегории, как это сделал Левицкий в подобном произведении.

Михаил Иванович Козловский (1753—1802), скульптор редкого дарования, создал монументы, рельефы, статуи, надгробия и др. Главные темы его станковых произведений взяты из античности («Пастушок с зайцем», «Спящий Амур», «Амур со стрелой» и др.).

Козловского-классициста увлекает тема героя. Он обращается к образу Суворова. Сначала мастер создает аллегорический образ Геркулеса на коне, а затем *памятник Суворову*, не имеющий портретного сходства (1799—1801). Главное — обобщенный образ национального героя, полководца, в облике которого объединены черты древнего римлянина и средневекового рыцаря. Легкая фигура прекрасно смотрится на цилиндрическом гранитном постаменте. Энергичным жестом Суворов поднимает меч. Искусствоведы справедливо относят этот памятник к наиболее совершенным творениям русского классицизма.

Примерно в те же годы Козловский работает над *статуей Самсона* — центральной фигурой в Большом каскаде Петергофа (1800—1802). В нем соединились мощь античного Геракла и экспрессия образов Микеланджело. Исполин, разрывающий пасть льву, олицетворял силу и могущество России. Представляется, что винтообразный разворот фигуры, разнообразие ракурсов преднамеренно должны были напомнить эпоху «петровского барокко».

Вместе с отечественными мастерами славе российского ваяния немало способствовал французский скульптор ***Этьен Морис Фальконе*** (1716—1791), живший в России с 1766 по 1778 т. Он был автором одного из лучших монументов XVIII в. — *памятника Петру I* на Сенатской площади в Петербурге, прозванного с легкой руки А. С. Пушкина «Медным всадником». Мастер работал над ним 12 лет. Он создал образ-символ всадника, поднимающего твердой рукой коня на дыбы. Фальконе хотел воплотить в камне образ не полководца и победителя, а созидателя и законодателя. Героизм и патетичность замысла памятника соответствуют идеям классицизма.

Удачен постамент монумента — величественный камень, плавно поднимающийся к вершине и резко обрывающийся вниз. Использование естественной скалы отвечало основополагающему просветительскому принципу XVIII в. — верности природе.

Художественный образ «Медного всадника» слагается из совокупности разных ракурсов, аспектов, точек обзора фигуры. Всадник сразу же предстает во всей своей мощи. Лицо Петра — это совершенно новая иконографическая трактовка. В нем, как отмечено исследователями, утверждается торжество ясного разума и действенной воли.

Скульптор категорически восставал против аллегорий. Он оставил только змею под копытами коня, имеющую смысловое, композиционное и конструктивное значение.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте черты стиля «нарышкинского барокко» в архитектуре.
2. Расскажите об архитектурном ансамбле Петербурга XVIII в.
3. Как архитектор Б. Ф. Растрелли способствовал становлению стиля барокко в России?
4. Охарактеризуйте стиль классицизм в архитектуре XVIII в.
5. Расскажите об архитектурно-парковых ансамблях Петергофа, Царского села и Павловска.
6. Приведите примеры сооружений с высоким шпилем в Петербурге и Москве.
7. Как постройки Д. В. Ухтомского повлияли на архитектурный облик Москвы и Троице-Сергиевой лавры?
8. Расскажите о творческой судьбе В. И. Баженова.
9. Как вы считаете, справедливо ли выражение «казаковская Москва»? Приведите примеры.
10. Что было характерно для портретов И. Я. Вишнякова?
11. Как развивал А. П. Лосенко исторический жанр в русской живописи?
12. Расскажите о развитии портретного жанра в творчестве Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского.
13. Какую роль сыграл в развитии русской скульптуры Б. К. Растрелли?
14. Как развивался портретный жанр в скульптуре XVIII в.?
15. Охарактеризуйте стиль классицизм в скульптуре XVIII в.

Темы рефератов

- Градостроительный ансамбль Петербурга XVIII в.
- Дворцово-парковые ансамбли Петергофа, Царского Села и Павловска.
- Архитектура Москвы XVIII в.
- Портрет в живописи и скульптуре первой половины и середины XVIII в.
- Портретная живопись Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского.
- Скульптура второй половины XVIII в.

ЛИТЕРАТУРА

Виппер Б. Р. Русская архитектура первой половины XVIII в. // Архитектура русского барокко / Б. Р. Виппер. — М., 1978.

Грабарь И. Э. Петербургская архитектура XVIII—XIX веков / И. Э. Грабарь. — СПб., 1994.

Даринский А. В., История Санкт-Петербурга. XVIII—XIX вв. / А. В. Даринский, В. И. Старцев. — СПб., 2000.

История русского искусства / под ред. В. В. Ванслова, А. К. Лебедева и др. — М., 1991.

Конн П. Я. Прогулки по Петербургу / П. Я. Конн. — СПб., 1994.

Русская живопись : энциклопедия / ред. Г. П. Конечна. — М., 2003.

Русские художники : энциклопедический словарь / Т. Б. Вилинбахова, Ю. Я. Герчук, С. М. Даниэль и др. — СПб., 1998.

ИСКУССТВО РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Для многих видов искусства XIX век стал поистине золотым. Богатый выдающимися произведениями изобразительного искусства, музыки, прозы и поэзии, он оставил значительный след в русской и мировой художественной культуре. Победа России в Отечественной войне 1812 г., кризис феодально-крепостнической системы и отрицание самодержавия и крепостничества в наиболее прогрессивных общественных кругах, воздействие пе-

редовых идеалов — все это в большой мере определило характер русского искусства XIX столетия.

Высокий духовный потенциал XIX в. в изобразительном искусстве выражается в общем подъеме гражданственного пафоса, разнообразии индивидуальных живописных концепций, в смелости и размахе градостроительства. Все это значительным образом отличает новую эпоху от предыдущего этапа, более однообразного по стилистическим и жанровым подходам.

Историю русского изобразительного искусства XIX в. в научной литературе принято делить на два достаточно отчетливо различимых периода — первую и вторую половину XIX в. Разделение это является, естественно, несколько условным по временны́м границам. Например, первая половина столетия захватывает 1850-е годы. Тем не менее такое деление верно отражает своеобразие процесса развития художественной культуры.

Пафос искусства первой половины XIX в. определялся общественным подъемом, вызванным избавлением от тирании Павла I, расширением национально-освободительных движений. Огромное влияние на художественную культуру этого времени имело развитие передовых социальных идеалов декабристов.

В этот период стремление к прямому отражению окружающей действительности становится ведущим в живописи.

В русской культуре первой половины XIX в. большое значение приобрел романтизм. В ведущих странах Западной Европы он подвергал критике идеи Просвещения, а в России часто выступал в тесной связи с ними. Вера в просветительские идеалы разума, прогресса, прав личности — все это было еще актуальным в русской общественной жизни.

Развитие романтических идеалов в русском искусстве можно разделить на два этапа. В первой трети века русский романтизм в изобразительном искусстве свободен от крайностей индивидуализма. Часто в одном произведении романтические черты сочетаются с классицистическими. Во многих проявлениях русский романтизм этого времени близок сентиментализму, что лучше всего выразилось в жанре портрета. В центре внимания художников находится натура яркая, неповторимая, значительная в силу своих личностных, а не сословных достоинств. Особенно существенна была роль романтизма в формировании эстетических взглядов О. А. Кипренского, менее отчетливо он повлиял на творчество А. Г. Венецианова, В. А. Тропинина и др.

Романтизм нашел воплощение и в пейзаже. В первой трети XIX в. в русской живописи возникает жанр пейзажа (творчество С. Ф. Щедрина).

Определенные романтические черты можно обнаружить и в архитектуре, и скульптуре начала века. Важно отметить, что весь цикл своего развития, от становления до упадка, романтизм совершает именно в пределах первой половины XIX в., хотя предромантические веяния появились в конце XVIII в.

Во второй трети XIX в. романтизм на русской почве переживает новый этап развития. В это время и черты романтизма в изобразительном искусстве (противопоставление идеала прозе жизни, гиперболизм образов, напряженность колорита, контрасты светотени, динамика пространственных построений и др.) становятся более четкими. Однако отнюдь не всегда романтизм открывал новые, перспективные пути в искусстве. Порой он приобретал мистическую экзальтированность в церковной живописи или снижался до ложного величия в жанровых картинах на итальянские сюжеты. Одним

из характерных признаков русского романтизма по-прежнему остается тесная связь с классицизмом.

Роль классицистического наследия в романтизме была противоречивой. С одной стороны, романтизм впитал в себя веру в прекрасную и благородную природу человека, которая заключалась в этических и эстетических идеалах высокого классицизма. Многие классические средства художественной выразительности (строгость рисунка, четкость построения формы и др.) были взяты на вооружение художниками-романтиками. Позитивную роль наследия классицизма можно обнаружить в творчестве К. П. Брюллова, Ф. А. Бруни и А. А. Иванова. С другой стороны, классицизм, воспринятый только как сумма художественных канонов, безусловно, тормозил развитие романтизма.

Важной особенностью романтизма рассматриваемой эпохи является то, что в его сфере зарождаются историзм и реализм. Ярчайший пример — творчество Александра Иванова. Он также показывает эволюцию пейзажного жанра: от классицистического понимания пейзажа как героического аккомпанемента действиям человека художник идет к глубокому проникновению в объективные закономерности жизни природы.

В это же время происходит накопление реалистических черт и в пластических искусствах.

В начале XIX в. господствующим стилем в русской архитектуре и скульптуре стал ампир. Это поздняя стадия классицизма, именуемая обычно зрелым, или высоким, классицизмом. Классицизм сохраняет свои позиции в этих видах искусства вплоть до начала 1840-х годов. Именно высокий классицизм придает единство искусству первой половины XIX в.

В этот период бурно развивалось градостроительство. Здание подчинялось городскому ансамблю — улице, площади или набережной, и поэтому укрупнялись архитектурные формы. Зодчие отказывались от мелких декоративных деталей, использовали в оформлении построек скульптуру. Творчество А. Н. Воронихина, А. Д. Захарова, Ж. Тома де Томона, О. И. Бове, К. И. Росси, их достижения в области синтеза скульптурного и живописного декора, убранства интерьеров — огромный вклад русского искусства первой трети XIX в. в мировую культуру.

Из периферийных городов Российской империи особенно быстро строились, а главное — получили превосходную планировку Одесса, Керчь, Полтава. После пожара 1812 г. интенсивно отстраивалась Тверь, в восстановлении которой участвовал К. И. Росси.

Академия художеств несомненно остается в начале XIX в. главным художественным центром России. Возрастает популярность академических выставок. Постепенно интерес к изобразительному искусству охватывает все более широкие общественные слои.

В изобразительном искусстве наблюдается стремление сблизить искусство с жизнью, которое тесно связано с общей демократизацией культуры этой эпохи. О. А. Кипренский, В. А. Тропинин, А. Г. Венецианов и его ученики активно работают над портретами дружеского, интимного характера. Формируется жанр бытовой картины, родоначальником которого становится А. Г. Венецианов. Одновременно развивается в творчестве художников венециановской школы жанр живописного интерьера.

Архитектура

Первая треть XIX в. — высшая фаза в почти вековом развитии архитектуры классицизма, так называемый

русский ампир. Новизну и стилистическое своеобразие этого этапа в пределах общего классицистического канона определяют преобладание в архитектурном творчестве градостроительных задач и господство общественных сооружений.

Необходимость учитывать большие пространственные перспективы привела к укрупнению архитектурных форм и членений, сокращению элементов, членящих объем. Таким образом подчеркиваются монументальные качества архитектуры. Наиболее полно эти черты выразились в проектах и сооружениях Ж. Тома де Томона, А. Д. Захарова и чуть позднее В. П. Стасова.

Пространственный размах предопределяет характерную для архитектуры ампира протяженность фасадов, все вертикальные акценты композиции подчиняются горизонтальной доминанте.

Утверждение пространственных ценностей над ценностями объема и формы явилось источником специфических трудностей и противоречий, сделавших ампир одновременно высшим и критическим моментом в развитии русского классицизма. В связи с этим следует обратить внимание на то, что крупнейшие сооружения ампирной эпохи в столицах — это перестройки или перепланировки существовавших прежде комплексов. Таковы в Петербурге Адмиралтейство А. Д. Захарова, Горный институт А. Н. Воронихина, здание Главного штаба К. И. Росси, в Москве — Торговые ряды О. И. Бове на Красной площади, здание Московского университета Д. Жилярди. Поскольку при этом архитектурная задача сводилась к оформлению уже имеющихся зданий классическими фасадами со стороны парадных магистралей и площадей, возникала угроза фасадного, декоративно-оформительского понимания архитектуры. Эта тенденция отчетливо видна в творчестве К. И. Росси и В. П. Стасова, однако А. Д. Захарову и Ж. Тома де Тома удалось преодолеть названные трудности.

1830—1850-е годы в русской архитектуре были временем разложения классицистической системы и оформления новых принципов эклектики. Гигантомания — один из признаков упадка стиля, так как она приводит к потере чувства пропорций за счет общего впечатления грандиозности. Отчасти диспропорциональностью отмечен облик Исаакиевского собора в Петербурге архитектора О. Р. де Монферрана (1818—1858). Следствием свободного выбора форм явилось распространение «неостилей».

Петербургский архитектор А. И. Штакеншнейдер, построивший дворец князей Белосельских-Белозерских на Невском проспекте (1846—1848), был одним из инициаторов **необарокко**.

В составе «неостилей» особенно заметным был так называемый **неорусский стиль**, распространившийся с 1830-х годов в культовых и дворцовых сооружениях. Наиболее отчетливо черты этого стиля можно проследить в постройках К. А. Тона (Большой Кремлевский дворец, здание Оружейной палаты в Кремле). В них причудливо сочетаются классицистическая регулярность планировки с декоративными мотивами древнерусского зодчества. Храм Христа Спасителя в Москве (1839—1883) К. А. Тона также не лишен эклектичности неорусского стиля.

Архитектура Санкт-Петербурга

Начало нового этапа в развитии русского искусства градостроения в первые десятилетия XIX в. связано с творчеством талантливого архитектора

Андрея Никифоровича Воронихина (1759—1814), крепостного графа Строганова.

Значительнейшим произведением Воронихина является *Казанский собор в Петербурге* (1800—1811). На высоком барабане с широкими окнами возвышается изысканно строгий по силуэту купол. Выполнен он целиком из железа. Могучая колоннада, образуя плавную дугу своими крыльями, раскрытыми к проспекту, создает обширную и торжественную площадь, гармонично сливающуюся с улицей. В средней части сильно выдвинут портик, ведущий к массивным бронзовым дверям. Такую же колоннаду зодчий предполагал поставить и с южной стороны, но его замысел не был осуществлен.

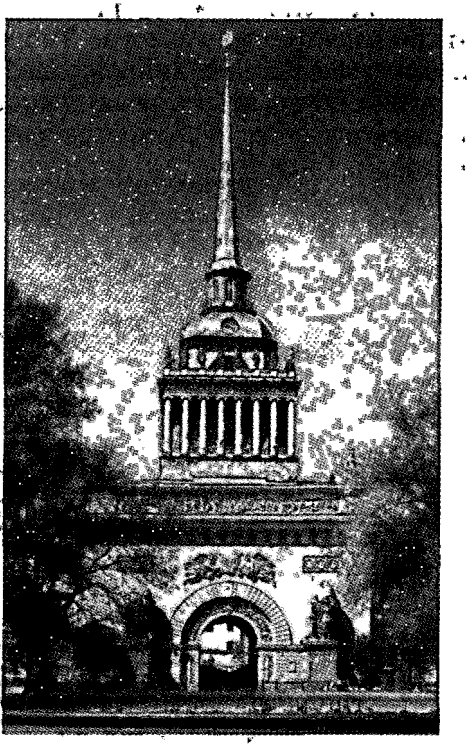
Излюбленные приемы раннего творчества Воронихина сказались в тенденции к членению архитектурной массы, в графической прорисовке деталей, в любви к каннелированным коринфским колоннам. Все это было уже не популярно в эпоху ампира.

Интерьер собора отличается подчеркнутой монументальной строгостью, достигаемой за счет отказа от мелких архитектурных деталей. Ряды двойных колоннад расположены близко у стен, углы пилонов средокрестия, несущих купол, скошены. Это способствует объединению пространства перекрещивающихся нефов.

В этом сооружении отразилось новое понимание архитектуры с точки зрения оформления города в целом и создания обширных городских ансамблей.

Архитектор ***Жан Тома де Томон*** (1760—1813) первым ярко продемонстрировал в зодчестве принципы ампира. Он родился в Швейцарии, а в России обрел вторую родину. Большой удачей Томона было проектирование петербургской *Биржи* (1805—1810). Мысу Васильевского острова, на котором поставлена Биржа, приданы очертания правильного круга. По краям образовавшейся площади установлены растральные колонны, служившие маяками. Томон поставил здание Биржи по оси стрелки Васильевского острова, лицом к Неве. Таким образом, все здания, выходящие к Неве, имеют целостный и в то же время живописный характер.

Андрей Дмитриевич Захаров (1761—1811) в здании *Адмиралтейства* (1806—1823) убедительно и просто решил сложнейший комплекс градостроительных проблем. Здание Адмиралтейства заняло центральное положение в ряду сооружений материковой части города, при этом оно ниже Зимнего по высоте. Подчеркнутая горизонтальная ритмика фасадов Адмиралтейства обостряет восприятие вертикали



А.Д. Захаров. Адмиралтейство. Санкт-Петербург

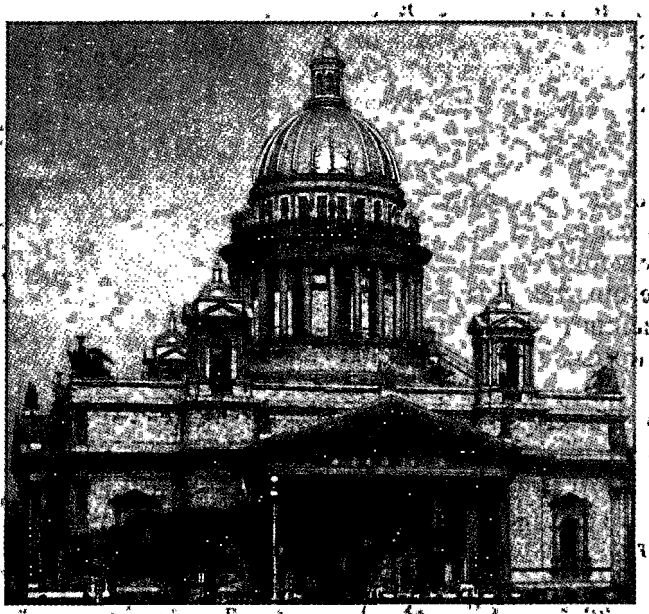
башни, образующей центр композиции главного фасада. Цельность общего впечатления достигнута благодаря принципу трехчастности, которому подчиняется компоновка главного фасада и с которым соотносятся все композиционные узлы сооружения как по горизонтали, так и по вертикали.

В творчестве ***Карла Ивановича Росси*** (1777—1849) ампир достигает своего апогея. Первой крупной работой архитектора стал великокняжеский *Михайловский дворец* (1819—1825), в настоящее время здание Государственного Русского музея. По оси главного фасада дворца была проложена улица, выходящая на Невский проспект, с тем чтобы здание хорошо просматривалось с центральной магистрали.

В плане дворца воспроизведена традиционная для XVIII в. схема усадьбы. Главный фасад здания также традиционно разделен на три ризалита с портиком в центральном выступе. Типичными особенностями ампира являются подчеркнутая непрерывность линий горизонтального членения, растянутость фасада вширь и высокий цокольный этаж со сквозной аркадой в центре. Высоко вознесенные коринфские колоннады в сочетании с богатой скульптурной лепниной фасада создают праздничное зрелище.

Необычайно торжественный и пышный вестибюль дворца с застекленным потолком, гризайльной росписью на своде, декоративной лепниной по стенам в основных чертах воспроизводит композицию вестибюля захаровского Адмиралтейства. В колорите интерьерного убранства господствуют сочетания белого и голубого с позолотой.

По проекту Росси построено здание *Главного штаба* (1818—1829). Колоссальная дуга здания с прямыми, параллельными Зимнему дворцу крыльями окаймляет Дворцовую площадь, придавая ей правильные очертания. Росси помещает в центр своей постройки большую арку, которую венчает упряжка коней с колесницей. Грандиозное впечатление производит вид, открывающийся из-под арки на Дворцовую площадь.



О. Р. Монферран. Исаакиевский собор. Санкт-Петербург

Росси также создал ансамбль зданий *Александрийского театра*. Он спроектировал большую площадь перед театром, застроил ее по периметру зданиями так, чтобы получился выгодный фон для корпуса театра с коринфской лоджией в главном фасаде, увенчанном колесницей Аполлона.

Французский архитектор ***Огюст Рикард*** (***Август Августович***) ***Монферран*** (1786—1858) был автором проекта *Исаакиевского собора* в Петербурге (1818—1858), построенного в честь Петра I. По замыслу архитектора сначала решено было установить монолитные колонны портиков и только после этого возводить стены. Центральный купол этого собора внутри представляет собой большепролетную чугунную конструкцию, снаружи он позолочен. Барабан центрального купола опоясала колоннада из 24 гранитных колонн. Собор украшают почти 400 произведений скульптуры, живописи и мозаики. Многие изваяния созданы при помощи гальванопластики. Привлекают внимание гигантские бронзовые горельефы на фронтонах.

Монферрану было доверено сооружение *Триумфальной колонны на Дворцовой площади* в честь победы в войне 1812 г. На монолитном гранитном стилобате установлен гранитный столб, увенчанный квадратной капителью с бронзовым цилиндром и полушарием, на котором возвышается фигура ангела (его лицу приданы черты Александра I), попирающего крестом змею. Торжественное открытие памятника состоялось в 1834 г.

Архитектура Москвы

Архитектурный облик Москвы отражал вкусы московской знати, привыкшей жить в городе как в поместье, поэтому здесь было много особняков.

Пожаром 1812 г. во время наполеоновского нашествия было уничтожено более половины городской застройки; следствием чего явилось бурное строительство. Так, Москва на исходе классицизма оказалась относительно свободной площадкой для более радикального, чем было возможно прежде, внедрения в структуру исторического города принципов регулярного строительства. Вырабатывается генеральный план реконструкции города. Возникает ряд новых площадей и магистралей, участкам городской застройки придается правильная конфигурация.

Ведущая роль в московском градостроительстве принадлежала ***Осипу Ивановичу Бове*** (1784—1834). По его проекту в 1814 г. была реконструирована Красная площадь. Старое *здание Торговых рядов* напротив Кремлевской стены получает новый архитектурный облик — сквозная аркада перетягивается дорическим антаблементом на сдвоенных колоннах; углы и центр композиции оформляются павильонами с портиками. Приземистое, словно распластанное по земле, горизонтально вытянутое здание создавало выразительный контраст высотным акцентам кремлевских башен. Плоский купол центрального павильона перекликался с куполом возвышающегося над Кремлевской стеной казаковского Сената — тем самым зрительно фиксировалась композиционная ось огромного пространства площади. На этой оси перед центральным портиком Торговых рядов был установлен памятник К. Минину и Д. Пожарскому работы И. П. Мартоса.

В 1816 г. Бове создает план классицистического *ансамбля Театральной площади*. Прямоугольная в плане площадь окружалась рядом зданий, объединенных аркадой в цокольном этаже. Типичная черта московской архи-

тектуры выразилась в том, что одна из парадных площадей центра города обстраивалась частными домами, что было невозможно в Петербурге. Вытянутый прямоугольник Театральной площади был ориентирован перпендикулярно к одной из центральных улиц — Охотному ряду. Здесь не площадь распахнута на городскую магистраль, как в петербургском ансамбле Александрийского театра, а наоборот, улица вливается в площадь. Такая относительная изоляция от центральной улицы придает площади замкнутый характер, что также необходимо отметить как типично московскую особенность.

Ансамбль построек на Театральной площади объединял в композиции принципы классицизма с принципами древнерусского зодчества. Строгие формы величественного Большого театра были рассчитаны на главенствующую роль в этом ансамбле. Здание Большого театра долгое время было одним из самых высоких в Москве. Большой театр портиком главного фасада, увенчанным колесницей Аполлона, обращен к замыкающей площадь с противоположной стороны Китайгородской стене, за которой возвышались башни Кремля.

Рядом с О. И. Бове и зачастую совместно с ним в течение долгих лет работал ***Доменико Жилярди*** (1788—1845) — крупнейший мастер московского ампира.

К числу наиболее значительных работ Жилярди относится восстановление и отчасти новое архитектурное решение пострадавшего после пожара 1812 г. *Московского университета* (1817—1819), построенного в XVIII в. М. Казаковым.

В связи с проводившейся по проекту Бове разбивкой Александровского сада и образованием новой Манежной площади видоизменилась функция старого здания университета: ему предназначалась теперь ведущая роль в архитектурном ансамбле.

Архитектурные приемы Жилярди направлены к такому укрупнению форм, которое позволяло преодолеть дистанцию, отделяющую углубленное внутрь парадного двора здание от пространства площади. Жилярди делает гладкой стену, заменяет ионическую колоннаду мощной дорической, одновременно увеличивая число колонн, повышает купол, перекрыв фронтон аттиком[1]. Активизируя, таким образом, пластические контрасты и светотеневой рельеф, сократив и укрупнив главные ритмические акценты, Жилярди создал величавый образ. Нельзя не отметить, что это едва ли не единственное здание Москвы, где патетика архитектуры приближается к петербургскому ампиру.

Московской архитектуре было свойственно уединенное существование здания при сохранении прямого фронта уличной застройки. Этим продиктован особый тип композиции, примененный Жилярди при постройке дома П. М. Лунина (ныне — Музей искусств народов Востока) на Никитском бульваре. Зданию придается форма вытянутого прямоугольника, выходящего на линию улицы торцовым фасадом, так что основной его массив оказывается в глубине участка и тем самым отделен от улицы.

Еще одна специфическая особенность ампирных построек Москвы — смелая асимметрия композиции, живописность. Примером может быть наличие разных фасадов у одного здания в усадьбе Усачевых, спроектированной Жилярди.

---

[1] *Аттик* — стенка над карнизом, подобная парапету, но более высокая и роскошная, как правило, над центральной частью здания. Часто аттик украшается барельефами и другими декоративными элементами.

Скульптура

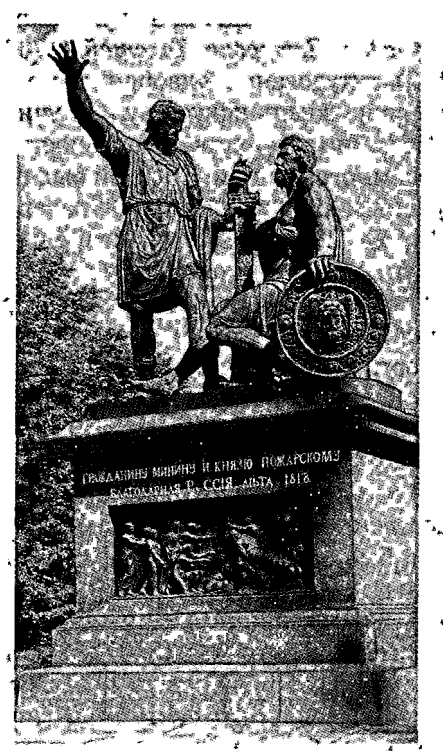
В первой половине XIX в. наблюдался подъем русской скульптуры, особенно ее монументальных форм. Тяготение к монументальности было обусловлено тем общественно-патриотическим воодушевлением, которое сопровождало выход России в ряд могущественных мировых держав. Русская скульптура продолжала быть теснейшим образом связанной с Академией художеств. Чрезвычайно ценным ее качеством является органическое слияние с архитектурой. Из мастеров выделяются Ф. Ф. Щедрин, автор монументальных скульптурных групп — кариатид, выполненных для Адмиралтейства, И. П. Мартос и Ф. П. Толстой, отразившие в своих произведениях героическую тематику. В их творчестве идет становление типических черт высокого классицизма. Особенной выразительности теперь достигает силуэт.

Иван Петрович Мартос (1752—1835) получил академическое образование. Он создавал памятники в технике круглой скульптуры и надгробия (С. С. Волконской, М. П. Собакиной, Е. С. Куракиной и др.). Самый плодотворный период в творчестве мастера — первая четверть XIX в. К этому времени относятся его наиболее значительные произведения: рельеф «Источение Моисеем воды в пустыне» на портике Казанского собора в Петербурге, памятник М. В. Ломоносову в Архангельске.

Самая значительная работа Мартоса — памятник земскому старосте из Нижнего Новгорода *Кузьме Миничу Минину* и князю *Дмитрию Михайловичу Пожарскому*, возглавившим народное ополчение против нашествия поляков в 1611—1612 гг. и изгнавшим захватчиков из Москвы. Установленный на Красной площади памятник представляет собой группу, помещенную на строгом гранитном пьедестале прямоугольной формы с бронзовыми барельефами с двух сторон.

Кузьма Минин, указывая рукой на Москву и призывая к спасению Отечества, вручает Пожарскому боевой меч. Опираясь рукой на щит, Пожарский поднимается со своего ложа, на котором отдыхал после полученных ранений. Мартос сделал главным действующим лицом не князя Пожарского, а Кузьму Минина как представителя русского народа. Скульптор достаточно определенно подчеркнул сильную фигуру Минина, одетого в русскую рубаху и штаны. Тщательно и верно воспроизведены древнерусские доспехи Пожарского: островерхий шлем и щит с изображением Спаса.

В своем произведении Мартос гениально решил сложнейшую задачу



И. П. Мартос. Памятник К. Минину и Д. Пожарскому. Москва

объединения стоящей и сидящей фигур в монументальной группе, рассчитанной на круговой обзор. Памятник был установлен на открытом месте, против Кремля, ближе к Торговым рядам (в настоящее время он передвинут ближе к храму Василия Блаженного). В композиции нет ничего лишнего. Величаво обобщенные скульптурные формы, дух возвышенной героики — все это направлено на воплощение патриотического содержания, на увековечение подвига и мужества народа.

В работе скульптора над данным произведением отразился характерный для русского искусства процесс демократизации и укрепления реалистических начал.

По силе дарования, профессиональному мастерству, разносторонности творческого диапазона Мартос является наиболее видным представителем высокого классицизма в скульптуре.

Федор Петрович Толстой (1783—1873), титулованный дворянин, посвятил свою жизнь искусству. Он учился в Академии художеств. Деятельность его была многогранной. Толстой был прекрасным рисовальщиком, гравером. Широко известны его акварельные рисунки цветов и плодов, а также силуэты из черной бумаги. Толстой проявил себя новатором в скульптуре, отвергнув устаревшие традиции позднего барокко в медальерном деле. Он создает медали в стиле классицизма, соответствующем духу времени.

Толстой активно участвовал в общественном революционном движении, был близок декабристам. Над серией медальонов, посвященных событиям Отечественной войны 1812 г. и военным действиям 1813—1814 гг., скульптор работал больше 20 лет. Оригиналы, воспроизведенные в гипсе, фарфоре, бронзе, чугуне, получили широкое распространение и находятся во многих музеях.

По свидетельству самого Толстого, им в различное время было исполнено с натуры 10 портретов его родных и друзей. Как правило, это были портреты-медальоны. Как скульптор Толстой работал и над бюстами, статуями и монументальными рельефами.

Живопись

В начале XIX столетия в живописи воплотились романтические идеалы эпохи национального подъема. Отвергнув строгие, не допускающие отступлений принципы классицизма, художники открыли многообразие и красоту окружающего мира. Это не только отразилось в портрете и пейзаже, но и дало толчок к рождению бытовой картины. Первенство еще оставалось за историческим жанром — последним прибежищем классицизма, однако и сюда проникали романтические идеи и темы.

Такие выдающиеся мастера, как С. Ф. Щедрин, Ф. Я. Алексеев, будучи представителями классической и романтической школ, тяготели к лирическому восприятию пейзажа вне зависимости от того, писали они природу родного края, как Ф. Я. Алексеев, или же изображали обязательные для той эпохи виды итальянских побережий и виноградников, как С. Ф. Щедрин.

Художники В. А. Тропинин, А. Г. Венецианов, Г. В. Сорока и их последователи ввели в живопись XIX в. образы представителей третьего сословия — ремесленников, крестьян, солдат. Обветренные лица их моделей полны достоинства и здоровой природной красоты. От них — прямой путь к типажам П. А. Федотова, которые обретают обличительное социальное значение.

Крупнейший живописец России XIX в. К. П. Брюллов повлиял на многие стороны русского искусства. Он

преодолел застылость канонов классицизма, наполнив образ романтическим чувством, цветовым богатством реального мира.

А. А. Иванов известен в основном как автор картины — «Явление Христа народу».

Русские художники первой половины XIX в. достигли высокого уровня мастерства, который поставил их произведения в один ряд с лучшими образцами европейского искусства.

Орест Адамович Кипренский (1782—1836) (фамилия Кипренский, возможно, происходит от имени богини Киприды, т. е. Афродиты) был великолепным портретистом. Кипренский учился живописи в Академии художеств, где создал полотна, за которые его избрали академиком, например парадный *портрет гусара Евграфа Владимировича Давыдова* (1809), двоюродного брата поэта и будущего героя Отечественной войны Дениса Давыдова.

Образ поэта, творца особенно интересовал художников романтического направления. В 1816 г. Кипренский создал *портрет Василия Андреевича Жуковского* (1783—1852). Задумчивое лицо поэта, контрастное освещение на фоне нечеткого пейзажа с руиной, бурным морем и облачным небом подчеркивают романтический характер его творчества.

Большой глубиной при внешней простоте обладают женские образы Кипренского (Д. Н. Хвостова, Е. С. Авдулина, девочка в маковом венке и др.).

Композиция *портрета Е. С. Авдулиной* во многом напоминает «Джоконду» Леонардо да Винчи: женщина сидит в темной комнате на фоне окна, за которым открывается пейзаж, у нее, как у Джоконды, сложены руки. Пейзаж Кипренского — это не выписанный во всех деталях ландшафт и не изображение конкретного города, а неясный, романтический вид. Образ героини сопоставлен с цветком. Взгляд, направленный мимо зрителя, придает ее лицу выражение отрешенности. С виртуозным мастерством изображены детали костюма — желтая узорчатая персидская шаль (такая же, как на портрете Хвостовой), жемчужное ожерелье, кружево чепца.

В Петербурге художник написал множество портретов, в том числе *портрет А. С. Пушкина* (1827). Скрещенные на груди руки поэта, складки плаща, наброшенного на плечи, — все это характерные приметы романтического героя, отрешенного от окружающего мира и погруженного в свои мысли. Живой взгляд пушкинских глаз выражает вдохновение и сосредоточенность. Поэт как бы прислушивается к внутреннему голосу: «...минута — и стихи свободно потекут». Пушкин показан в самый счастливый, светлый момент — момент творчества. Именно это особенно понравилось в портрете и самому поэту. Он выразил свое восхищение мастерством живописца в стихотворении, посвященном Кипренскому:

> Любимец моды легкокрылой,
> Хоть не британец, не француз,
> Ты вновь создал, волшебник милый,
> Меня, питомца чистых муз.

В 1828 г. Кипренский уехал в Италию и в Россию уже не вернулся.

Сильвестр Феодосиевич Щедрин (1791—1830) вырос в среде художников. Его отец, Феодосий Федорович, был скульптором, а дядя, Семен Федорович, — пейзажистом. В девять лет Щедрин поступил в Академию художеств. Восхищение городскими видами итальянца Д. А. Каналетто, которые он видел в Эрмитаже, а также, вероятно, влияние дяди определили выбор будущего живописца: он стал пейзажистом. Окончив Академию художеств в 1811 г., Щедрин получил большую

золотую медаль и право совершить пенсионерскую поездку за границу, но ее пришлось отложить из-за войны с Наполеоном в Европе.

Щедрин несколько лет совершенствовался при Академии, представляя на выставки свои картины, изображающие окрестности Петербурга. В пейзажах 1815—1817 гг. он показал не центральные улицы и набережные Невы, которые так привлекали мастеров XVIII столетия, а безмятежные городские окраины, прогуливающихся господ, погруженных в повседневные заботы простолюдинов.

Только в 1818 г. Щедрин наконец поехал в Италию, которая стала для него второй родиной. Здесь излюбленным жанром художника стал пейзаж реального места, населенный живыми, характерными типами. Вот один рыбак плывет в лодке, другой сушит сети, кто-то тащит корзину, многие просто отдыхают. Любимыми моделями Щедрина были нищие и бродяги: они позволяли лучше передать местный колорит, который особенно ценили заказчики.

В многочисленных видах Рима и его окрестностей мастер под воздействием натуры постепенно отказался от общепринятого в то время коричневатого теплого колорита и стал писать в холодных голубоватых и серебристых тонах. Сильвестр Щедрин стремился передать живое впечатление от природы, многообразной и изменчивой.

Негой южного итальянского лета наполнен цикл «*Террасы на берегу моря*». Щедрин запечатлел необыкновенно уютные, прогретые солнцем и увитые лозами винограда террасы в разное время дня, наблюдая жизнь и нравы различных персонажей: священников и монахов, нищих и мальчишек.

Единство природы и обживших ее людей в произведениях Щедрина столь естественно, что кажется, будто художник писал их одновременно. Однако летом он обычно выполнял с натуры пейзаж, а зимой «населял» его людьми. Поэтому некоторые незавершенные работы мастера непривычно безлюдны. Таков, например, «*Вид Амальфи близ Неаполя*» (1826). На первом плане картины видны коричневато-зеленые скалы, на горизонте — голубая гора, а между ними — светлые домики приютившегося на скале городка Амальфи.

В последние годы жизни художник нередко писал ночные пейзажи, освещенные светом луны или костра. На картине «*Неаполитанские рыбаки в лунную ночь. Вид Позилиппо*» (конец 1820-х гг.) жаркий огонь костра на первом плане контрастирует с холодным серебристым блеском лунной дорожки на поверхности моря. Щедрин одним из первых открыл этот необычный цветовой эффект, ставший очень популярным в русской живописи середины и второй половины XIX в.

Пейзажи Щедрина пользовались огромным успехом у публики. Материально независимый от Академии, он был вольным художником и до конца дней жил в Италии. Его творчество предвосхитило открытия французских импрессионистов.

Василий Андреевич Тропинин (1776—1857) — крупнейший русский портретист. Велико его значение и в развитии бытового жанра. Тропинин принадлежит к числу тех художников сентиментально-романтической направленности, которые искали пути непосредственного отражения окружающей жизни. Полотна этого живописца излучают теплые краски и мягкий свет.

Тропинин был крепостным и только в 1823 г. под давлением общественного мнения получил свободу. После избрания академиком Академии художеств он поселился в Москве, где и прожил до конца жизни.

Одним из лучших произведений раннего Тропинина является «*Портрет сына художника*». Очарователен образ задумчивого, небрежно одетого мальчика с растрепанными волосами. Теплая гамма золотисто-охристых, розовато-коричневых оттенков, сочетание корпусного и лессировочного письма еще напоминают живопись XVIII в. Однако живость восприятия натуры свидетельствует о силе реалистических начал в искусстве Тропинина.

В 1820-е годы Тропинин создает особый вид жанровой картины — поясное изображение человека, занятого каким-либо привычным делом. Фигура, как правило, изображена крупным планом на нейтральном фоне. Образ сохраняет портретное сходство, но главным является социальная типизация черт, что характерно для бытового жанра. Художник писал портреты современников: господ и крестьян, ученых и мастеровых, писателей и художников и др.

Тропинин создал прекрасные образы простых людей («Пряха», «Кружевница»). Художник стремился тронуть зрителя миловидностью своей модели, ее застенчивостью, сквозь которую светится природная естественность натуры. Он точно передавал прическу, костюм и аксессуары.

Мастер был очень популярен в 1840-е годы. В легкой, свободной манере написан «*Портрет А. С. Пушкина*», где поэт представлен просто, по-домашнему. Лицо поэта овеяно сдержанной взволнованностью.

Выразителен и объективен «*Автопортрет с палитрой*», где художник изобразил себя на фоне окна с видом на Кремль. Художника увлекает тональное решение холста. Портрет написан при теплом вечернем освещении, колорит строится на сочетании теплых и холодных цветовых оттенков.



В. А. Тропинин. Портрет сына художника

Подобно Кипренскому, Тропинин раскрывает в портретах душевные богатства и ценность человеческой личности, не зависящую от сословной значимости.

Алексей Гаврилович Венецианов (1780—1847) родился в Москве в семье купца. В двадцать два года он отправился в Петербург и поступил на государственную службу. В свободное время Венецианов посещал Эрмитаж, изучал и копировал картины старых мастеров. Здесь же он познакомился с известным портретистом В. Боровиковским и стал его учеником.

В 1811 г. на соискание звания академика художник представил в Академию художеств «*Автопортрет*». С этой целью традиционно выставлялись религиозные или исторические картины либо портреты известных людей, а автопортрет — впервые. Из мягко освещенного пространства прямо к зрителю обращено некрасивое, но одухотворенное лицо мастера. Его глаза за стеклами очков внимательны и сосредоточенны. Работа была прекрасно на-

писана и вызвала всеобщее одобрение. Венецианов стал академиком. Вскоре он женился, приобрел имение Сафонково в Тверской губернии, оставил службу и уехал в деревню. В своей усадьбе Венецианов продолжил занятия живописью и начал педагогическую деятельность. Художника влекли русская природа, простые люди, их труд и образ жизни, напрямую связанные с землей.

Картина «*Гумно*» (1823) (см. цв. вкл.) написана с натуры. Венецианов изобразил гумно с работающими и отдыхающими людьми, с лошадьми, повозками, земледельческими орудиями. Потоки солнечного света проникают в помещение сразу с трех сторон: через проем на переднем плане холста, через ворота слева и на заднем плане. Венецианов приказал выпилить стену гумна, чтобы изобразить интерьер максимально достоверно. Группы и отдельно стоящие фигуры крестьян постепенно уводят взгляд зрителя в глубь картины.

В дальнейшем Венецианов создал целую серию «крестьянских» полотен. Художник писал без эскизов и предварительного рисунка, сразу на холсте с натуры или по воспоминаниям. Непосредственность и простота резко отличали его картины от академических работ. Мальчик-пастушок спит на берегу речки. У него за спиной типичный русский пейзаж, один из первых в истории отечественной живописи («*Спящий пастушок*», 1823—1824). Статная женщина в сарафане идет по полю, держа под уздцы лошадей. Ее взгляд прикован к ребенку, сидящему на краю поля («*На пашне. Весна*», первая половина 1820-х). Хлеб созрел, и его убирают женщины-жницы. Крестьянка, сидящая вполоборота к зрителю на высоком помосте, кормит младенца («*На жатве. Лето*», середина 1820-х). Красота, величавость и поэтичность венециановских крестьянок имеют обобщенный характер. В этих картинах большую роль играет русский пейзаж: золотые и зеленые поля, высокое чистое небо, темный ельник и др.

Наиболее значительные примеры крестьянского портрета в живописи первой трети XIX в. — это венециановские «Захарка», «Девушка с теленком», «Голова крестьянина», «Крестьянка с васильками». Непосредственность, портретность характеристики модели в этих произведениях является одним из самых серьезных реалистических завоеваний эпохи.

Значение Венецианова в русской живописи определяется и его педагогической деятельностью. Он обучил живописи более 40 юношей, в большинстве крепостных, а также детей ремесленников и мещан. В основе обучения было рисование с натуры. Достижения и открытия Венецианова продолжали жить в русском искусстве благодаря работам учеников.

Художники ***венециановской школы*** — А. А. Алексеев, Н. С. Крылов, Е. Ф. Крендовский, Л. К. Плахов, Г. В. Сорока — развивали жанр интерьера в живописи, который получил название «в комнатах» (А. В. Тыранов «Мастерская художников братьев Черенцовых», К. А. Зеленцова «Мастерская художника А. Г. Венецианова в Петербурге»; Г. В. Сорока «Кабинет дома в Островках» и др.). Интерьеры всегда открыты, через окна и двери льется свет, виднеется пейзаж или открывается в дверной проем анфилада комнат. Пейзажи венециановских учеников, как правило, изображают окрестности родного дома. Произведения венециановской школы в целом составляют ряд идентичных по своей художественной структуре образов.

Карл Павлович Брюллов (1799—1852) был крупнейшим живописцем эпохи. Он сумел найти золотую сере-

дину между господствовавшим в академической живописи классицизмом и новыми романтическими веяниями. В ряде его работ чувствуются следы реалистического мироощущения. Брюллов получил академическое образование и еще студентом имел репутацию молодого гения.

В 1822 г. только что созданное Общество поощрения художников отправило Брюллова за границу, где он плодотворно работал («Итальянское утро», «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя», «Итальянский полдень» и др.). Картина «*Итальянский полдень*» рождает ощущения полуденной жары и прохладной тени, жажды и предвкушения вкуса винограда. Это однофигурная композиция, в которой ярко выражено душевное состояние прекрасной женщины. Обращение к натуре, далекой от классических пропорций, вызвало неодобрение в Обществе поощрения художников, поэтому Брюллов отказался от пансиона и стал независимым живописцем.

В последние годы пребывания в Италии он написал знаменитую «*Всадницу*» (1832), грациозно сидящую на великолепном вороном скакуне. Скромную воспитанницу графини Самойловой Джованину Паччини художник изобразил как титулованную особу. Красотой и ловкостью амазонки восхищается ее маленькая сестра Амалия Паччини, как бы призывая зрителя разделить ее восторг. В отличие от традиционных портретов здесь герои показаны в движении. Обобщенный колорит картины, построенный на гармонии локальных цветов, в дальнейшем стал преобладающим в живописи Брюллова.

Известное монументальное полотно К. П. Брюллова «*Последний день Помпеи*» является национальным достоянием. Поражает не только блестящее живописное мастерство художника, но и то, что он гениально соединил в своей картине принципы строгого академического искусства с романтической взволнованностью, предугадав пути дальнейшего развития русской живописи.

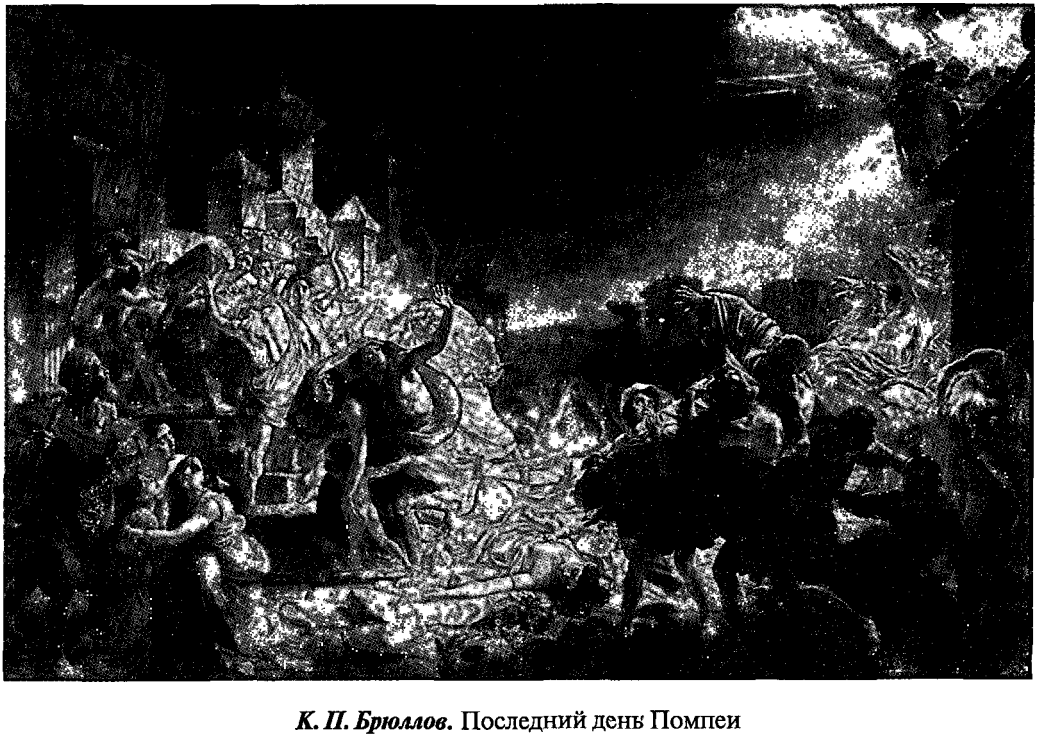
К. П. Брюллов побывал на раскопках Помпеи и Геркуланума, чтобы изучить их руины и памятники, точно воспроизвести события на своем полотне. Он изобразил трагедию гибнущего от извержения вулкана города, столкновение человека и разрушительных сил природы. Перед лицом разбушевавшейся стихии люди ведут себя по-разному: одни безвольно покоряются судьбе, другие рвутся к спасению, проявляя любовь и героизм, алчность и предательство. Позы, жесты, лица, действия людей передают панический страх, ужас, отчаяние, решимость. Символично то, что в толпе помпеян художник изобразил самого себя, уносящего ящик с кистями и красками. Композиция этой картины построена на ритме светлых и темных пятен, разнообразных контрастах.

Картина была написана в Риме и совершила триумфальное шествие по многим столицам Европы. Тем самым русская академическая школа получила полное признание на Западе.

> Принес ты мирные трофеи
> С собой в отеческую сень,
> И стал «Последний день Помпеи»
> Для русской кисти первый день.
>
> (Е. Баратынский)

По возвращении в Петербург Брюллов много работал в жанре портрета.

Портрет знаменитой светской красавицы *Ю. П. Самойловой с воспитанницей Амацилией* — типичный парадный портрет. Горделивая осанка женщины, взгляд, устремленный поверх толпы, снятая маска воспринимаются как вызов, брошенный обществу. Изу-



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи

мительна гармония локальных цветов картины. Брюллов великолепно передает фактуру тканей. Фоном для величественной фигуры служит красный занавес, отделяющий ее от карнавальной толпы. Брюллов запечатлел не просто бал, а, как он говорил, «маскарад жизни».

Одной из вершин мастерства художника является «*Автопортрет*» (1848). На нем изображен больной и глубоко усталый человек. Голова его покоится на красной подушке. Этот цвет образует колористическую доминанту. В исхудалом лице в большей степени выражено страдание нравственное, чем физическое. Внимательный, все понимающий взгляд художника устремлен на зрителя. Тонкая нервная рука устало свисает с подлокотника кресла. (Руки на портретах Брюллова всегда очень выразительны.) «Автопортрет» был создан за один сеанс и сохранил все преимущества этюда — яркость и живость. Можно проследить движение кисти и представить последовательность работы. Портрет свидетельствует о том, какой могучей творческой энергией обладал художник.

Завершала творческий путь художника большая работа в Исаакиевском соборе. Он исполнил все предварительные картоны и эскизы росписи, начал расписывать купол собора, но заболел и не смог закончить.

Александр Андреевич Иванов (1806—1858) — величайший живописец своей эпохи. Он родился в Петербурге в семье профессора Академии художеств, который и стал его наставником в искусстве.

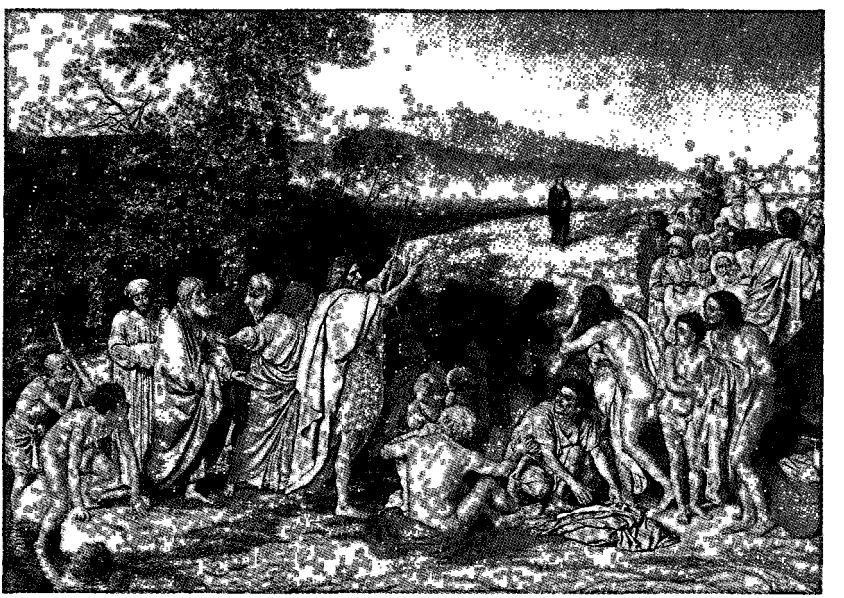
В начале своего творческого пути художник создал много произведений на библейские сюжеты. В картине «*Явление Христа Марии Магдалине*» (1834—1836) классическая правильность поз

и жестов героев сочетается с религиозной просветленностью их лиц. За эту работу Иванов получил звание академика и продление пансиона на пребывание в Италии.

Самое большое полотно А. Иванова, знаменующее целый этап в развитии русской живописи, — *«Явление Христа народу»* — картина на евангельский сюжет. Художник работал над ней более 20 лет. Эта картина, ставшая, бесспорно, главным произведением художника, есть не только изображение божественного чуда, но и чуда духовного преображения, нравственного обновления человечества.

Христос, возникающий на склоне холма, направляется в долину реки Иордан, где Иоанн Креститель обличает зло и несправедливость, царящие в мире. Фигура Христа служит подтверждением истинности слов проповедующего победу добра и справедливости Иоанна. Центральная фигура картины — изможденный раб, предчувствующий свое духовное освобождение. Слева от Иоанна находится группа будущих апостолов, которые вскоре последуют за Христом. Справа — фарисеи и книжники, отвергающие истину во имя догмы. Художник показывает людей разного возраста и общественного положения. Во многих подготовительных этюдах к картине Иванов выступает новатором, опередившим современников в понимании законов световоздушной среды и живописи под открытым небом. Он подробно разрабатывал мотивы природы по отдельным темам, обусловленным композицией картины (деревья первого плана, земля, камни, вода, деревья дальних планов, горы, небо).

В 1840-е годы Иванов задумал цикл росписей на библейские сюжеты. Поражает обилие и разнообразие выполненных акварелью эскизов. Они поистине вдохновенны и потрясают зрителя мощью образов («Три странника возвещают Аврааму о рождении Исаака», «Сбор манны в пустыне», «Шествие пророков», «Проповедь в храме», «Жен-



А. А. Иванов. Явление Христа народу

щины и знавшие Христа смотрят издали на распятие» и др.).

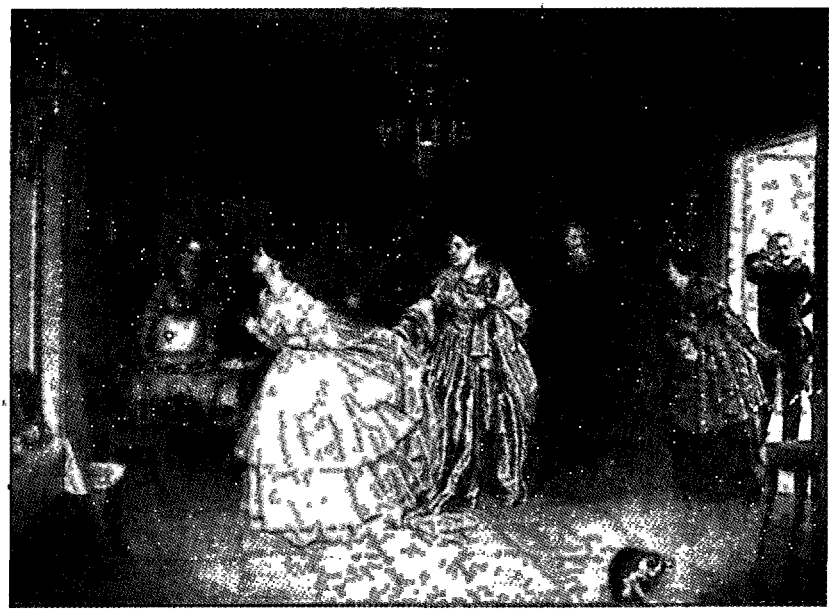
Несмотря на то что эскизы росписей не были реализованы на стенах, они превосходят все сделанное русскими художниками XIX в. в этой области.

Павел Андреевич Федотов (1815—1852) — основоположник бытовой сатирической картины. Нужда преследовала художника от рождения до самой смерти, поэтому тема гнетущей, беспросветной бедности — одна из основных в его творчестве.

В свободные от службы часы юный прапорщик посещал рисовальные классы Академии художеств и залы Эрмитажа, где выставлялись жанровые картины голландских мастеров XVII в. Сначала Федотов работал графическими материалами (карандаш, сепия и акварель), позднее перешел к живописи маслом.

На картине «*Свежий кавалер*» (1846) герой стоит посреди тесной захламленной комнаты в величественной позе, нацепив орденский крестик на свой полосатый халат, а кухарка с насмешкой указывает хозяину на прохудившийся сапог. Рассказанный Федотовым комический случай приобретает большой обобщающий смысл. В этой картине Федотов только пробовал себя в масляной живописи. Вводя цвет, он скорее раскрашивал отдельные предметы, чем объединял их в гармоничную цветовую композицию. «Свежий кавалер» — это апогей человеческой пустоты, чванства и пошлости.

«*Сватовство майора*» (1848) напоминает сцену из водевиля на очень распространенный сюжет — брак по расчету. Не очень молодой майор, видимо проигравшийся в пух и прах, решил поправить свои дела, женившись на девушке из купеческой семьи, которой лестно породниться с дворянином. Долгожданное появление жениха производит всеобщий переполох. Хозяин дома, солидный купец, торопливо застегиваясь, улыбается свахе, которая нахваливает жениха. Кухарка



П. А. Федотов. Сватовство майора

оцепенела с блюдом в руках, а позади нее снуют и перешептываются домочадцы. Невеста изображает смущение и готова упорхнуть, а мать одергивает ее за подол роскошного платья. Майор стоит в передней и виден только зрителям. Он приосанился, втягивает брюшко и подкручивает усы, желая показаться бравым кавалером. В колорите два цветовых пятна играют решающую роль: бледно-розовое платье невесты, выделяющееся светлым пятном на сложном фоне, и светло-зеленая стена передней, на которой хорошо заметен темный силуэт офицера. За «Сватовство майора» Академия художеств присвоила Федотову звание академика.

Следующая работа художника — «*Завтрак аристократа*» (1849—1850). Бедный, но не желающий потерять свою репутацию, молодой щеголь застигнут врасплох нежданным гостем именно в тот момент, когда собирается приступить к своему скудному завтраку. Он прячет черствый ломоть хлеба под книгу. Его поза и лицо выражают страх и неловкость. Картина написана в насыщенном колорите.

Новый этап в творчестве Федотова начался с вариантов картины «*Вдовушка*» (1851—1852). Это незабываемый образ страдающей женщины: весь прежний уклад ее жизни катастрофически рухнул, нищета и голод угрожают ей и еще не родившемуся ребенку. Поза и лицо вдовушки выражают бессилие перед судьбой: глаза заплаканы, голова покорно склонена, рука безвольно опущена. Идея этой картины остросоциальна.

Герой картины «*Анкор, еще анкор!*» (1851—1852) — офицер, служащий, видимо, где-то в глухой провинции. Он лежит на топчане и играет с собакой, заставляя ее прыгать через чубук курительной трубки. И это несерьезное занятие, и вся обстановка убогого жилища выражают скуку человека, который не знает, чем заполнить свои однообразные дни. Цветовой контраст освещенной свечой красной скатерти и холодного зимнего пейзажа за окном усиливает ощущение тоски и безысходности. В названии картины бессмысленно повторяется одно и то же слово (encore по-французски означает «еще»). Трудно найти другое произведение, в котором с такой силой были бы показаны глубочайшая тоска и беспросветность жизни.

Последняя картина Федотова «*Игроки*» (1852) — редкий для того времени образец группового портрета. Карточная игра превращается в загадочное драматическое событие. Комната освещена свечами, отчего вокруг пляшут зловещие тени. Игра закончена, и трое игроков встали, разминая затекшие от долгого сидения тела. Проигравший, застывший за столом в оцепенении, похож на Федотова.

Картины Федотова были первым и чрезвычайно ярким проявлением критического реализма в живописи.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте архитектуру первой половины XIX в. на примере лучших сооружений А. Н. Воронихина, А. Д. Захарова, Ж. Тома де Томона, О. И. Бове, К. И. Росси.
2. Расскажите о творчестве И. П. Мартоса.
3. Какие традиции развивал в медальерном искусстве Ф. П. Толстой?
4. Как романтизм проявился в живописи первой половины XIX в.?
5. Расскажите о лучших портретах В. А. Тропинина.
6. Почему А. Г. Венецианова называют родоначальником бытового жанра? Приведите примеры.
7. Расскажите о творчестве К. П. Брюллова.
8. Каковы особенности творчества А. А. Иванова?
9. Какие обличительно-сатирические и романтические черты можно увидеть в работах П. А. Федотова?

Темы рефератов

- Монументальная пластика первой половины XIX в.
- Русские живописцы первой половины XIX в.
- Портрет в живописи В. Тропинина.
- А. Г. Венецианов и его школа.
- Портретная живопись К. П. Брюллова.
- Библейские сюжеты в творчестве А. А. Иванова.

ЛИТЕРАТУРА

Алленов М. М. Русское искусство X — начала XX века. Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика / М. М. Алленов, О. С. Евангулова, Л. И. Лифшиц. — М., 1989.

Грабарь И. Э. Петербургская архитектура XVIII — XIX веков / И. Э. Грабарь. — СПб., 1994.

Даринский А. В. История Санкт-Петербурга. XVIII — XIX вв. / А. В. Даринский, В. И. Старцев. — СПб., 2000.

История русского искусства / под ред. В. В. Ванслова, А. К. Лебедева и др. — М., 1991.

Ломов С. П. Русские живописцы XVIII — XIX веков / С. П. Ломов. — М., 1997.

Рапацкая Л. А. Искусство «серебряного века» / Л. А. Рапацкая. — М., 1996.

Русская живопись : энциклопедия / ред. Г. П. Конечна. — М., 2003.

Русские художники : энциклопедический словарь / Т. Б. Вилинбахова, Ю. Я. Герчук, С. М. Даниэль и др. — СПб., 1998.

ИСКУССТВО РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Во второй половине XIX в. в исторической и жанровой живописи зарождаются многие особенности искусства критического реализма. Продолжает развиваться бытовой жанр.

В русском искусстве огромную роль сыграло Товарищество передвижных художественных выставок, в уставе которого говорилось о том, что выставки должны помочь провинциальным жителям познакомиться с русским искусством, а также развить любовь к искусству в обществе. Основоположниками Товарищества были Н. Н. Ге, В. Г. Перов, И. Н. Крамской и др. Главным художественным принципом Товарищества был реализм, или «правда жизни», как говорили передвижники. Для них было важно отразить национальное своеобразие русской жизни и русского искусства. Одним из аспектов проблемы национальной специфики было постижение русского характера или типа. Стремление к типическому очевидно в таких работах, как «Крестьянин с уздечкой» И. Н. Крамского, «Кочегар» Н. А. Ярошенко, «Шахтерка» Н. А. Касаткина и др.

Особое место в творчестве передвижников занимал пейзаж. Художники А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи, Ф. А. Васильев запечатлели красоту и мощь русской природы, сумев в истинно национальном отразить вечное, непреходящее. В. Д. Поленов прославился как пейзажист и автор полотен на исторические темы.

В творчестве передвижников разнообразно был представлен бытовой жанр: от «хоровых сцен» — многофигурных шествий, гуляний, свадебных церемоний (И. Е. Репин «Крестный ход в Курской губернии», В. М. Максимов «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу») до картины-рассказа с небольшим количеством действующих лиц (Н. В. Неврев «Смотрины»). Историческая живопись передвижников была связана в основном с именами И. Е. Репина и В. И. Сурикова.

Выразителями передвижнических идей в художественной критике явились В. В. Стасов и И. Н. Крамской.

Архитектура

Вторая половина XIX в. в архитектуре была временем господства *эклектизма* (*историзма*). Архитекторы пробовали обрести источник вдохновения, отбирая и смешивая элементы разных стилей или проектируя здание в стиле предшествующей эпохи.

Развитие промышленности в России не стояло на месте. С начала XIX в. стали производить ковкое железо, которое все больше использовалось в строительстве. Железо также внедрялось при строительстве большепролетных конструкций. Хотя чугун очень хрупок, он все равно получил широкое применение в строительстве, так как его было легче производить.

Облик городов в то время стремительно менялся. Доходные дома занимали центральные улицы, вытесняя особняки, театры, музеи, банки, пассажи (универсальные магазины) и вокзалы, и соперничали по размерам и обилию украшений с храмами и дворцами. Следовательно, нужны были яркие архитектурные решения.

Здания второй половины XIX в. содержат элементы, восходящие к древнерусской архитектуре, орнаменты, заимствованные из народной вышивки или воспроизводящие в камне резьбу по дереву. Этот стиль, получивший название «неорусский», поддерживали и правительство, и передовая художественная интеллигенция. В нем отразились важнейшие идеи времени — историзм и патриотизм.

Архитектура этой эпохи во многом определила облик современных городов. Тогда было начато строительство церкви Воскресения на Крови в Петербурге (1883—1907), Исторического (1875—1883) и Политехнического (1875—1907) музеев, Верхних торговых рядов (ГУМ, 1889—1893) в Москве, вокзалов в ряде городов, Театра оперы и балета в Одессе (1884—1887) и др.

Скульптура

Во второй половине XIX в. скульпторы обратились к сюжетности, историческому и бытовому правдоподобию, даже к иллюстративности. Их работы изобиловали подробностями, особенно это касалось монументальной скульптуры. Характерный пример — памятник *«Тысячелетие России»* в Великом Новгороде (1862) по проекту М. О. Микешина (1835—1896). Тяжеловесная форма памятника напоминает колокол, увенчанный царской державой. Однако ее трудно оценить по достоинству из-за множества фигур. Шесть статуй вокруг державы олицетворяют русскую государственность — от Рюрика до Петра Великого. Ниже расположен рельеф, в котором аллегорические персонажи чередуются с фигурами политических деятелей, святых, полководцев, писателей, художников.

Скульпторы добивались удачи, лишь отказавшись от монументальности. Таков знаменитый *памятник А. С. Пушкину на Тверском бульваре* в Москве (1880) работы А. М. Опекушина (1838—1923). Памятник относительно невелик, это произведение скорее камерное, чем монументальное. Поэт стоит задумавшись, в свободной, естественной позе. Однако скульптору удалось передать состояние вдохновенности, которое делает скромный облик Пушкина возвышенным и прекрасным.

В русской монументальной скульптуре кризис классицизма ощущается в постепенной утрате ею патриотических идей, общественного пафоса. Порой в монументальной скульптуре проступают элементы романтизма и даже бытовой жанровости. В станковой пластике эти поиски дают принципиаль-

но новые решения, например в творчестве П. К. Клодта.

Петр Карлович Клодт (1805—1867) прославился изображением коней. Он посещал Академию художеств вольнослушателем.

Самые известные скульптуры Клодта — это четыре группы «*Укрощение коня*», установленные на Аничковом мосту в Петербурге. В них скульптор последовательно изобразил стадии укрощения необъезженного коня. Общая тема этих произведений может быть определена как борьба воли и разума человека со стихийными силами природы. Поверженный наземь при первой попытке обуздать животное, человек в итоге становится победителем. В этих группах мы видим сочетание точности в передаче натуры с обобщенностью пластической формы, реалистической конкретности — с элементами декоративности. Ясно читаются силуэты, выразительны ракурсы. Группы Клодта — превосходные образы монументально-декоративной скульптуры, прекрасно вписывающиеся в городскую среду.

Другая выдающаяся работа Клодта — *памятник баснописцу И. А. Крылову* для Летнего сада в Петербурге (1855). Реалистически изображенный пожилой писатель, одетый в старомодный сюртук, непринужденно сидит с книгой в руках. Всю среднюю часть постамента занимает сплошной, опоясывающий памятник горельеф с изображениями животных — персонажей басен Крылова.

Официальный характер имеет конный памятник Николаю I (1858) перед Исаакиевским собором. Фигура коня мастерски исполнена Клодтом.

Стремление к более многогранному и непосредственному отражению реальной действительности составляет главную особенность русской скульптуры второй половины XIX в.

Живопись

Искусство второй половины XIX в. традиционно охватывает период с начала 1860-х до начала 1890-х годов — время господства так называемого критического реализма. Лучше всего отражала идеи реализма жанровая живопись, главенствующая на протяжении 1860-х годов.

В пейзаже наряду с романтическими углубляются и реалистические тенденции (И. К. Айвазовский и др.).

Особое место в русской живописи принадлежит произведениям передвижников — В. Г. Перова, И. Н. Крамского, И. Е. Репина, В. М. Васнецова, А. К. Саврасова, И. И. Шишкина, В. Д. Поленова и др. Творчество их было чрезвычайно разнообразно по жанрам: исторические и социально-бытовые картины, портреты, пейзажи и др.

Иван Константинович Айвазовский (1817—1900) был великолепным маринистом. Он родился в Феодосии, учился в петербургской Академии художеств (1833—1837). Художника влекла к себе «свободная стихия» моря и бесконечная изменчивость его состояний. Айвазовский преимущественно писал картины не с натуры, а полагался на свою феноменальную зрительную память.

Особый восторг русской общественности вызвала картина «*Девятый вал*» (1850). Потерпевшие кораблекрушение люди чудом уцелели на обломках. Надеясь на спасение, они противостоят грозному морю. Эта картина продолжала развитие романтического направления в живописи.

В лучших работах более позднего времени («Черное море», 1881) художник отходит от академического романтизма. Мастер пользовался здесь тонкими градациями светотени для более точной и естественной передачи различных состояний морской стихии.

За долгую творческую жизнь Айвазовским написано несколько тысяч картин, среди них большое значение имели произведения, посвященные подвигам русского флота («Чесменский бой», «Наваринский бой», обе 1848).

Товарищество передвижных художественных выставок. В 1870-х годах по инициативе художника Г. Г. Мясоедова возникло новое, не зависящее от Академии объединение — Товарищество передвижных художественных выставок. Эта организация устраивала ежегодные выставки, показывала их в разных городах России и распределяла доходы между членами. Душой и идеологом объединения был И. Н. Крамской.

Передвижники создали искусство, которое должно было говорить правду о жизни, и прежде всего о русской жизни, — русский реализм. Быть верным действительности для художника-реалиста — означало не только точно воспроизводить узнаваемые подробности быта, обстановки, одежды, но и передавать типичность ситуаций и характеров. Картины передвижников заставляли задуматься над общественными вопросами, сострадать тем, кто несчастен и обездолен.

С Товариществом передвижных художественных выставок были связаны почти все заметные художники-реалисты 1870—1880-х годов. К середине 1890-х годов оно утратило свою роль. Всего до 1917 г. прошло 45 выставок Товарищества; последняя, 48-я была устроена в 1923 г.

Василий Григорьевич Перов (1834—1882) вначале учился в Арзамасской школе живописи, а потом поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Самым популярным художником 1860-х годов Перова сделали три жанровых полотна: «Сельский крестный ход на Пасхе», «Чаепитие в Мытищах» и «Тройка. Ученики мастеровые везут воду».

«*Сельский крестный ход на Пасхе*» вызвал у публики разные реакции: от негодования до полного согласия с видением художника. Из кабака вываливаются пьяные участники праздничного шествия, среди них и сам священник. Хмурый пейзаж усиливает ощущение беспросветного мрака, грязи, тоски. Это полотно запечатлело унылую картину убожества русской деревни.

На картине «*Чаепитие в Мытищах*» разжиревший, самодовольный поп пьет чай за столиком на свежем воздухе. Он не замечает стоящих рядом нищих — босоногого мальчика и солдата. Калеку с боевой наградой на старой шинели грубо отталкивает от стола прислужница.

То же настроение скорбного сочувствия обездоленным звучит в картине «Проводы покойника». Согбенная фигура вдовы крестьянина показывает, что ее горе безутешно, а безрадостный пейзаж усугубляет ощущение тоски, затерянности несчастных героев в пустынном холодном мире.

Персонажи картины «*Тройка. Ученики мастеровые везут воду*» — дети, впряженные в сани с огромной обледенелой бочкой, вызывают еще большее сострадание у зрителя. Столь же печален сюжет, мрачен пейзаж и в других произведениях Перова этого периода, таких, как «Утопленница» и «Последний кабак у заставы».

Портреты, которые Перов создал в конце 1860 — начале 1870-х годов, традиционны по композиции и очень сдержанны по цвету. При этом художник стремился как можно точнее передать и внешний облик, и особенности личности героя. *Портрет* драматурга *А. Н. Островского* (1871) слегка напоминает жанровое полотно. Островский изображен в домашней одежде. Он

внимательно глядит на зрителя и, кажется, сейчас вступит в разговор.

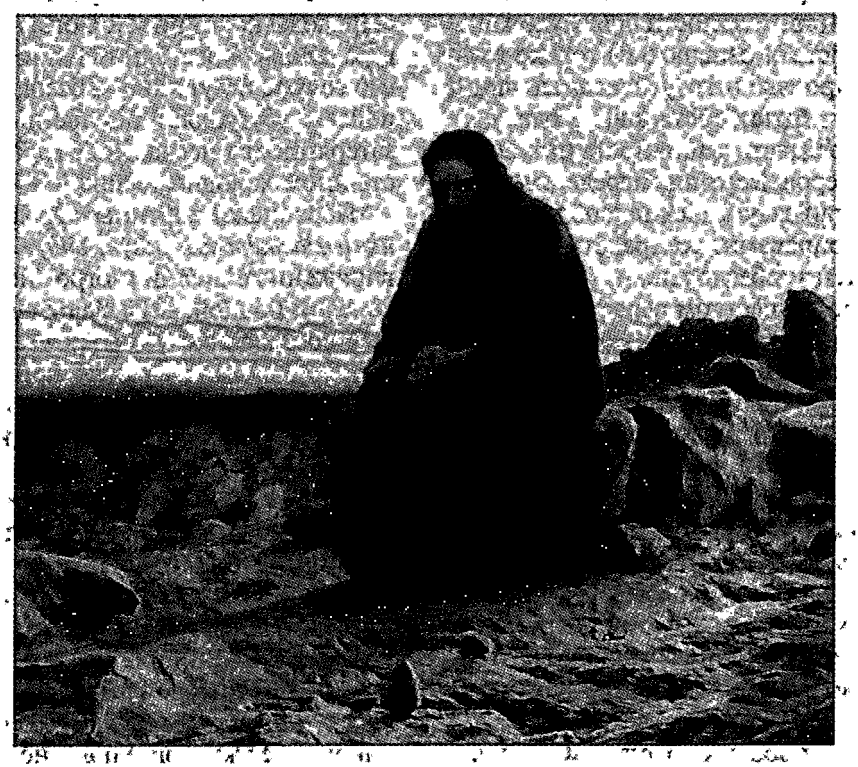
Ф. М. Достоевский (1872) показан иначе. Руки сцеплены у колен, взгляд направлен чуть выше сомкнутых пальцев, но, в сущности, обращен внутрь себя (в этот период писатель работал над романом «Бесы»). В облике Достоевского подчеркнута почти болезненная напряженность.

Жанровые картины охотничьей серии Перова свободны от серьезной идейной или социальной нагрузки. Художник изображал ничем не примечательных людей, поглощенных любимым занятием: они ловят птиц («Птицелов», 1870), рассказывают и слушают охотничьи истории («Охотники на привале», 1871). Позы, жесты и мимика этих героев кажутся немного нарочитыми.

Перов превосходно отразил в живописи нравы и типы, взгляды и интересы своей эпохи. Его творчество оказало влияние на современников и на последующие поколения художников.

Иван Николаевич Крамской (1837 — 1887) — выдающийся живописец и график — писал портреты и картины на евангельские сюжеты. Он родился в маленьком городе Острогожске в семье мелкого чиновника, окончил четырехклассное училище, был переписчиком, подмастерьем иконописца; ретушером у фотографа, затем приехал в Петербург и поступил в Академию художеств.

Крамской немало времени уделял исполнению заказов, писал множество портретов. Наиболее интересен его «Автопортрет» (1867). К зрителю повернуто умное и волевое лицо с приталь-



И. Н. Крамской. Христос в пустыне

ным взглядом. В нем нет ничего, что связывалось бы с привычными представлениями о художнике как о творческой личности, зато Крамской передал в собственном облике типичные черты разночинца 1860-х годов.

Славу Крамскому принесла работа *«Христос в пустыне»* (1872). В центре безграничной каменистой пустыни под широким светлым небом сидит Иисус Христос, пребывающий в напряженном, скорбном раздумье. Для многих современников полотно читалось как иносказание: образ Христа был символом нравственного подвига, готовности к жертве во имя людей. Крамской хотел изобразить героя, совершающего нелегкий выбор и предчувствующего трагическую развязку.

В 1873 г. в Ясной Поляне, усадьбе *Льва Николаевича Толстого*, Крамской работал над его *портретом* для галереи П. М. Третьякова. Удивительное сходство — одно из достоинств этой работы. В ней прочитываются важные свойства личности писателя: глубокий ясный ум; воля, спокойная уверенность. Основное внимание художник уделил лицу. Руки не закончены, за свободными сборками блузы не ощущается тела.

Еще одна знаменитая картина Крамского — *«Неизвестная»* (1883). Молодая женщина в мехах и бархате с высокомерным выражением лица едет в прогулочной коляске по Невскому проспекту. Однако в лице героини можно увидеть не только надменность, но и грусть, затаенную драму.

Крамской сыграл очень важную роль в художественной жизни 1870—1880-х годов: он помог сплотиться художникам, ощутившим, насколько устарели академические правила, выразил в речах, статьях и письмах потребность в новом искусстве, которое отражало бы реальную жизнь.

Николай Николаевич Ге (1831—1894) — известный исторический живописец, портретист и пейзажист. Он учился в Академии художеств (1850—1857). Итоговая работа принесла молодому художнику большую золотую медаль и дала возможность поехать за границу.

В Италии Ге написал полотно *«Тайная вечеря»* (1863). Художник выбрал сюжет, к которому обращались многие мастера прошлого. Однако вместо трапезы, на которой Иисус предсказывает, что один из двенадцати учеников, сидящих рядом, предаст Его, Ге изобразил момент разрыва Иуды с Христом. Порывистым движением набрасывая плащ, Иуда уходит от Учителя. Напряжённый конфликт подчеркнут резким освещением. Светильник, стоящий на полу, заслонен темным зловещим силуэтом Иуды. Фигуры апостолов освещены снизу и отбрасывают на стену огромные тени; поднялся потрясенный Петр, страдание написано на лице юного Иоанна; нахмурился возлежащий Христос. Картина была восторженно встречена в России.

Вернувшись на родину, Ге обратился к русской истории и на первой же выставке передвижников показал картину *«Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»* (1871). По одну сторону стола сидит Петр в простой одежде, без парика, в высоких сапогах; взор его, направленный на сына, полон гнева. По другую — стоит царевич, бледный, нескладный, с опущенным взором. В облике Петра подчеркнуты энергия и сила, в фигуре Алексея — робость и безволие. Художник стремился к психологической и исторической достоверности, к точности и простоте.

В центре недописанной картины *«Голгофа»* (1893) — Христос и два разбойника. Сын Божий в отчаянии закрыл глаза, откинул назад голову. Слева от Него нераскаявшийся разбойник

со связанными руками, расширенными от ужаса глазами, полуоткрытым ртом. Справа раскаявшийся разбойник, печально отвернувшийся. Все фигуры на полотне неподвижны. Широкими мазками написаны лиловая одежда Христа и темно-желтая — раскаявшегося разбойника, белая плоская вершина Голгофы, синие тени.

До конца жизни Ге вдохновляла надежда на то, что с помощью искусства человек может прозреть и исправить мир.

В творчестве художников-передвижников значительное место занимал пейзаж, они с проникновенным лиризмом и теплотой изображали различные уголки русской природы.

Алексей Кондратьевич Саврасов (1830—1897) — один из родоначальников русского реалистического пейзажа, первооткрывателей новой красоты живописи, новых ее возможностей. Окончив Московское училище живописи, ваяния и зодчества, он уже в двадцать четыре года стал членом Академии художеств, а в двадцать шесть — преподавателем этого училища. Саврасов много путешествовал за границу. Вернувшись в Россию, художник принял участие в организации Товарищества передвижных художественных выставок.

На первой выставке передвижников Саврасов представил произведение, сразу принесшее ему известность, — «*Грачи прилетели*» (1871). Искусствовед И. В. Долгополов писал о том, что можно услышать, как звучит эта картина, уловить музыку весны: звон капели, журчание воды в проталинах, шорох ветвей берез, грачиный гомон, скрип сверкающего наста, шелест весеннего ветра и тихий колокольный звон.

Полотно решено в тончайшем колорите изысканных валеров бледно-лазоревых, голубых, бирюзовых тонов. Лучи солнца бросают сложные серо-голубые тени на снег. Живопись холста многослойна. Цветная мозаика мазков в светах доведена до эмалевой плотности. Сдержанная красочная гамма передает настроение спокойной светлой радости.

Художник прибегает к ювелирной деталировке картины. Пейзаж до предела обжит. Кричат грачи, хлопотливо строя свои гнезда, вьется сизый дымок из трубы деревянного домика, видны следы на снегу. Весь холст полон скрытого внутреннего движения. Березы отбрасывают тени на снег, еле колышутся их голые ветки, дрожат отражения в темных проталинах, неспешно плывут облака. Саврасов работал над этой картиной в мастерской по этюдам, выполненным с натуры.

На полотне «*Проселок*» (1873) Саврасов изобразил размытую после дождя проселочную дорогу, уходящую вдаль. Темные силуэты деревьев выделяются на светлом фоне облачного неба. Островки зеленой травы на обочине дополняют картину. Просторное небо, отшумевшая гроза, просиявшее сквозь облака солнце, напоенные влагой и светом земля, поля, деревья — все это становится для художника источником чистейшей поэзии. Даже грязь и лужи на дороге превращены в драгоценную живописную материю. Смелость живописи обусловлена пленэрным решением. «Проселок» открывает новые горизонты русской пейзажной живописи.

К лучшим произведениям последнего периода творчества Саврасова относятся картины «Рожь», «Оттепель», «Ночка», «Весна. Огороды» и др.

Иван Иванович Шишкин (1832—1898) — выдающийся пейзажист, певец русской природы. Точность рисунка, скрупулезная живопись и пристрастие к монументальным композициям выделяют его среди других художников. После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодче-

ства, а затем Академии художеств в Петербурге (с большой золотой медалью) он был отправлен в поездку по Европе. В Германии Шишкин завершил обучение и стал академиком.

Многие рисунки и этюды художника прямо просятся в ботанический атлас. В отличие от представителей романтизма с их страстью к необычному Шишкин вдохновляется тем, что можно назвать типичными местами русской природы: это широта пространства, высокое голубое небо, золотое поле, могучие сосны.

Настоящую славу Шишкину принесла картина «*Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии*», в 1872 г. получившая первую премию на выставке Общества поощрения художников. Впервые в русском искусстве художник показал не опушку леса и не вид на лесные дали, а величавую чащу с громадами стволов. Мастера часто называли фотографом. С документальной точностью, почти без поэтического трепета он стремился воспроизвести мельчайшие детали ландшафта. В его картинах растение одного вида не спутаешь с другим. Познавательно-натуралистическое начало сочетается с прославлением красоты родной природы.

К сожалению, Шишкин остался в пределах светотеневого понимания пленэра, вопросы колорита его почти не волновали, что ограничивало его творческий диапазон.

Шишкин часто создавал свои произведения на основе нескольких мотивов, увиденных в разных местах. На картине «*Рожь*» (1878) он изобразил необычайно высокие колосья и могучие сосны посередине поля (см. цв. вкл.). Это убедительный образ изобилия и богатырской мощи русской природы.

Картину «*Утро в сосновом лесу*» (1889) Шишкину помогал писать друг, художник К. А. Савицкий; который изобразил на переднем плане медведицу с тремя медвежатами и туман над оврагом справа. Сосновый бор написал Шишкин. Медвежата играют на упавших деревьях, а медведица на них ворчит. Оба художника не считали картину творческой удачей, однако публика ее полюбила.

Холст «*Корабельная роща*» (1898) — последняя работа Шишкина. Здесь воспевается величавая красота русского леса. Художник добивается полной иллюзии живой хвои, солнечного света и прозрачной воды.

Талант Шишкина оценили и представители Академии художеств, и члены Товарищества передвижных выставок.

Архип Иванович Куинджи (1842—1910) был пейзажистом, стремившимся соперничать с природой. Он родился в Мариуполе, на побережье Азовского моря. Куинджи не получил систематического художественного образования, но рисовал постоянно. Он некоторое время жил у И. К. Айвазовского в Феодосии, а в конце 1860-х годов переехал в Петербург. С друзьями, будущими передвижниками, художник много работал на природе.

В 1873 г. Куинджи написал картину «*На острове Валааме*». Каменистая земля с редкими деревьями справа окаймлена озером. От горизонта надвигается темная мгла, поглощая дальний лес. Хмурое небо почти все озарено необыкновенным светом с переливами, напоминающими сияние драгоценных камней. Суровые пейзажи Русского Севера впервые были показаны с таким удивительным чувством прекрасного. П. М. Третьяков купил это произведение, что дало возможность Куинджи совершить поездку в Европу. Здесь он изучал зарубежное искусство, особенно его заинтересовали полотна французских живописцев барбизонской школы.

Вместе с тем Куинджи не пошел по импрессионистическому пути, со-

храняя монументально-эпическую композицию с широко открывающимися далями и используя цвет не пленэрно, а декоративно. В своих работах художник прежде всего стремился передать освещение, контрасты света и тени («Солнечные пятна на инее», «Украинская ночь», «Вечер на Украине» и др.). Пространство картины «*Вечер на Украине*» (1878) тонет в сумраке, последние солнечные лучи освещают белые хаты на темном пригорке среди садов.

Картина «*Березовая роща*» (1879) необычна по композиции (см. цв. вкл.). Кулисное построение пейзажа напоминает театральную декорацию. На первом плане деревья изображены не целиком, а только их белые стволы. Позади них — силуэты кустов и деревьев, а вокруг — изумрудная зелень травы с темной прогалиной заболоченной воды. Иллюзия яркого освещения достигнута с помощью светотеневых и цветовых контрастов. О таинственных опытах художника с красками ходили слухи.

Знаменитая картина Куинджи «*Лунная ночь на Днепре*» (1880) произвела настоящий фурор. Публика была ошеломлена необыкновенной силой иллюзии лунного света, которой добился живописец. Некоторые даже полагали, что за холстом находится лампочка. К сожалению, открытая Куинджи комбинация красок оказалась недолговечной, картина потемнела, и теперь можно только предположить, какой ее увидели первые зрители. Эта работа свидетельствует о тяготении мастера к сочиненному пейзажу, созданному на основе пристального изучения природы.

В 1881 г. Куинджи выставил пейзаж «*Днепр утром*», неожиданно написанный в спокойных светлых тонах. Сквозь туманную дымку слева виден пригорок, поросший травами. Справа извивается, убегая вдаль, лента реки, а над ней простирается бесконечная глубина неба. Это была последняя широко известная работа мастера.

Яркая цветность, подчеркнутая декоративность сочетались в его картинах с уплощенностью предметов. Художник вплотную подошел к стилистике, предвосхищающей модерн.

Не все передвижники одобряли своеобразную живопись Куинджи, поэтому в 1880 г. он покинул Товарищество.

Будучи руководителем пейзажной мастерской Академии художеств (1894—1897), Куинджи во многом способствовал становлению таких художников, как Н. К. Рерих, К. Ф. Богаевский и др.

Федор Александрович Васильев (1850—1873) — великолепный пейзажист. Он родился в семье бедного почтового чиновника, окончил рисовальную школу при Обществе поощрения художников, затем пользовался советами Шишкина, женившегося на его сестре, и покровительством Крамского. Васильев не стремился подражать наставникам, а старался выработать свой стиль. Так, романтической взволнованностью отличается его картина «Перед дождем» (1870).

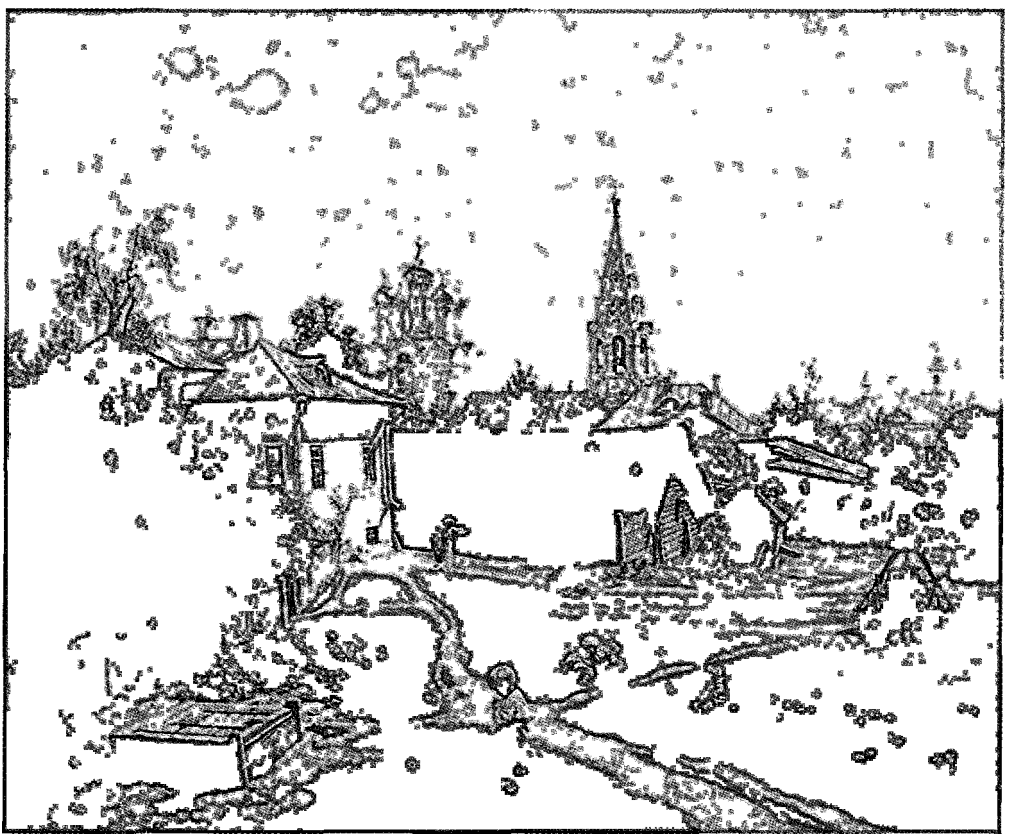
Лучшие произведения художника свидетельствуют о мастерстве и поэтическом проникновении в природу («Оттепель», «Мокрый луг», «В Крымских горах»). В первой значительной работе «Оттепель» (1871) образ русской природы выходит за пределы простой «пейзажности», копирования мотива. Картина «*Мокрый луг*» (1872) явилась творческим итогом и большой удачей Васильева. Она написана в Крыму, где он находился на лечении, по старым этюдам и воспоминаниям о красоте среднерусской природы. Дарование художника не успело раскрыться в полной мере из-за его ранней смерти. Васильев внес огромный вклад в развитие русского пейзажа, напоив его, по выражению И. Н. Крамского,

«поэзией при натуральности исполнения».

Василий Дмитриевич Поленов (1844—1927) — выдающийся живописец, создавал пейзажи, жанровые и исторические картины, работал как театральный декоратор, архитектор, иллюстратор. Он учился в Академии художеств и одновременно в Петербургском университете на юридическом факультете. Академией художеств был направлен в заграничную командировку на шесть лет, побывал в Германии, Италии, Франции, изучал и копировал старых мастеров. Тогда же Поленов написал картины на сюжеты из европейской истории. Вернувшись в Россию в 1876 г., он получил за эти работы звание академика.

В работах 1870-х годов проявилось мастерство художника в пленэрной живописи, полновластно вошедшей с тех пор в русское искусство. В картинах «Московский дворик», «Бабушкин сад», «Заросший пруд» выражена красота реальной, но опоэтизированной природы.

В 1878 г. художник поселился в Москве. Он представил на передвижную выставку картину «*Московский дворик*», которую не посчитал значительной. Поленов написал уголок Арбата солнечным летним утром. В траве играют дети, один малыш стоит около тропинки. В правой части полотна изображена лошадь, запряженная в телегу, в глубине — женщина с ведром, куры у сарая, за дощатыми заборами видны



В. Д. Поленов. Московский дворик

купола церкви и белая колокольня. Эту картину можно посчитать жанровой зарисовкой из жизни простого народа, а можно — философским обобщением повседневного, будничного до возвышенного, вечного. Это произведение стало важным этапом в русской живописи.

В 1881—1882 и 1899 гг. Поленов совершил путешествие по Ближнему Востоку и Греции в связи с работой над картиной «Христос и грешница» и серией картин «Из жизни Христа». Этюды, привезенные из первого путешествия на Восток, в художественном отношении стоят выше тех картин, ради которых они делались.

Учениками Поленова были такие известные художники, как К. А. Коровин, И. И. Левитан, А. Я. Головин, А. Е. Архипов и др.

Илья Ефимович Репин (1844—1930) — яркий представитель реалистической школы живописи. Учился в Академии художеств и одновременно в Рисовальной школе Общества поощрения художников у И. Н. Крамского. Репин писал на актуальные темы, страстно, увлеченно, постоянно совершенствовал технику живописи, пробовал разнообразные манеры. Репин создал произведения разных жанров: бытового, исторического, портреты, пейзажи и др. Натура для него была важнее всего. Художник оставил множество карандашных зарисовок и красочных этюдов.

В 1873—1876 гг. Репин работал в Париже, где усвоил некоторые приемы импрессионистической живописи: широкий мазок, выразительность цветового пятна, хотя система работы дополнительными цветами осталась для него непонятной.

Первым значительным произведением Репина стала картина «*Бурлаки на Волге*» (1870—1873). В этом групповом портрете волжских бурлаков Репин создал поэму о русском народе. Характерные типажи показаны в различном эмоциональном состоянии — здесь можно отметить мрачное угрюмство, злобу, смирение и желание освободиться от непосильного бремени. Фигуры размещены в горизонтальном формате по принципу классического фриза. Размеренно-спокойный ритм композиции придает сюжету роль эпического повествования.

Наиболее успешный период репинского творчества — 1880-е годы. Художник написал много портретов, бытовых и исторических картин («Портрет художника Г. Г. Мясоедова», «Портрет писателя В. М. Гаршина», «Протодиакон», «Крестный ход в Курской губернии», «Портрет В. В. Стасова», «Портрет Л. Н. Толстого», «Портрет М. П. Мусоргского» и др.). Характеристика героев репинских портретов рождается за счет ситуации позирования, обыгранной в соответствии с темпераментом, манерами, привычками модели. Грандиозное полотно «*Торжественное заседание Государственного совета...*» (1901—1903) — групповой портрет, в котором Репин достигает поразительного сходства персонажей и живописной свободы.

Картина Репина «*Не ждали*» (1884—1888) посвящена судьбе революционера-народника, возвратившегося из ссылки домой. Здесь возникают определенные культурологические ассоциации с традиционной для европейского искусства темой возвращения блудного сына. Однако герой репинского полотна ждет не прощения, а понимания и оправдания жертвы, совершенной им во имя долга перед народом.

Психологическим драматизмом и критически-обличительным пафосом пронизана историческая живопись Репина («Царевна Софья», «Иван Грозный и сын его Иван»).

Полотно «*Запорожцы пишут письмо турецкому султану*» (1880—1891)

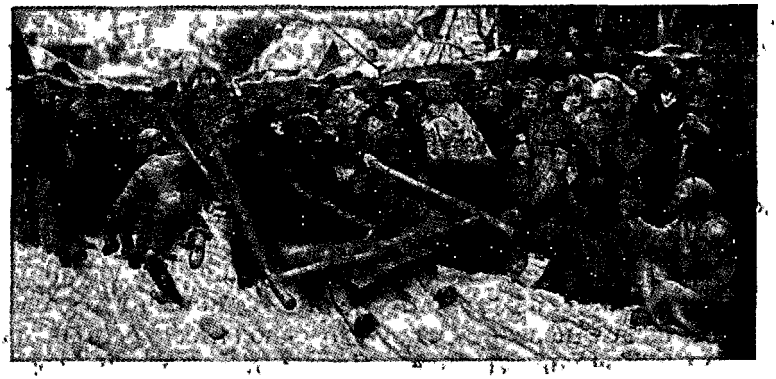
отражает тенденцию реализма, связанную с поисками героических характеров и жизнеутверждающего идеала. Запорожцы пишут издевательский ответ султану Магомету IV, предложившему им перейти к нему в подчинение. Смех становится выражением свободолюбивого духа запорожцев. Репин помещает рядом с сотрясающимся от громкого хохота казаком в красной одежде и белой папахе персонажа с грустным лицом. Такой контраст еще больше усиливает общее веселье. Композиционная целостность подчеркивает единство героев картины. Художник добивается впечатления раскованности движений людей с помощью разнообразных ракурсов фигур. Интересно отметить, что, изображая легендарное прошлое, Репин трактует его как событие, происходящее в настоящем.

Василий Иванович Суриков (1848—1916) был великим историческим живописцем. Он родился в Красноярске, окончил петербургскую Академию художеств и поселился в Москве.

Первое большое полотно Сурикова «*Утро стрелецкой казни*» (1881) — всенародная драма и развернутая панорама народной жизни. Изображены все слои населения — от царя до нищего. Суриков с помощью повторов и поворотов фигур выявляет торжественный ритм страшного обряда приготовления к казни. Например, в группе стрельцов два похожих человека в центре различимы только тем, что один — чернобородый, а другой — белобородый, словно поседевший в предчувствии смерти. Гневный взгляд рыжебородого стрельца обращен к Петру I, изображенному на коне у Кремлевской стены, и отвечающему стрельцу таким же сердитым взглядом. Это выражение непримиримого противостояния двух миров. Стрельцы осознают неизбежность своей гибели и крушения тех государственных идей, за которые они боролись. Эффект горящих свечей в руках стрельцов, едва заметный в предрассветной голубоватой полумгле, составляет колористическую завязку полотна и символизирует противоборство света и тьмы.

На картине «*Меншиков в Березове*» (1883) показан сподвижник Петра I А. Д. Меншиков в изгнании. Он со своими детьми сидит за столом в тесной холодной избе. Убогая обстановка контрастирует с богатым нарядом старшей дочери Марии и дорогим перстнем на руке самого опального князя. Эти детали помогают понять, что герои картины привыкли к другой жизни — к роскоши и славе. Их мысли далеко. Фигура Меншикова несоразмерна масштабу окружающего пространства. Многие критики указывали на это, как на ошибку художника, но Суриков хотел подчеркнуть этим приемом, что некогда грозный властелин не смирился, полон сил и ждет своего часа.

Сюжет картины «*Боярыня Морозова*» (1887) отражает раскол Русской православной церкви в результате реформы XVII в. Одной из главных фигур раскольничества была боярыня Ф. П. Морозова. Суриков изобразил момент, когда опальную боярыню провозят в санях по московской улице. Ей сочувствуют нищенка на коленях, девушка в расшитом цветами платке, боярышня в синей шубке, юродивый, но далеко не все персонажи. Отдавая должное непокорству и стойкости Морозовой, толпа остается равнодушной к мрачному, демоническому духу, которым овеян ее образ. Религиозный фанатизм в чертах неистовой боярыни просто пугает. Морозова грозно вскинула руку, показывая двуперстие — символ старой веры. Юродивый повторяет жест боярыни, но в нем содержится уже совсем иной смысл — это знак благословения на крестную муку и одновременно знак прощания.



В.И. Суриков. Боярыня Морозова

Известный искусствовед Н. Волков считал, что картину Сурикова «Боярыня Морозова» можно рассматривать как шествие, хотя движутся, рассекая толпу, лишь сани с боярыней-раскольницей и возницей, да слева бежит мальчик. Дело в том, что в композиции этой сложной картины персонажи объединяются по типу отклика на увоз боярыни, на ее фанатическое восклицание и жест двуперстия. Правое крыло композиции — отклик сочувствия, левое — с фигурами смеющихся попов — отклик злорадства. Волна отклика в правом крыле не затухает по мере удаления от боярыни. Вся правая, *главная, неподвижная часть толпы* жестами и взорами провожает боярыню. Начиная с жеста и взора юродивого, все повороты фигур и наклоны голов воспринимаются как выражение следования движению саней.

Волна отклика втягивает идущих и стоящих людей в общее движение. Фигуры неподвижных любопытных свидетелей (мальчик у решетки окна, фигуры вдали слева) введены лишь для контраста.

Суриков, работая над «Боярыней Морозовой», мучился над передачей движения саней по рыхлому снегу. Достаточную длину пути, который проехали полозья, художник долго искал, ему даже пришлось пришить кусок холста снизу картины.

Перспектива саней усиливает впечатление движения, а направленность фигур справа подчеркивает его. Фигуры повернуты так, как будто сани прошли уже дальше. Художник выстраивает предметно-пространственные связи, которые показывают причину и следствие действия.

Колорит суриковской картины — живописная метафора. Темное одеяние раскольницы воспринимается как погребальный аккорд среди праздника жизни. Черное остроугольное пятно одежд контрастирует с многоцветием толпы, *складывающимся в плавный узор*. Дарование Сурикова-колориста проявилось в полную силу в полотне «Боярыня Морозова». Его декоративность перекликается с полихромией и узорочьем русской архитектуры и фресок XVII в. Колорит «Боярыни Морозовой» не только выступает живописным решением, но и несет смысловую нагрузку, дополняет сюжет. Эта картина — вершина творчества Сурикова.

Полотно «*Взятие снежного городка*» (1891) изображает эпизод сибирской масленичной игры. Пышная многоцветность декоративного колорита складывается из цветастых одежд, ковра, наброшенного на сани. По жанро-

вому характеру, жизнерадостности и веселью эта работа резко контрастирует со всем предыдущим творчеством художника. С этого времени Суриков переходит от трагических сюжетов русской истории к позитивному освещению ее героических страниц. Первой картиной подобного рода стало грандиозное полотно «Покорение Сибири Ермаком» (1895), затем была написана картина «Переход Суворова через Альпы» (1899).

Если в работах Сурикова 1880-х годов люди подчинялись историческим обстоятельствам, то в последующих сюжетах герои одерживают победу над ними. Последнее крупное произведение художника — «*Степан Разин*» (1906). Почти все пространство картины занимает огромная ладья, плывущая по широкому волжскому простору. В центре, на покрытой ковром скамье, изображен Разин, погруженный в тяжелое раздумье. Мускулистые гребцы олицетворяют силу и мощь.

Суриков, воспринимавший историю Руси как историю ее народа, верил в его духовные силы и умел придать своим полотнам монументальное звучание.

Вопросы и задания

1. Какие тенденции можно отметить в творчестве зодчих второй половины XIX в.?
2. Что отличает скульптуру второй половины XIX в.?
3. Что нового привнес в скульптуру XIX в. П. К. Клодт?
4. Охарактеризуйте живопись второй половины XIX в. в целом.
5. Какую роль сыграло Товарищество передвижных художественных выставок в искусстве XIX в.?
6. Как повлиял пейзаж передвижников на историю русской живописи XIX в.?
7. Сравните картины И. И. Шишкина «Рожь» и В. Ван Гога «Дорога с кипарисами и звездами».
8. Представителем какой школы живописи был И. Е. Репин? Расскажите о его лучших произведениях.
9. Какой вклад внес В. И. Суриков в развитие исторической живописи?

Темы рефератов

- И. К. Айвазовский — романтик моря.
- Реализм передвижников.
- Социальные темы в творчестве И. Е. Репина и В. Г. Перова.
- Историческая живопись В. И. Сурикова.
- Пейзаж в русской живописи XIX в.
- Скульптура второй половины XIX в.
- Архитектура Санкт-Петербурга и Москвы XIX в.

ЛИТЕРАТУРА

Алленов М. М. Русское искусство X — начала XX века. Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика / М. М. Алленов, О. С. Евангулова, Л. И. Лифшиц. — М., 1989.

Грабарь И. Э. Петербургская архитектура XVIII — XIX веков / И. Э. Грабарь. — СПб., 1994.

Даринский А. В. История Санкт-Петербурга : XVIII — XIX вв. / А. В. Даринский, В. И. Старцев. — СПб., 2000.

История русского искусства / под ред. В. В. Ванслова, А. К. Лебедева и др. — М., 1991.

Ломов С. П. Русские живописцы XVIII — XIX веков / С. П. Ломов. — М., 1997.

Русская живопись : энциклопедия / ред. Г. П. Конечна. — М., 2003.

Русские художники : энциклопедический словарь / Т. Б. Вилинбахова, Ю. Я. Герчук, С. М. Даниэль и др. — СПб., 1998.

ИСКУССТВО РОССИИ РУБЕЖА XIX — XX вв.

Период конца XIX — начала XX в. во всех сферах социальной и духовной жизни был переломным: заново поднимались и пересматривались вопросы о месте и роли искусства в жизни, о способности его стать достоянием масс. Переломный характер эпохи выразился в искусстве во внутренней кон-

фликтности его развития, в явной или скрытой полемике различных, быстро сменяющих друг друга, особенно после 1910 г., художественных группировок. Этому способствовала необычайно возросшая активность выставочной жизни, а также обилие периодических изданий, посвященных изобразительному искусству.

Эклектизм в архитектуре, реалистические традиции передвижников в живописи, их повествовательность и назидательный тон уходили в прошлое. Передвижничество в 1880-х годах начали рассматривать как явление, уже пережившее свою лучшую пору. В 1894 г. крупнейшие представители Товарищества — И. Е. Репин, В. Е. Маковский, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи — входят в состав академической профессуры.

П. М. Третьяков в 1892 г. передал в дар городу Москве свое собрание картин реалистической живописи. На первом съезде русских художников, созванном в честь этого события, обсуждались итоги прошедшего периода и перспективы развития русского искусства.

На рубеже веков критическое отношение искусства к действительности приобретает форму поисков гармонии и красоты не в окружающем мире, а в мире фантазии. Это выразилось в тяготении к сказочным, аллегорическим или мифологическим сюжетам (В. М. Васнецов, М. А. Врубель и др.).

Художники считали, что картина должна выйти из музея, стать неотъемлемой частью быта и составить с окружающей средой единый ансамбль. Это единство обеспечивал стиль модерн. Его легко узнать по гибким, текучим линиям в архитектуре, по символическим и иносказательным образам в скульптуре и живописи, по изощренным шрифтам и орнаментам в графике. Не только живопись, но и мебель, орнаментика балконных решеток и лестничных перил, форма светильников и даже характер ювелирных украшений составляли гармоническое единство. Сложные проблемы идейно-эстетической и духовной ориентации творческих интересов того времени заметно сказались на постановке вопроса о синтезе искусств. Эта идея, имеющая первостепенное значение в эстетике модерна, получила на русской почве поддержку в широких общественно-культурных кругах, так как была обусловлена традиционной верой в преобразующую миссию искусства.

На рубеже XIX—XX вв. в России возникло множество художественных объединений: «Мир искусства», Союз русских художников и др. Появились такие творческие центры, как Абрамцево (имение С. И. Мамонтова) и Талашкино (имение М. К. Тенишевой), собравшие под одной крышей живописцев, архитекторов, музыкантов, вдохновленных идеей возрождения народного искусства. Этот период в истории русской культуры получил название Серебряный век.

Большую роль в развитии искусства рубежа веков сыграла группа художников «Мир искусства», устраивавших собственные выставки и ретроспективные показы русского искусства XVIII в. К участию на своих выставках «мирискусники» приглашали зарубежных мастеров, что способствовало расширению творческих контактов. Наряду с этим обычным явлением становится учеба молодых русских художников в частных европейских школах и студиях.

Программа «Мира искусства» носила неоромантический характер и была тесно связана с символизмом и стилем модерн. В истории русского искусства это объединение ознаменовало поворот к идеалам свободы творчества и приоритету художественной индивидуальности. «Мирискусники» стали

носителями высокой интеллектуальной культуры.

Деятельность «Мира искусства» в Петербурге способствовала созданию Союза русских художников в Москве.

Промышленник и меценат С. И. Мамонтов объединил художников, ищущих новые пути в искусстве, в мамонтовский кружок, который летом работал в подмосковном Абрамцево. Их интересы были направлены на все виды изобразительного искусства, архитектуру, театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство, на изучение и возрождение народного творчества.

В этих условиях формируется новый тип универсального художника, для которого не существует разделения на ремесло и искусство. Творчество В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, художников «Мира искусства» — яркий пример универсализма. Они не только создавали картины и декоративные панно, но и могли расписать блюдо, исполнить виньетку для книги, вылепить скульптуру, придумать театральный костюм и др.

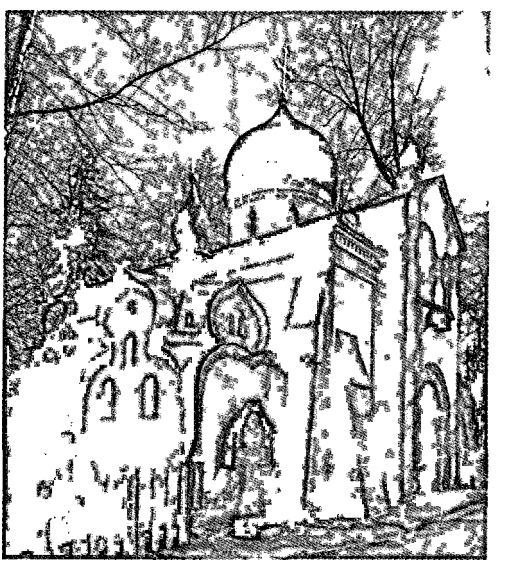
Важной особенностью данного периода является то, что высоких результатов достигают все виды искусства: архитектура, живопись, декоративно-прикладное искусство, книжная графика, скульптура, театрально-декорационное искусство. Русские художники конца XIX — начала XX в. достигли такого высокого уровня мастерства, который поставил их произведения в один ряд с лучшими образцами европейского искусства.

Архитектура

На рубеже XIX — XX вв. в русской архитектуре одновременно существовало несколько стилевых направлений: эклектизм, неорусский стиль и неоклассицизм, которые как бы выросли из эклектики, развивался и набирал силу модерн.

Первым памятником, выявившим тенденции **модерна** в архитектуре, была *церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцеве* (1881 — 1882), над которой работали В. М. Васнецов, В. Д. Поленов и А. С. Мамонтов. Новизна замысла заключалась в том, что прообразом церкви стал Нередицкий храм в Новгороде конца XII в., а не памятники архитектуры XVII в. Авторы подвергли образец стилизации в духе модерна: смело сопоставили кубический объем с кривыми линиями купола, добавили скошенные контрфорсы, подчеркнули гладкость стен скупыми украшениями. Вспомним, что мастера эклектики боялись гладких поверхностей и стремились каждый участок заполнить декором.

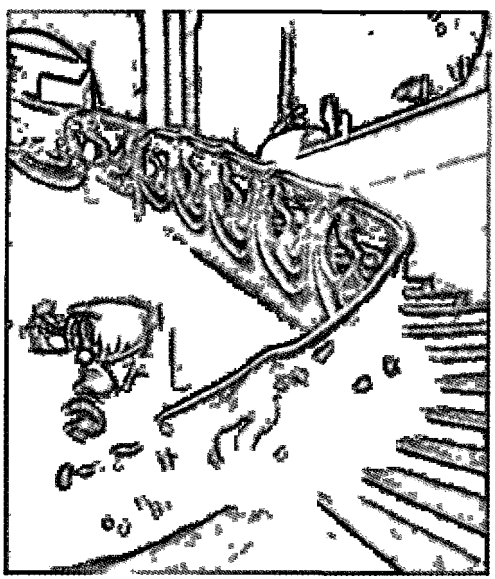
Короткий период господства модерна в России (творчество Ф. Шехтеля, В. Валькота, Л. Кекушева, И. Фомина) приходится на самый рубеж XIX — XX вв. Характерные черты западноевропейского модерна — построение ар-



В. М. Васнецов, В. Д. Поленов. Церковь Спаса Нерукотворного. Абрамцево

хитектурного сооружения «изнутри наружу», перетекание пространства из одного интерьера в другой, асимметричная композиция, декоративное убранство, основанное на изогнутых формах, и др. — ярко выражены и в русской архитектуре.

Цвет в архитектуре русского модерна — особенно важная проблема, так как приходилось учитывать национальные традиции отечественного зодчества. Мастера воспитывались на таких прекрасных образцах, как собор Василия Блаженного в Москве, ярославские храмы XVII в., сверкавшие многоцветными изразцами. Некоторые художники изучаемого периода, например М. А. Врубель, участвуя в украшении зданий, вполне сознательно старались подчеркнуть преемственность этих традиций. Интерес к активному использованию цвета в архитектуре всячески стимулировался концепцией модерна, его стремлением выявить в синтетическом художественном образе эмоционально-выразительные возможности пространственных искусств. Смелым новаторским решением было включение в композицию фасадов церквей монументальных мозаичных, изразцовых или майоликовых панно и фризов, а также больших ярких витражей в интерьеры общественных зданий и особняков. Облицовка разноцветной декоративной плиткой наружных стен зданий вносила разнообразные цветовые акценты в колорит города.



Ф. О. Шехтель. Лестница в особняке С. П. Рябушинского. Москва

Становление композиционных и декоративных приемов модерна можно проследить на примере московских особняков той эпохи.

Наиболее полно воплотил основные тенденции и жанры русского модерна ***Федор Осипович Шехтель*** (1859—1926). Творчество этого мастера охватывает, по существу, все виды архитектурного строительства: частные особняки, многоэтажные доходные дома с магазинами, конторами и квартирами, сдававшимися в наем, здания торговых фирм, вокзалов, театров, кинематографов.

Типичным и наиболее совершенным образцом раннего модерна в России является *особняк С. П. Рябушинского в Москве* (1900—1902). В планировке здания торжествует принцип свободной асимметрии. Каждый из фасадов особняка скомпонован по-своему. Здание представляет собой сочетание пластично, скульптурно-трактованных объемов, образующих уступчатую композицию, рассчитанную на выразительную контрастную игру светотени. Здесь складывается свойственный модерну принцип уподобления архитектурной постройки органической форме: своими прихотливо асимметричными выступами крылец, эркеров, балконов, сильно вынесенного карниза здание, словно растение, «пускает корни», как бы врастая в окружающее пространство.

Вместе с тем оно тяготеет к монолитности. Широкие оконные проемы,

пропорции которых удачно соотнесены с пропорциями стен, не нарушают цельности и единства стенной плоскости. Отличительным приемом модерна является применение в застеклении окон цветных витражей. Строгое соотношение горизонталей и вертикалей оживляется криволинейными очертаниями арочных проемов и пилонов крылец. Здание опоясывает широкий мозаичный фриз со стилизованным изображением ирисов, объединяющий разнохарактерные по композиции фасады.

Прихотливо-капризные извивы органической линии были излюбленным орнаментальным мотивом модерна, наиболее ценимой им «линией красоты». Многократно повторяясь в рисунке мозаичного фриза, в ажурных переплетах оконных витражей, в узоре уличной ограды и балконных решеток, этот мотив особенно богато разыгран в декоративном убранстве интерьера, достигая своего апогея в причудливой форме мраморных перил лестницы, трактованных в виде взметнувшейся и опадающей волны, несущей светильник.

Оформление интерьеров особняка, мебель и декоративное убранство также выполнены по проектам Шехтеля.

В 1902 г. Шехтель безвозмездно реконструировал *здание МХТа* и выполнил художественные элементы его внутренней отделки: осветительные приборы, мебель и др. Архитектор предложил и эскиз оформления занавеса со знаменитой белой чайкой, которая стала эмблемой театра.

Модерн нередко пользовался достижениями **неорусского стиля**. Шехтель в *здании Ярославского вокзала* (1902—1904) строит асимметричную композицию следующим образом: центральная башня с главным входом сдвинута вправо, левая башня с шатровым завершением выше правой, но при этом она значительно удалена от центра. Здесь нашла воплощение тема зодчества Русского Севера, что соответствовало северному направлению железной дороги. Сквозь сложное сочетание массивных кубических граненых объемов пробивается мотив волны в изогнутых линиях окон, входов, нависающем «козырьке» высокой кровли в центре и венчающем ее ажурном гребне. Композиция центрального портала в целом представляет собой стилизацию мотива триумфальной арки. В облицовке здания использованы полихромные изразцы. Именно эти отступления от традиций древнерусской архитектуры в сторону романтического преображения характерных мотивов национального зодчества, присущие неорусскому стилю, объединяют его со стилем модерн.

Еще один образец поглощения стилем модерн неорусского стиля — *дом Перцова в Москве*, построенный С. В. Малютиным и Н. К. Жуковым в 1905—1907 гг. Острые фронтоны, шатровые завершения невысоких башен, встроенных в основание здания, островерхие наличники окон, мозаичные панно на стенах составляют гармоническое единство. Причудливая ритмика всех конструктивных и декоративных элементов, выступающие и отступающие части здания — все вполне характерно для модерна, хотя внешние проявления стиля отличны, например, от Ярославского вокзала Шехтеля.

Однако если модерн в своей наиболее прогрессивной линии стремился к выявлению внутренней логики конструкции, к соответствию внешнего облика здания его практическому назначению, то неорусский стиль, как правило, маскировал конструкцию причудливой орнаментацией. Именно так обстоит дело в здании *Казанского вокзала* в Москве (1913—1926), выстроенном по проекту А. В. Щусева. Здание, вытянутое вдоль большой площади, собрано из различных объемов,

которые, казалось бы, могли существовать самостоятельно. Асимметричная живописная композиция завершается точной копией башни Сюмбеки в Казани и производит впечатление театральной декорации. Казанский вокзал несет в себе и отголоски модерна.

В 1898—1905 гг. в Москве была возведена *гостиница «Метрополь»* по проекту архитектора В.Ф.Валькота в стиле европейского модерна. На основе реконструкции старого здания возник романтический дворец-гостиница с пластичными фасадами и сложным завершением с полукружиями, заполненными майоликовыми композициями (А.Я.Головин, М.А.Врубель). Башенки, трубы и чердачные отверстия в виде беседок на крыше составляют затейливую композицию. Стены опоясаны горизонтальными полосами, контрастирующими друг с другом по цвету и декору.

Модерн, как и неорусский стиль, имел наиболее благоприятную почву для своего развития в Москве. В Петербурге процветал неоклассицизм, получивший особенное распространение в 1910-е годы, а в дальнейшем проникнувший также и в Москву.

На рубеже XIX—XX вв. в Петербурге был популярен **северный модерн**, отличающийся подчеркнутой строгостью отделки, применением грубой кладки из неотесанного гранита в сочетании с цементной штукатуркой. Фасады домов и интерьеры обязательно оформляли рельефами с изображениями растительных мотивов и птиц. Лестничные клетки украшали витражами с использованием тех же мотивов.

Многие из задач, вставших перед архитектурой рубежа XIX—XX вв., были актуальны и в XX в. Нужно было строить как можно больше жилья. Урбанизация требовала возведения фабрик, заводов и административных зданий, транспортных магистралей, аэропортов и вокзалов, школ и библиотек, больниц, выставочных залов и спортивных сооружений.

Скульптура

На рубеже XIX—XX вв. русская скульптура переживала обновление и подъем, так же как и другие виды искусства. Теперь предпочтение отдавалось не описательному псевдореалистическому направлению с тщательной детализацией формы, а художественному обобщению. Мастера стремились максимально воссоздать живую натуру, используя для этого кажущуюся незаконченность произведений, текучесть масс, оставляя следы пальцев или стеки на поверхности. Возросло внимание к мелкой пластике, которая должна была не только стать украшением интерьера, но и органичной частью единого ансамбля в соответствии с идеей синтеза искусств. Эти тенденции развивались в творчестве нового поколения скульпторов: П.П.Трубецкого, А.Е.Голубкиной, С.Т.Коненкова и др.

Павел Петрович Трубецкой (1866—1938) — один из наиболее ярких представителей импрессионизма в скульптуре. Он родился и вырос в Италии в семье русского дипломата. Трубецкой преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В московский период он создал такие работы, как «Московский извозчик», «Лев Толстой на лошади», «Девочка с собакой» и др.

Одна из лучших работ Трубецкого — *скульптурный портрет И.И.Левитана* (1899). Здесь в полной мере проявились характерные особенности импрессионистического метода в скульптуре: Масса скульптурного материала зафиксировала нервные быстрые движения рук художника. Форма воспринимает-

ся очень живо, при этом ощутим ее крепкий костяк. Свет играет многочисленными бликами на неровной поверхности, что усиливает взаимодействие скульптуры с окружающей средой: Образ Левитана по-разному раскрывается при обходе скульптуры: то он предстает артистически небрежным в несколько нарочитой позе; то преобладает импульсивная порывистость при наклоне вперед, то читается на лице меланхолическое раздумье. Фигура Левитана сложно и вместе с тем свободно развернута в пространстве.

В небольшом по размерам *бюсте Л. Н. Толстого* (1899) достигнуто впечатление исключительной значительности личности портретируемого. Трубецкой сначала вылепил портрет в мягком материале, а затем отлил в бронзе, сохранив динамику фактуры. Благодаря этому он создал образ, стихийная мощь которого сродни силам природы. Это — подлинно выдающееся произведение.

В 1899 г. Трубецкой переехал в Санкт-Петербург, где участвовал в выставках «Мира искусства» и в конкурсе проектов *памятника Александру III*. Неожиданно для всех замысел Трубецкого был признан лучшим. Памятник отлили в бронзе и установили в 1909 г.

Основу художественного образа монумента составляет угнетающее впечатление неподвижности тяжелой массы. Скульптор специально огрубляет форму головы, рук и торса всадника; грузное тело которого как бы проламывает хребет упирающегося животного. Материал будто сопротивляется усилиям художника. Шапка, сползшая на лоб, доказывает, что скульптор неуважительно относится к модели. Впечатление тяжеловесности, придавленности к земле довершает форма массивного постамента с широким основанием. Этот памятник — яркий образец сатирически-гротескного решения образа.

Анна Семеновна Голубкина (1864—1927) родилась в городе Зарайске Рязанской губернии. Рисование и скульптура привлекали ее с детства, но только в двадцать пять лет Голубкина впервые приехала в Москву, где стала вольнослушательницей Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Потом она продолжила образование в Академии художеств в Петербурге, а в 1895 г. отправилась в Париж. Здесь Голубкина сначала занималась в частной студии, затем работала в собственной мастерской, пользуясь советами крупнейшего скульптора того времени Огюста Родена.

В своих работах Голубкина стремилась прежде всего найти выразительный психологический образ. Как и П. Трубецкого, ее принято относить к числу скульпторов-импрессионистов. Во всем, что делала Голубкина, отчетливо проступает ее горячий, бунтарский характер. Об этом красноречиво свидетельствует символический рельеф 1901 г., помещенный над входом в здание Московского Художественного театра в Камергерском переулке. Сама Голубкина называла это произведение «Море житейское», но в дальнейшем оно стало более известно под названиями «Волна» и «Пловец».

В гребнях вздымающихся волн, заполняющих все поле рельефа, видны головы плывущих людей. В центре композиции — рвущийся вперед пловец. Его упрямое лицо, напряженный взмах руки передают решимость выстоять в борьбе со стихией. И сам мотив, выбранный художницей, и его трактовка, скорее символическая, нежели реалистическая, выводят это произведение Голубкиной за рамки импрессионизма и сближают его с эстетикой модерна.

Нередко в творчестве скульптора звучала тема тоски, страданий, появлялись образы униженных, обездоленных

людей: «Пленники» (1908), «Вдали музыка и огни» (1910), «Спящие» (1912).

К началу XX в. относятся наиболее яркие из созданных ею портретов: «Марья», «Портрет Л. И. Сидоровой» (оба 1906). Скульптор увековечила образы поэта Андрея Белого (1907), писателей Алексея Ремизова и Алексея Толстого (оба — 1911).

Голубкина представила серию глубоких образов-символов в скульптурах «Рабочий», «Идущий», «Солдат», «Раб», «Сидящий человек». Сама пластика становится носителем душевной жизни героев, что сродни символизму живописи «Голубой розы»[1] и одновременно демонстрирует характерный пример импрессионистичности фактуры.

Своеобразие творчества Голубкиной состоит в поиске широких обобщений, пластической ясности форм, углубленном психологизме, душевном напряжении, чувстве самоотверженности, которое внушают ее произведения. Она безупречно обрабатывала различные материалы — мрамор, гипс, дерево, глину и др.

В 1932 г. в Москве открыт Музей-мастерская А. С. Голубкиной, где собраны ее работы.

Сергей Тимофеевич Коненков (1874—1971) родился в крестьянской семье в Смоленской губернии. Получив профессиональное образование, работал в области станковой и монументальной пластики, создавал самобытные портреты.

Коненков прошел периоды увлечения творчеством Микеланджело, античностью, народной деревянной скульптурой. Работая над сказочными и фольклорными образами, знакомыми ему с детства, он обращался к необычным материалам, например к инкрустации дерева цветным камнем. С неистощимой фантазией создавались добродушный «Старичок-полевичок» (1910), хитровато-озорные «Лесовик» (1910) и «Пан» (1915), устрашающие персонажи языческой славянской мифологии «Стрибог» (1910) и «Великосил» (1909) и др. По существу, то, что до сих пор находило воплощение лишь в кустарной резьбе, игрушках и произведениях прикладного искусства, Коненков увеличил до крупных форм. В нем словно соединились два таланта — скульптора-профессионала и народного умельца.

Античная тема в творчестве мастера началась со знаменитой работы «*Ника*» (1906) — русской улыбающейся девушки, названной именем греческой богини победы. В реалистическом портрете нет и намека на условную академическую красивость или стилизацию. Вздернутый носик отнюдь не античной формы и другие далеко не классические черты лица передают яркую индивидуальность. «Нике» — всепобеждающая юность и чарующая гармония лица простой русской женщины.

В 1912 г. Коненков отправился в Грецию и Египет. Увлечение мастера классическим искусством сказалось в работах, выполненных из мрамора («Гречанка», «Портрет Ф. Ф. Свешниковой», «Женский торс» и др.), в частности в оригинальных портретах-аллегориях («Эос»; «Кора» и др.). Влияние античности проявилось и в возросшем интересе Коненкова к передаче обнаженного тела. Он высек в мраморе замечательные статуи (например, «Сон», 1913), вырезал из дерева «Девушку с поднятыми руками» (1914).

Коненков достиг больших успехов как мастер-портретист. Его творения в этом жанре отличаются многообразием и неоднозначностью характеристик, несмотря на традиционную, довольно реалистическую манеру. Он создал бюсты писателей А. П. Чехова, А. М. Горького, Ф. М. Достоевского, книгоизда-

[1] О «Голубой розе» см. на с. 113—115.

теля П. П. Кончаловского, автопортреты и др.

Особое место в творчестве Коненкова занимала тема музыки. Одним из его любимых персонажей был Никколо Паганини, которого он изображал не раз. Коненков восхищался творениями Иоганна Себастьяна Баха и долго, мучительно искал тот пластический образ, который смог бы передать величие гения и глубину его произведений. И вот однажды в куске мрамора, стоявшем в углу мастерской, скульптор, по его словам, увидел лицо Баха.

После Октября 1917 г. мастер участвовал в осуществлении плана монументальной пропаганды, создав мемориальную доску «Павшим в борьбе за мир и братство народов» и скульптурную группу «Степан Разин со своей ватагой», а также занимался преподавательской деятельностью.

Творчество С. Т. Коненкова в основном переходит уже в XX в.

Живопись

Новый этап в развитии русского искусства конца XIX — начала XX в. связан с именами таких художников, как В. В. Васнецов, М. В. Нестеров, И. И. Левитан, К. А. Коровин, В. А. Серов и М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов, вступивших на арену русского искусства во второй половине 1880-х годов.

Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926) обладал универсальным талантом. Он воплотил на полотнах былинно-сказочные и исторические темы, занимался монументальной и театрально-декорационной живописью. Васнецов родился в семье сельского священника в Вятском крае. Впечатления детства и юности сыграли важную роль в становлении нравственных и духовных качеств художника, что, несомненно, повлияло на формирование его творческих принципов.

В 1867 г. Васнецов начал заниматься в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге у И. Н. Крамского, а затем стал студентом Академии художеств. Он учился у П. П. Чистякова и очень ценил академическое образование. В студенческие годы Васнецов сблизился с И. Е. Репиным и М. М. Антокольским.

В начале творческого пути Васнецов стал членом Товарищества передвижных художественных выставок (1878), ориентировался на наследие П. А. Федотова и В. Г. Перова. В это время он создал жанровые картины «С квартиры на квартиру» (1876), «Преферанс» (1879) и др.

Васнецов был активным участником абрамцевского кружка. Он обратился к исторической, фольклорно-эпической и сказочной темам. По заказу С. И. Мамонтова художник написал картины «Бой скифов со славянами», «Ковер-самолет» и «Три царевны подземного царства» (1879).

Васнецов начал свою театрально-декорационную деятельность также в Абрамцеве. Он выполнил декорации для домашней постановки «Снегурочки» А. Н. Островского в мамонтовском кружке. В костюмах и декорациях художник использовал народные орнаменты, элементы русских народных вышивок, набойки, резьбы и росписи по дереву, архитектурные детали древнерусского зодчества. Тем самым ему удалось сказать новое слово. В *декорациях «Палаты царя Берендея»* и *«Заречная слободка Берендеевка»* были выработаны как общие принципы использования мотивов народного искусства, так и более частные, впоследствии повторяющиеся приемы стилизации. Васнецов сообщил театральной декорации зрелищную целостность и тонкость нюансов живописного полотна.

В Абрамцеве Васнецов также работал над строительством церкви Спаса Нерукотворного. Рядом с храмом по его рисунку была поставлена деревянная избушка на курьих ножках, что как бы символизировало мирное сосуществование христианства с языческими верованиями. Позднее Васнецов исполнил эскиз фасада Третьяковской галереи, проект собственного дома в Москве. Его работы в области зодчества положили начало «неорусскому стилю» в архитектуре.

Васнецов изображал героев русских народных былин, сказок и преданий. В них живописец искал воплощение идеала человеческой красоты и благородства. Об этом говорят такие полотна, как «После побоища Игоря Святославовича с половцами», «Аленушка» и «Богатыри».

Первым зрелым произведением Васнецова стало полотно *«После побоища Игоря Святославича с половцами»* (1880). В нем художнику удалось передать живописными средствами былинное повествование. Мужество и героизм павших за спасение родной земли русских воинов — основная тема композиции. Дикие орлы дерутся над полем битвы, травы и цветы поникли, окровавленная луна выглядывает из-за тучи. Пейзаж выступает эмоциональным аккомпанементом произошедшим событиям. Колористическое решение полотна определяет контраст холодных (серо-голубое небо, зелень травы, серебристый блеск кольчуг и шлемов) и теплых (красные пятна щитов и сапог) цветов. Смерть показана как сказочный сон. Кажется, что герои встанут и оживут как на сцене после закрытия занавеса.

Картина *«Аленушка»* (1881) — лирическое воплощение сказочного сюжета. Васнецов не следовал строго сюжету сказки, а создал обобщенный образ горькой печали. Босоногая девочка с растрепанными волосами сидит на замшелом камне у заросшего пруда и грустит. Пейзаж соответствует настроению Аленушки. На темную холодную гладь воды падает пожелтевшая листва. Тонкие осинки трепещут на ветру. Бледно-серое небо и холодная зелень елочек дополняют картину. Образную ткань полотна помогли создать этюды с натуры в окрестностях Абрамцева, передающие печаль увядающей осенней природы. Здесь Васнецов предвосхищает так называемый «пейзаж настроения» у Левитана и Нестерова.

Герои русского былинного эпоса представлены на полотне *«Богатыри»* (1898) как защитники родной земли. Гордый, порывистый Добрыня изображен на белом коне слева. Сильный и мудрый Илья Муромец восседает на могучем черном коне в центре. А лукавый молодой Алеша Попович управляет рыжим конем справа. Как того требует былинный эпос, стать и норов богатырских коней соответствуют характерам седоков. В пейзаже художник стремился не показать конкретную местность, а выразить идею русской природы, создать собирательный образ земли русской. Объединяет фигуры богатырей и пейзаж симметричная композиция. Размещение трех крупных фигур во фронтальном положении на большом полотне вызывает впечатление силы и величественности.

В 1880 — 1890-х годах Васнецов вместе с другими художниками работал над *иконами и росписями Владимирского собора в Киеве*. Соединение реалистически трактованных фигур с фоном, данным в условной манере русских икон и миниатюр, орнаментальная оправа для всех фигур и сцен — характерные черты васнецовского стиля, сформировавшегося у художника в это время. Грандиозное впечатление производила колоссальная фигура Богородицы с Христом-младенцем на руках,

выступающая из мерцающего золотого фона алтарной апсиды. С простотой и человечностью воплотил художник в образе Богоматери национальный тип русской красоты, силу материнского чувства и одухотворенность.

В дальнейшем Васнецов получил многочисленные заказы на оформление храмов в Петербурге, Гусь-Хрустальном, Варшаве и др. Талант Васнецова с наибольшей силой проявился в полотне «*Страшный суд*» для церкви в Гусь-Хрустальном (1904). Картина представляет собой огромную симметричную, уравновешенную трехъярусную композицию, состоящую из многих фигур и сцен, на которой подробно показаны муки грешников в аду и вознесение праведников.

Васнецов был также превосходным портретистом. Он создал одухотворенные образы В. С. Мамонтовой, жены А. В. Васнецовой и др. По воображению он написал очень достоверный и узнаваемый образ «*Царь Иван Васильевич Грозный*» (1897). Остропсихологическая характеристика, органично сочетающаяся с живописно-декоративной трактовкой, приобрела в картине столь законченное пластическое выражение, что можно говорить о завершенности васнецовского стиля.

В своих работах на сказочно-былинные темы («Спящая царевна», «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали», «Гамаюн — птица вещая», «Царевна-лягушка», «Кощей Бессмертный», «Царевна Несмеяна») художник соприкасался с символизмом и живописными исканиями модерна. Богатые узоры одежд, орнаменты росписей интерьеров сливаются здесь в единую симфонию красок. Способность Васнецова проникнуться народным мироощущением, умение найти живописно-пластические средства для передачи фольклорных образов принесли славу его произведениям.

На полотне «*Иван-царевич на Сером волке*» (1889) изображены Иван-царевич и Елена Прекрасная верхом на Сером волке, несущиеся через мрачный лес. Герои одеты в нарядные парчовые с золотом костюмы. Главное достоинство картины — пейзаж, наполненный волнующей тайной и духом фольклорных преданий. Огромные стволы деревьев похожи на фантастических великанов. Утренний свет зари едва пробивается сквозь сплетение корявых ветвей. Таит опасность топкое болото. А на первом плане нежно-розовые цветы яблони символизируют всепобеждающую любовь, способность творить чудеса и преодолевать невзгоды.

Значительное место в творчестве Васнецова занимали книжные иллюстрации к народным сказкам, произведениям Н. В. Гоголя, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева. Иллюстрации к «Песне о Вещем Олеге», в которых Васнецов следовал древнерусским традициям оформления книг орнаментами и миниатюрами, определили новое направление в развитии книжной графики, продолженное И. Я. Билибиным и художниками «Мира искусства».

В 1918 г. Васнецов вступил в Союз русских художников.

Васнецов — один из первых мастеров русской живописи, кто вышел за рамки станковой живописи и стал осваивать разнообразные области искусства — театрально-декорационное, декоративно-прикладное, книжную графику, архитектуру, что было смелым новаторством. Заслугой Васнецова явилось и то, что благодаря новым сюжетам в станковой живописи и творческой деятельности в других видах искусства он пришел к решению принципиально новых задач, центральной из которых была задача создания единого стиля, основанного на национальных традициях. Васнецов — одна

из ключевых фигур в процессе перехода от эпохи передвижничества к искусству начала XX в.

Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942) — мастер реалистической живописи, обладающий яркой индивидуальной манерой письма. Он родился в Уфе в купеческой семье, получил образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и в Академии художеств, в частности посещал класс П.П. Чистякова. Нестеров входил в Товарищество передвижных художественных выставок (как участник выставок — с 1889 г., в качестве члена — с 1896 по 1901 г.), принимал участие в выставках «Мира искусства» (1899 и 1901) и был одним из учредителей Союза русских художников (1903).

Ранние произведения Нестерова, считавшего себя учеником В.Г. Перова и В.Е. Маковского, написаны на исторические сюжеты в реалистической манере передвижников. Но вскоре в его творчестве наступил резкий перелом: художник стремился передать тоску по несбыточному, метания души, готовой скрыться от мирских треволнений за стенами монастыря, жажду уединения, душевного покоя. Раскрыть эти состояния мастеру помогал русский лирический пейзаж. Сам Нестеров называл направление, в котором работал, «опоэтизированным реализмом». Уходя в мир чувств, он искал свой идеал в глубоко и искренне верующих людях прошлого.

Главная тема Нестерова — монашеская Русь, не конкретизированная в историческом времени, воплощавшая для художника идеал изначальной слитности человека с первозданной природой. Первой картиной на эту тему было полотно «Пустынник» (1888—1889).

«*Видение отроку Варфоломею*» (1889—1890) (см. цв. вкл.) — центральное произведение Нестерова. Здесь Варфоломею, в будущем святому Сергию Радонежскому, основателю Троице-Сергиевой лавры, открывается его призвание. Это переворот в мироощущении личности, предчувствие нового, неведомого и непостижимого.

Местом действия служит среднерусский пейзаж в окрестностях Абрамцева. Через природу художник пытался донести настроение созерцательности и умиротворения. Реальный русский пейзаж на картине как бы становится видением «земного рая».

Мастер запечатлевал образы монахов и пустынников, старцев-отшельников, мечтателей и печальных девушек среди неброских русских пейзажей. Природа на картинах Нестерова всегда тиха и спокойна. Голубизна неба безмятежно чиста, прозрачна. Одинокие скиты, главки деревянных церквей на фоне неба — все это поддерживает ощущение прочной связи прошлого с настоящим. Работы «Под благовест» (1895), «Великий постриг» (1898) и др. посвящены духовной жизни православных.

Программными произведениями художника стали «*Святая Русь*» (1905) и «*На Руси*» («*Душа народа*», 1916). На первой картине он представил Христа в окружении русских святых и народа. Полотно «На Руси» изображает крестный ход. Здесь Нестеров создает обобщенный образ русского народа, показывая все сословия и типы, не только современные, но и исторические. На картине запечатлены и реальные персонажи — Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и др.

В начале творческого пути художник писал портреты лишь как этюды к будущим картинам. К 1905—1906 гг. относится собственно портретный цикл Нестерова, куда вошли образы жены, дочери, княгини Н.Г. Яшвиль, художника Я. Станиславского.

Второй портретный цикл Нестеров посвятил философии и религии. В 1917 г.

мастер написал парный портрет выдающихся русских религиозных мыслителей — П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова, прогуливающихся у Троице-Сергиевой лавры. Эта картина, в которой Святая Русь соединилась с реальной Россией, получила название «Философы».

В советские годы Нестеров стал автором замечательных портретов известных московских личностей (хирурга С. С. Юдина, академика И. П. Павлова, художников братьев П. Д. и А. Д. Кориных, скульпторов И. Д. Шадра и В. И. Мухиной и др.).

Проживший 80 лет, Нестеров для многих поколений воплощал живую связь эпох.

Исаак Ильич Левитан (1861—1900) — великий русский пейзажист. Он был учеником А. К. Саврасова и продолжил лирическое направление в пейзажной живописи. Стремление глубоко и поэтично раскрыть тему Родины в образах русской природы проходит через весь творческий путь Левитана.

Цикл ранних работ художника был написан на Волге («Вечер на Волге», «Вечер. Золотой Плес», «После дождя. Плес», «Свежий ветер. Волга» и др.). В них мастер искал свой стиль и запечатлел различные природные явления и состояния, цветовое богатство волжских берегов. Однако при всей изысканности и тонкости колористических эффектов, близких к импрессионистическим, усилия художника в первую очередь были направлены на законченность картины, которая для мастера означала ее способность вызывать определенный эмоциональный настрой зрителя, переживание состояния природы. Левитан создавал пейзажи, созвучные своему настроению.

Светлым умиротворенным чувством проникнуто полотно *«Вечерний звон»* (1892). Колорит картины построен на гармоническом сочетании теплых и холодных цветов. Тихий вечер, ясное нежно-голубое небо с высокими легкими розоватыми облачками, теплые лучи заходящего солнца зажгли краски противоположного берега. Холодными и тусклыми кажутся рядом с ними тона переднего плана, ушедшего в тень. Это сочетание помогает передать чувства, которые возникают летним вечером при звуках тающего в воздухе колокольного звона. Светло и спокойно вокруг, хорошо на душе, но чуть грустно.

Полотно Левитана *«Над вечным покоем»* (1894) — программное, концептуальное произведение художника. Тема его — бренность и трагичность человеческого существования. В этом произведении трагическое восприятие действительности достигло у Левитана своего предела. Обобщение художественного образа здесь столь велико, что допускает не одно толкование.

Словно с высоты смотрит зритель на развернувшуюся перед ним суровую картину природы. Темный край косогора со старой деревянной церквушкой и заброшенным кладбищем напоминает о крае человеческой жизни. Бесконечным кажется пространство. Линия горизонта ничем не перекрывается. На фоне темных туч выделяется длинное, чуть розоватое облачко. Под ним — островок с тонкой, протянувшейся вдоль горизонта косой и острый мыс берега. Воды озера легли широкой светлой изогнутой полосой. Ветер треплет макушки деревьев. Картина решена в холодных свинцовых и сине-голубых тонах. Заметно только одно маленькое теплое пятнышко — огонек в окне старой деревянной церковки. Этот огонек говорит о мелочности житейской суеты перед величием и покоем необъятной природы.

Большинство последующих произведений Левитана озарены чувствами светлыми и радостными. В 1880—1890-е



И. И. Левитан. Над вечным покоем

годы Левитан создает лучшие свои работы («Владимирка», «Март», «Золотая осень», «Весна. Большая вода» и др.). Эти произведения для других художников со временем превратились в некий стереотип изображения подобных сюжетов. Такая тенденция с опасением была отмечена уже современниками. Появилось даже выражение «левитановский пейзаж».

В знаменитой картине «*Владимирка*» (1892) замысел художника раскрывается через сопоставление изображения и названия. Левитан придал пейзажу социальное содержание, показав дорогу, по которой отправляли ссыльных в Сибирь. Возникает образ дореволюционной России с ее бескрайними вольными просторами, уходящими вдаль дорогами. На небе сгущаются хмурые облака, переданные с учетом перспективных сокращений, что помогает изобразить глубину пространства. Фигурка странницы в черном и белеющая у горизонта церквушка задают масштаб широко раскинувшейся равнине.

На картине «*Март*» (1895) изображена повозка с лошадью, стоящая у крыльца. Колорит полотна вызывает ощущение прозрачной легкости весенней природы, которая не набрала еще красочной мощи. Но в просевшем и потемневшем снеге, в ярком весеннем солнце, позолотившем стену деревянного дома, насыщенных синих тенях деревьев уже чувствуются приметы весны.

Лирическое настроение рождает типичный русский пейзаж на полотне «*Золотая осень*». Чист и прозрачен воздух. Празднично звучит контраст синей ленты реки, убегающей вдаль, и золотисто-желтых крон деревьев. Еще не пожелтевшая трава вносит оптимизм в картину увядающей природы. Зелень озимых вдали говорит о вечном ее возрождении. За кажущейся легкостью свободной манеры письма стоит мастерство Левитана.

На картине «*Весна. Большая вода*» (1897) широко разлились весенние воды, затопив молодые деревца. Тонкие

березки тянут свои красноватые, еще голые ветви к нежно-голубому небу с высокими легкими облачками. Трепетно дрожат на поверхности голубой воды то сиреневатые, то розовато-желтые отражения деревьев. Эта картина Левитана — одна из лучших по тонкости и красоте цветовых отношений.

В последний период своего творчества Левитан особенно полюбил очарование летних сумерек, поэзию красок летней ночи («Сумерки», «Лунная ночь», «Сумерки. Стога», «Летний вечер» и др.). Художественный язык этих произведений предельно лаконичен: Левитан, опуская детали и обобщая цвета, тем не менее добивается передачи личных воспоминаний и глубоких переживаний — чувства Родины, неразрывной связи с ней.

Вслед за Саврасовым, Васильевым, Поленовым Левитан совершает новый шаг на пути овладения пленэрной живописью, близко подводящий его к импрессионизму. Увлечение свето-теневыми и цветовыми эффектами, кажущаяся незаконченность становятся характерными чертами живописи конца XIX в.

До последних дней Левитан был членом и постоянным участником экспозиций Товарищества передвижных художественных выставок. В 1899—1900 гг. он преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Среди его учеников были В. К. Бялыницкий-Бируля, П. В. Кузнецов, П. И. Петровичев, Н. Н. Сапунов.

Константин Алексеевич Коровин (1861—1939) — блистательный живописец, театральный художник, создатель декоративных панно и изделий прикладного искусства. Коровин учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. Г. Перова и А. К. Саврасова, а затем у В. Д. Поленова. Он был основателем русского импрессионизма, заметной фигурой в художественной жизни своего времени: участвовал в мамонтовском кружке, выставках «Мира искусства», организовывал московский Союз художников, много ездил по России со своим близким другом В. А. Серовым.

Выдающийся колорист, Коровин писал портреты, натюрморты и пейзажи, при этом живописные поиски всегда были для него важнее сюжета, содержания произведения. Художник считал, что любой мотив заслуживает внимания, если заключает в себе хоть искру красоты. Он освободил живопись от социальной проблематики, его влекла праздничная сторона жизни. Коровин в живописи передавал мимолетные ощущения, тонкую игру света и цвета в духе импрессионизма.

Коровин вошел в историю русского искусства прежде всего как блестящий мастер живописного этюда. Он не только утвердил за ним достоинство самостоятельного произведения, но и возвел этюдность и свободную манеру письма в особое эстетическое качество, в категорию художественной выразительности.

Коровин лучшим импрессионистом считал великолепного колориста Д. Веласкеса, с творчеством которого он смог познакомиться во время поездки в Испанию. Там же он написал картину «*У балкона. Испанки Леонора и Ампара*» (1888—1889). Ее замысел родился на основе живого впечатления. Коровин не признавал специальные постановочные композиции и видел подлинную ценность в случайном и непринужденном сюжете. Эта картина стала свидетельством живописного мастерства художника, владеющего изысканной гармонией серого, черного, белого и охры. Полотно было отмечено золотой медалью на Всемирной выставке в Париже (1900).

Важное место в творчестве Коровина занимал пейзаж. Больше всего он

любил изображать среднерусскую природу. Сюжет картины «*Зимой*» (1894) предельно прост: во дворе деревенской избы у плетня стоит запряженная в сани лошадка. Коровина увлекает решение сложной живописной проблемы: написать серое и черное на белом. Художник передает удивительное богатство и гармонию пепельно-серых, сизо-лиловых оттенков, тончайшие переходы тонов, использует разнообразные приемы наложения красок. Изображение скромного уголка России обыкновенным зимним днем у Коровина становится шедевром.

В 1900-х годах художник совершает поездку во Францию, где создает серию пейзажей под общим названием «*Парижские огни*». Тема жизни большого города, фрагментарность композиции, выбор высокой точки зрения, пастозный мазок, неясные контуры, словно размытые дождем или дрожащие в воздухе, — все это типичные черты импрессионистического пейзажа. Однако повышенная интенсивность цвета, эмоциональная приподнятость и зрелищность живописи говорят о творческой индивидуальности русского художника. Он часто изображает парижские бульвары и улицы вечером или в блеске ночных огней, что почти никогда не делали французские художники («Париж ночью. Итальянский бульвар», 1908; «Париж. Бульвар Капуцинок», 1906).

В 1910-е годы Коровин обратился к натюрмортам, которые он писал декоративно, густыми яркими красками, крупными контрастными мазками. Картина «*Рыбы, вино и фрукты*» (1916) — одна из лучших работ Коровина. В ней предметы изображены крупно и как бы растворены в интерьере. Передача воздушной среды была в центре внимания художника. Характерными для его творчества стали также натюрморты с цветами, особенно с розами в вазе.

Коровин много работал для театра, оформлял драматические, оперные и балетные спектакли. Среди его лучших театральных работ — «Конек-Горбунок» Ч. Пуни, «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова и др. Художник стал создателем нового типа декораций и костюмов, неразрывно связанных со сценическим пространством, действием и музыкой.

Особая декоративность коровинского, а вслед за ним и всего русского импрессионизма была обусловлена тем, что в начале 1900-х годов, в период его наивысшего расцвета, на него повлияла яркая красочность народного искусства.

Валентин Александрович Серов (1865—1911) — выдающийся живописец и график, ученик Репина. Творчество Серова разнопланово. В нем слышны отголоски многих живописных традиций — от реализма до импрессионизма и модерна. Мастер писал прекрасные пейзажи и исторические картины, но больше всего прославился как портретист.

Серов родился в семье музыкантов, рос в творческой атмосфере. Он обучался в Академии художеств у П. П. Чистякова, входил в абрамцевский кружок, был членом Товарищества передвижных художественных выставок (1894—1900), с 1900 г. принимал участие в объединении «Мир искусства».

Серов в творческой деятельности выступил как истинный новатор. Он осуществил, по выражению И. Э. Грабаря, поворот от критического реализма передвижников к «реализму поэтическому». Серов стремился живописными средствами передать радость жизни. Он заявил о себе как сложившийся мастер картиной «*Девочка с персиками*» (1887), написанной в Абрамцеве. Это портрет дочери С. И. Мамонтова Веры. Живопись здесь пронизана тем

радостным, светлым оживлением, которое сквозит в облике героини. Серову удается при длительной работе сохранить свежесть красок, передать ощущение полноты жизни и упоение юностью.

Новаторство Серова заключалось также в том, что он уловил и развил существенную для искусства рубежа веков тенденцию к слиянию жанров. Портрет, интерьер, натюрморт, пейзаж в «Девочке с персиками» образуют некий жанровый сплав, открывающий новые возможности.

«Девочка с персиками» — подлинный шедевр, этапное произведение в русском искусстве.

Серов много работал на пленэре. В его произведениях чувствуется увлечение импрессионизмом. В «Девочке с персиками» и портрете М. Я. Симонович («Девушка, освещенная солнцем», 1888) он стремился передать импрессионистическую игру света и тени. Однако художник отходит от заложенной в импрессионизме тенденции к дроблению цветового пятна и в противовес этому сгущает цвет в плотные мазки, использует фактурную живопись, сообщает изображенному состоянию неопределенную длительность во времени.

Серов был превосходным пейзажистом. Его ранние этюды, отличающиеся простотой мотива, выполнены в импрессионистической манере. Живописец любил изображать деревенские пейзажи с сереньким небом и покосившимися сараями («Октябрь. Домотканово», 1895; «Баба с лошадью», 1898; и др.). В пейзаже «Зима в Абрамцеве. Церковь» (1886) Серову удалось передать сияние снегов.

На протяжении 1890-х годов Серов в портретном творчестве продолжает традицию по созданию портретов крупнейших представителей русской творческой интеллигенции, идущую от Перова, Крамского, Репина. Серов постоянно обращается к образам писателей, артистов, художников (портреты Н. С. Лескова, К. А. Коровина, И. И. Левитана). Особенно выразительными получились *портреты А. М. Горького, М. Н. Ермоловой* и *Ф. И. Шаляпина*, так как форма парадного портрета вполне соответствовала значительности изображаемых фигур.

Например, М. Н. Ермолова (1905) показана Серовым как великая актриса, исключительная личность. Она отрешена от всего повседневного, стоит с гордо поднятой головой, устремив вдаль высокомерный взгляд, лицо ее одухотворенно, торжественно. Силуэт фигуры в черном платье четко вырисовывается на фоне светлого пятна зеркала. Асимметричная композиция и сдержанная цветовая гамма помогают создать идеализированный образ.

В дальнейшем художник отказывается от масляной живописи, которая кажется ему слишком натуралистичной, и переходит к темпере, дающей более условное бархатистое цветовое пятно.

Своей живописью мастер, как он сам любил говорить, «делал характеристику», от его внимательного, подчас беспощадного взгляда ничто не ускользало. Каждый портрет Серова оригинален по композиции и психологическим нюансам.

Известная московская меценатка Г. Л. Гиршман (1907) запечатлена у зеркала. Одной рукой, унизанной кольцами, она манерно снимает меховую накидку, другой грациозно опирается на туалетный столик. Обернувшись к зрителю, модель как бы вовлекает в движение все пространство картины. Даже мимолетные штрихи обнаруживают ироничное отношение художника к его претенциозной модели.

Портрет княгини О. К. Орловой (1911) — одна из лучших работ Серова. Орлова, истинная аристократка,

одета в меха, светлое шелковое платье, жемчужное ожерелье и огромную темную шляпу. Художник с любовью передает эффектную позу, горделивую осанку, величавую красоту модели. Изысканная обстановка дополняет впечатление роскоши. Реалистическая живопись доведена до совершенства. Это классический парадный портрет знатной дамы.

Портрет Иды Рубинштейн (1910), знаменитой русской танцовщицы, блиставшей в экзотических постановках Дягилева в Париже, выполнен в оригинальной манере. Модель показана обнаженной со спины, фигура написана в резком изломе. Цветовое решение весьма сдержанное, живопись условно графична.

Особо удавались Серову портреты детей («Дети», 1889; «Мика Морозов», 1901).



В.А. Серов. Портрет княгини О.К. Орловой

Серов не любил повторять однажды найденных приемов. Его творчество поражает поисками необычных решений, неожиданной сменой жанров. Художник создал несколько композиций на исторические темы («Юный Петр I на псовой охоте», «Петр II и Елизавета Петровна в Царском Селе» и др.). Самая значительная из них — *«Петр I»* (1907). Царь изображен во время строительства Петербурга. Он так стремительно шагает навстречу невским ветрам, что его сподвижники пригнулись и едва поспевают за ним. Художник развивает мотив шествия Петра со свитой, который ассоциируется с «поступью истории». Исследователи отмечают глубинную связь этого произведения Серова с революцией 1905 г. В нем ощущаются масштаб эпохальных перемен, символические обобщения.

В 1907 г. Серов отправился в путешествие по Греции. Впечатления от поездки, в частности, отразились в картинах «Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы» (обе 1910). Серовская античность — это мир лучезарный, *чарующий, скрывающий некую тайну.* Картина «Похищение Европы» (1910) — живописное воплощение древнегреческого мифа о финикийской царевне Европе, которую похитил бог Зевс, превратившись в быка. Серова так поразила античная скульптура портика храма Эрехтейон в Афинах, что он придал Европе черты ее лица. Колорит картины создают голубизна неба, синева морских вод, золотистая охра шкуры быка. Живопись декоративна, напоминает панно. В этом произведении проявились стилистические черты модерна.

Серову также принадлежит цикл рисунков (более 150 работ) на темы басен И.А. Крылова (1910—1911). Его увлекала задача передать графическими и живописными средствами целостное поэтическое восприятие мира в мифе, сказке, басне.

Серов был авторитетным педагогом своего времени и воспитал плеяду учеников: И. И. Машкова, П. В. Кузнецова, Н. Н. Сапунова, М. С. Сарьяна, К. С. Петрова-Водкина, К. Ф. Юона и др.

Михаил Александрович Врубель (1856—1910) занимался станковой, монументальной и театрально-декорационной живописью. Врубеля всегда можно узнать по экспрессивной манере и драматизму образов. Его стиль основан на господстве пластически-скульптурного, объемного рисунка, своеобразие которого заключается в дроблении поверхности формы на острые грани, уподобляющие предметы неким кристаллическим образованиям. Цвет понимается художником как окрашенный свет, пронизывающий грани формы.

Врубель родился в Омске в семье военного юриста. Он с детства интересовался искусством. Ко времени поступления в Академию художеств в 1880 г. Врубель успел окончить юридический факультет Петербургского университета. В Академии он брал уроки у И. Е. Репина, изучал рисунок в мастерской П. П. Чистякова.

В 1884 г. Врубель отправился в Киев, где руководил реставрацией фресок Кирилловской церкви (XII в.), в которой выполнил ряд самостоятельных монументальных композиций. Среди них особое место занимает образ Богоматери. Подобно мастерам эпохи Возрождения, живописец придал ей черты любимой женщины. Это вызвало недовольство современников, так как изображение не соответствовало канону.

Вскоре Врубель уехал в Италию. Несколько месяцев, проведенных в Венеции, знакомство с искусством Средневековья и раннего Ренессанса оставили сильные впечатления и разбудили мощный дар Врубеля-колориста.

В замечательных графических этюдах цветов формируется единственный в своем роде «кристаллообразный» стиль Врубеля. О силе дарования Врубеля-колориста свидетельствуют полотна «Восточная сказка» и «Девочка на фоне персидского ковра» (оба 1886).

Картина «*Демон (сидящий)*» (1890) (см. цв. вкл.) — итог всего, что было найдено художником в киевский период творчества. Она является программным произведением Врубеля. В ней получает сюжетно-тематическое оформление его метод художественной трансформации реальности в фантастические образы. Скульптурно вылепленное тело Демона напоминает титанов Микеланджело. Колорит картины создают мощные цветовые аккорды.

С середины 1890-х годов Врубель был декоратором в Частной русской опере Мамонтова. Здесь он встретил молодую певицу Надежду Ивановну Забеллу, которая впоследствии стала его женой. Она вдохновила художника на создание многих сказочных и портретных образов в живописи, графике, майолике. Ее черты Врубель запечатлел в «Царевне Лебеди» (1900), она воплотилась в «Маргариту» (1896), ее огромные глаза проступают сквозь заросли в «Сирени» (1900). В последней картине художник стремился передать сложный колористический эффект сияния цветов сирени в серебристом лунном мерцании.

Творчество Врубеля во второй половине 1890-х годов характеризуется пристальным вниманием к фольклорным и сказочным образам. Например, образ Пана (1899) отмечен лукавым юмором, составляющим природу этого мифологического существа. Врубель в московский период активно участвовал в деятельности мамонтовского кружка и проявлял интерес к народному искусству. Художник плодотворно работал в Абрамцеве. Здесь он со-

здал красочные изразцовые камины с русскими богатырями, скамьи с русалками, эскизы декоративных блюд. Майоликовые скульптуры Врубеля отличались прихотливо-текучей пластикой и переливами радужных цветов («Садко», «Снегурочка», «Лель», «Берендей» и др.).

К экзотическим темам, историческим мотивам, фольклору, мифологии, образам Средневековья Врубель обращался и в оформлении интерьеров. Он выполнил панно «Суд Париса» (1893) для частного особняка; композиции «Фауст», «Маргарита» и «Мефистофель» (1896) для кабинета в доме А. В. Морозова в Москве.

Известность к художнику пришла после демонстрации на Нижегородской выставке 1896 г. его больших панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза» (впоследствии копия этого панно украсила фасад московской гостиницы «Метрополь») и особенно после первых выставок «Мира искусства».

На рубеже XIX—XX вв. написано незавершенное полотно «*Летящий Демон*». В 1902 г. Врубель выставил картину «*Демон поверженный*». Фигура поверженного Демона распластана в горном ущелье. В сюите демонов Врубеля происходит трансформация героизированного, но лирического образа в картине 1890 г. в бунтарского, грозного духа в «Летящем Демоне», завершаясь катастрофой в «Демоне поверженном». Развязка этой своеобразной трилогии внутри цикла приобретает характер крушения «демонической» идеи вообще.

В 1902 г. Врубель тяжело заболел, остаток жизни ему суждено было провести в психиатрических больницах. Здесь он создал замечательный цикл рисунков с натуры (портреты врачей, виды из окна больницы, интерьеры комнаты и др.).

В эволюции русского искусства Врубель является ключевой фигурой: он представил оригинальную версию модерна, символизм нашел в нем своего ярчайшего выразителя.

Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870—1905) родился в Саратове, начал обучение в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а продолжил в Академии художеств в Петербурге и в частной студии П. П. Чистякова. В 1895 г. он отправился в Париж, где провел три года, посещал музеи, знакомился с искусством импрессионистов и пуантилистов, занимался в мастерской Ф. Кормона. Художник стремился совершенствовать свой стиль, сочетая принципы импрессионизма, символизма, модерна и собственные наблюдения натуры.

Борисов-Мусатов много работал на пленэре. В 1897 г. он написал этюд «Агава». На переднем плане, вплотную к краю, изображен цветочный горшок с сочным растением, пространство залито солнечным светом, краски звучны.

В работах «Автопортрет с сестрой» (1898), «Осенний мотив» (1899), «Гармония» (1900), «Прогулка» (1901) художник нарядил персонажей по моде прошедших времен в камзолы, белые парики, платья с кринолинами. Зрителю открывался поэтический идеализированный мир тихих дворянских гнезд.

Излюбленной техникой мастера была живопись темперой, дающая нежные, приглушенные тона. Фактура его мазка, при которой сквозь матовую поверхность краски будто проступают переплетения нитей и узелки холста, делает картину похожей на тканый ковер. Формы на этой шероховатой поверхности теряют определенность очертаний. В такой технике выполнена картина «*Гобелен*» (1901), изображающая двух девушек в парке старинной усадьбы. В ней найдена мера условно-

сти, которая позволяет создать образ-символ.

На полотне «*Водоем*» (1902) (см. цв. вкл.), концептуальном произведении Борисова-Мусатова, также запечатлены две женские фигуры, пребывающие в созерцательном состоянии, близком к сну, они полностью слились с природой. Картина написана в холодном серо-голубом колорите. Композиция строится по кругу. Художник выбрал высокую линию горизонта за пределами холста, второй план словно приподнят. Деревья, небо, облака, отражающиеся в овальном зеркале пруда, воспринимаются наравне с реальными предметами. Борисов-Мусатов изображает мир, подобный сновидению, где исчезают границы между кажущимся и явным. Мотив сна, в котором душа постигает то, чего не может постичь рациональным путем, стал основным в творчестве художника. Полотно решается как декоративное панно или гобелен.

В картине «*Призраки*» (1903) извилистые тропинки старого парка перекликаются с лентами стелющегося по земле тумана. В природе художнику чудилась некая «бесконечная мелодия», выражением которой стали плавные линии рисунка и композиционный строй полотна в целом. Даже форме здания с колоннами под куполом придана текучесть очертаний. Кажется, что оживают статуи на лестничных ступенях классического особняка. Какая безысходность и тоска в безликих фигурах, будто призраки, блуждающих в сумерках по заброшенной усадьбе!

Идеи синтеза искусств, характерные для символизма и модерна, наглядно воплощены на полотне «*Изумрудное ожерелье*» (1903—1904). Оно стало как бы переходным этапом от станковых произведений к росписям зданий. Дамы в старинных одеяниях замерли словно в хороводе среди яркой зелени весеннего луга. Эта романтическая композиция рождает смутную тревогу.

Символизм Борисова-Мусатова достигает апогея в последней картине «*Реквием*» (1905). Шествие бестелесных женских фигур глубоко печально. Каждый образ повторен дважды в разном эмоциональном состоянии. Художник сумел передать тончайшие смены настроения и воплотил мир грез и фантазий.

«Мир искусства» — крупное художественное объединение рубежа веков, заявившее о себе выставками и выпуском в Петербурге одноименного журнала литературно-художественного профиля. Его выход в конце 1898 г. стал итогом десятилетней творческой работы группы живописцев и графиков во главе с А. Н. Бенуа. Журнал «Мир искусства» был богато иллюстрирован. В области графики «мирискусники» выступили подлинными новаторами.

В «Мир искусства» входили такие художники, как петербуржцы Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева, К. А. Сомов, москвичи А. М. Васнецов, К. А. и С. А. Коровины, С. В. Малютин, М. В. Нестеров, Л. О. Пастернак, В. А. Серов и др.

Характерной особенностью мастеров «Мира искусства» была многогранность их творчества. В отличие от художников второй половины XIX в., специализирующихся на определенных жанрах станковой живописи, «мирискусники» занимались графикой, живописью, декоративно-прикладным искусством, оформлением театральных постановок.

Творческая программа «мирискусников» основной целью живописи объявляла красоту, причем красоту в субъективном понимании каждого мастера. Казалось бы, такое отношение к целям искусства давало художнику абсолютную свободу в выборе тем, образов и выразительных средств. Одна-



А. Н. Бенуа. Прогулка короля

ко если, как полагали «мирискусники», лишь восхищение красотой порождает подлинный творческий энтузиазм, а непосредственная действительность чужда красоте, то единственным чистым источником красоты, а следовательно, и вдохновения оказывается само искусство как сфера прекрасного. Поэтому в собственном творчестве они выступали интерпретаторами совершенной красоты, уже выразившей себя в искусстве. Отсюда преимущественный интерес художников «Мира искусства» к эпохам господства единого стиля, прежде всего к периоду рококо и XVIII в. в целом.

Мотив торжественных выходов, выездов, прогулок был одним из излюбленных у «мирискусников».

Полотно ведущего художника «Мира искусства» ***Александра Николаевича Бенуа*** (1870—1960) «*Прогулка короля*» (1906) является одним из самых ярких и типичных образцов живописи этого объединения. Это произведение входит в цикл элегантно-утонченных картин художника, посвященных версальскому быту «короля-солнца». Версаль у Бенуа — это мир, прежде великолепный, полный звуков и красок, а теперь обветшавший и чуть призрачный. Не случайно в «Прогулке короля» Бенуа изображает версальский парк осенью в сумеречный час. На картине, как на театральной сцене, разыгрывается некое действо: король в центре беседует с фрейлиной в сопровождении размеренно шествующих придворных.

Бенуа очень интересно работал в графике. Лучшими из его графических работ считаются *иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник»* (1903—1922). С помощью строгих тонких линий и контраста ярких и темных пятен мастер создает драматический образ Петербурга, который становится главным героем всего цикла. Его таинственная власть над человеком — сквозная тема иллюстраций. На фронтисписе изображен кульминационный момент трагедии, когда Евгений бежит от скачущего за ним грозного исполина — памятника Петру:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный...

Расцвет деятельности «мирискусников» в области театрально-декорационного искусства относится уже к 1910-м годам и связан с организованными С. П. Дягилевым (идея принадлежала А. Бенуа) «Русскими сезонами» в Париже, включавшими в себя целую серию симфонических концертов, оперных и балетных постановок.

Лев Самуилович Бакст (настоящая фамилия Розенберг; 1866—1924) наиболее интересные работы создал для оформления оперы «Саломея» Р. Штрауса, балетов «Шехеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси, «Жар-птица» И. Ф. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля и др. Его замечательные эскизы костюмов стали самостоятельными графическими произведениями. В них поражают глубокое понимание природы балетных движений, вакхически-буйная красочность, удивительное сочетание восточной яркости и орнаментальности с европейской изысканностью линий. Художник создает цветовой образ-настроение, пластический рисунок роли, соединяя обобщенность контура и цветового пятна с тщательной отделкой деталей — украшений, узоров на тканях и т. п. Индивидуальный почерк и стилистика Бакста основаны на экзотике Востока, эгейском искусстве и греческой архаике.

Как литературно-художественное объединение «Мир искусства» просуществовал недолго. Огромное значение для мастеров, объединившихся вокруг Бенуа и Дягилева, имело сотрудничество с литераторами-символистами. Однако художники «Мира искусства» не замкнулись в рамках символизма. Разногласия между художниками и литераторами привели в 1904 г. к прекращению выставочной и издательской деятельности «мирискусников». В 1910 г. группа возобновила выставки и избрала своим председателем Н. К. Рериха, однако единства творческих задач и стилистической ориентации уже не было. Вместе с тем существовал ряд художников-«мирискусников» «второй волны», которые продолжили развитие художественных принципов старших мастеров «Мира искусства».

Николай Константинович Рерих (1874—1947) — выдающийся живописец и театральный художник. Он учился в Академии художеств у А. И. Куинджи, в студии Ф. Кормона в Париже, много путешествовал, занимался просветительской деятельностью, а с 1930 г. постоянно жил в Индии. Рерих оставил необычайно богатое наследие — свыше 7000 картин, объединенных в тематические циклы и серии.

В 1900—1910-е годы художник, развивая пейзажные принципы А. И. Куинджи, создал варианты исторического («Идолы») и архитектурного («Воскресенский монастырь в Угличе», «Ростов Великий») пейзажа. В это же время он работал над циклом картин, связанных с языческой культурой древних славян («Заморские гости», «Город строят», «Строят храм»).

Предчувствием мировых катастроф отмечены такие полотна Рериха 1910-х годов, как «Заклятие земное», «Небесный бой» (см. цв. вкл.), «Град обреченный», «Крик змия» и др. Большей красочности и декоративности художнику удалось достичь благодаря тому, что он от масляной живописи перешел к темперной, начал использовать цветные грунты и четкие контуры.

Как театральный художник Рерих создал яркие декорации к «Половецким пляскам» А. П. Бородина, опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, балету «Весна священная» И. Ф. Стравинского и др.; для знаменитых дя-

гилевских «Русских сезонов» в Париже.

С 1920-х годов тематику произведений Рериха определял интерес к восточным религиям, в основном к буддизму (цикл «Учители Востока», 1930-е). Творчество Рериха в этот период было близко идеям символизма.

В цикле *«Гималаи»* Рерих запечатлел величественные горы при различном освещении. Он не только воспевал горные вершины как прекрасное явление природы, манящее своей заоблачной высотой, но и придал им символическое значение, видя в них вершины духа, к которым каждый человек должен стремиться в своей жизни.

На своих полотнах Н. К. Рерих сумел передать и символическое звучание цвета — борьбу тьмы и света, символизирующую вечное противоборство добра и зла. Он часто изображал блистательную победу дня над мраком ночи.

Отличительной чертой живописи Рериха является ее необыкновенный колорит. Все, что изображает художник, озарено каким-то таинственным светом и кажется происходящим на огромном расстоянии, где предметы раскрывают свою внутреннюю сущность. Замечательно, что богато звучащие золотисто-зеленые, пурпурные, розово-охристые, пламенно-синие краски художник черпает из глубин вечернего или предрассветного неба. Тонкость и изысканность цветовых сочетаний создают необходимое внутреннее напряжение на полотне. В полном соответствии с красками находятся и линии, стремящиеся к торжественному строю былинного повествования. Линии и краски дополняют и усиливают друг друга. Каково бы ни было внешнее содержание картин Рериха и как бы определенны ни были их названия, полотнам художника всегда присуща некая внутренняя тайна.

Часто Рерих угадывал в горном пейзаже изображение будды Майтрейи, который является для народов Востока воплощением мечты о лучшем будущем, о всеобщей справедливости и счастье на земле. Рерих создает серию картин «Майтрейя-победитель». Он оставил и наскальные изображения Майтрейи («Майтрейя», 1932), и высеченные из камня изваяния божества («Ждущий», 1927).

Очень образно — «державой Рериха» — назвал творчество Николая Константиновича Леонид Андреев. Рерих верил в воздействие прекрасного на воспитание чувств, и всю свою жизнь посвятил тому, чтобы раскрыть людям глаза на красоту духовного мира природы.

Борис Михайлович Кустодиев (1878—1927) учился в Академии художеств в мастерской И. Е. Репина, входил в рериховский «Мир искусства». Кустодиев был прекрасным портретистом, любил изображать патриархальную Русь, нравы и обычаи купечества. Широкое общественное признание получили «Портрет И. Я. Билибина» (1901) и «Портрет Ф. И. Шаляпина» (1922) кисти Кустодиева. Художник блестяще воплотил тему красоты русских женщин на таких полотнах, как «Купчихи» (1912), «Красавица» (1915), «Купчиха за чаем» (1918).

Картина *«Красавица»* — совершеннейший образец кустодиевского творчества. Художник восхищается женской красотой и слегка иронизирует над жемчужно-розовой пышнотелой красавицей в царстве пуховых одеял, подушек и перин вполне в духе «мирискусников».

Полотно *«Масленица»* (1916) представляет собой один из самых ярких образов кустодиевской России. Кустодиев и революцию 1917 г. воспринял как общий праздник.

Мстислав Валерианович Добужинский (1875 — 1957) был мастером стан-

ковой, книжной и журнальной графики, театральным художником. Он с детства был окружен атмосферой искусства, получил блестящее образование — сначала юридическое, а затем в частной студии гравера Л. Е. Дмитриева-Кавказского и в мюнхенской школе А. Ашбе. Добужинский резко выделялся среди «мирискусников» урбанистической тематикой своих произведений. Он изображал в основном Петербург, лишенный романтического ореола. Его образ города напоминает огромный механизм, убивающий душу человека, поглощающий его индивидуальность.

Лучшие произведения Добужинского: «Домик в Петербурге» (1905), «Окно парикмахерской» (1906), «Человек в очках» (1905—1906).

Композиция картины «Человек в очках» («Портрет К. А. Сюннерберга») строится на противопоставлении героя и города за широким окном, но между ними существует глубокая внутренняя связь. Пестрый ряд однообразных домов навевает уныние. Фигура человека погружена в тень, только поблескивают стекла очков. Они отражают свет и создают впечатление пустых глазных впадин. В светотеневой моделировке головы обнажена конструкция черепа. Герой погружен в себя, опустошен и устал от жизни. Он — страшное порождение и вместе с тем жертва современного города.

Константин Андреевич Сомов (1869—1939), прекрасный живописец и график, рано приобщился к искусству, так как его отец был хранителем коллекций Эрмитажа. Окончив Академию художеств, молодой мастер стал великолепным знатоком старой живописи. Он в основном изображал «галантные сцены», похожие на фантастическое видение, вспыхнувшее на мгновение. В творчестве Сомова совмещены ярко выраженный эстетизм и легкая ирония. Любовная игра (свидания, записки, поцелуи) — типичное занятие сомовских героев. Они предстают перед нами в расшитых камзолах и платьях с кринолинами, в напудренных париках. Но в веселье сомовских картин нет подлинной жизнерадостности: люди веселятся, потому что больше ничего не умеют делать, не заняты ничем значительным. Они словно марионетки в погоне за наслаждениями жизни («Арлекин и дама» 1912; «Карнавал» 1913—1915; «Зима. Каток» 1915; и др.).

Сомов был великолепным портретистом. Во второй половине 1900-х годов он создал серию карандашных и акварельных портретов поэтов и художников (А. Блока, М. Кузмина, М. Добужинского, Е. Лансере и др.).

Ностальгию по прошлому Сомову удалось особенно тонко передать через женские образы. Один из самых известных его портретов — *«Дама в голубом»* (1897—1900). Героиня (моделью художника была Е. М. Мартынова), одетая в старинное платье с пышной юбкой, изображена на фоне поэтичного пейзажного парка. Она держит в руке книгу — скорее всего, томик стихов. Поражает выражение усталости, безысходности и тоски на ее бледном лице. Здесь мотивы XVIII в., столь любимого «мирискусниками», перекликаются с символистскими поисками вневременной красоты, которая на полотнах Сомова нашла воплощение в ярких костюмах дам и нежных красках идиллического пейзажа.

В истории русской культуры объединение «Мир искусства» оставило глубочайший след.

Союз русских художников — одно из крупнейших выставочных объединений начала XX в. после «Мира искусства». Учреждение Союза относится к 1903 г. Инициатива его создания принадлежала московским живописцам — участникам выставок «Мира искусства», недовольным ограничен-

ностью его эстетической программы, графичностью стиля петербуржцев. Участниками первых выставок Союза русских художников были М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов, В. А. Серов. До 1910 г. членами Союза являлись все крупные мастера временно прекратившего свою выставочную деятельность «Мира искусства». Лицо Союза определяли главным образом А. Е. Архипов, А. М. Васнецов, И. Э. Грабарь, К. А. Коровин, С. В. Малютин, Л. О. Пастернак, П. И. Петровичев, А. А. Рылов, К. Ф. Юон и др. Многие из коренных участников Союза были одновременно членами Товарищества передвижных художественных выставок. Оба этих объединения отстаивали национальную тематику в искусстве в противовес «западничеству» в программе «Мира искусства».

В недрах Союза сформировался русский вариант живописного импрессионизма, сочетавший непосредственность и свежесть восприятия натуры с любовной поэтизацией образов России. Национально-русский колорит, который искали художники Союза, лучше всего воплощался в мотивах ранней весны и зимы. Эти мотивы, богатые оттенками настроения, бесконечными вариациями цвета и сложной игрой света, как бы поощряли склонность московских художников к сочной, импровизационно-свободной живописи. В преобладающем большинстве художники Союза продолжали саврасовско-левитановскую линию лирического русского пейзажа.

Традиции сочиненного декоративного пейзажа Куинджи были представлены на выставках Союза произведениями петербургских художников Н. К. Рериха и А. А. Рылова. Как уже говорилось выше, Рерих также создал особый вариант «исторического» пейзажа, воскрешающего образы полулегендарного прошлого древних славян.

Наряду с коллективными выставками Союз устраивал и персональные: С. В. Иванова (1911), С. А. Коровина (1908—1909), А. П. Рябушкина (1912) и др.

Главное в живописи художников Союза — игра и сочетание цветов, образующих оригинальный колористический эффект, что вообще свойственно искусству начала XX в.

Игорь Эммануилович Грабарь (1871—1960) писал прекрасные пейзажи и натюрморты. В его творчестве поэзия русской природы раскрывается как особого рода цветовая гармония в неожиданных, красочных сочетаниях («Февральская лазурь», 1904; «Мартовский снег», 1904). В этих пейзажах впервые в русской живописи используется метод дивизионизма (пуантилизма), заключающийся в разложении видимого цвета на спектрально-чистые цвета палитры и нанесении их на полотно отдельными мазками в расчете на их оптическое смешение при зрительном восприятии картины. Однако эта техника Грабаря не имеет характера рациональной системы, как у французов Сера и Синьяка, а отличается импровизационной свободой. Например, превосходный натюрморт «*Неприбранный стол*» (1907) написан короткими мазками, создающими сияние цветных бликов и колористическое единство.

Константин Федорович Юон (1875—1958) — живописец, график, художник театра. Юон учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1894—1898) и в мастерской В. А. Серова (1898—1899). Он был одним из организаторов Союза русских художников, входил в объединение «Мир искусства». Основной жанр творчества Юона — лирический пейзаж. Поездки по древнерусским городам начиная с 1900-х годов определили тематику его живописи. Создавая красочные панорамы русской провинции,

художник достигает органического слияния пейзажа с бытовыми сценами («Зима. Ростов Великий», «Троицкая лавра зимой», «Весенний солнечный день. Сергиев Посад» и др.). В противовес откровенному фантазированию, сочиненности «мирискуснических» картин у Юона преобладает свежесть непосредственного впечатления. Он много работал на пленэре, увлекался французским импрессионизмом, не порывая при этом с традициями русского реализма второй половины XIX в., т. е. не «растворяя» форму предметов в среде. Один из лучших пейзажей Юона — «*Мартовское солнце*» (1915). Богатство оттенков, сложная игра света и тени наполняют полотно лирически-радостным настроением, чувством приближающейся весны. Полотно «*Купола и ласточки. Успенский собор Троице-Сергиевой лавры*» (1921) — панорамный пейзаж, написанный с колокольни собора ясным летним вечером.

Аркадий Александрович Рылов (1870—1939) писал прекрасные пейзажи. На полотне «*Зеленый шум*» (1904) с помощью широкой манеры письма художник передал дуновение свежего ветра, разносящего грозовые тучи, треплющего ветви берез, раздувающего паруса рыбацких лодок на реке. Уходящая вдаль панорама написана так же ярко, как и передний план, что создает ощущение декоративности. Название картины и ее образ в целом ассоциируются с настроениями предреволюционного времени. Волнующее ожидание грядущих перемен, одновременно радостное и тревожное, составляет содержание этого произведения. Работая над своими полотнами, Рылов исходил из ритмов и гармонии природы.

Одно из самых значительных произведений художника — «*В голубом просторе*» (1918). Это пейзаж, написанный по воображению, реальная и вместе с тем символическая картина, итог долгих художественных поисков. Прекрасные белые лебеди, высоко парящие в голубом небе, — символ свободы и радости жизни. Ритм облаков вторит очертаниям крыльев птиц. По морской глади плывет корабль; ветер наполняет его паруса. Это символ надежды.

Многие члены Союза русских художников успешно продолжили свое творчество в советский период.

«Голубая роза» — объединение московских художников, просуществовавшее с 1907 по 1910 г. В 1925, 1988 и 1999 гг. в Москве устраивались ретроспективные выставки мастеров «Голубой розы». Вероятно, название группы подсказал сотрудник журнала «Золотое руно», на выставках которого стали экспонировать свои произведения ее участники, поэт В. Я. Брюсов, но оно могло возникнуть и под влиянием одноименного стихотворения К. Д. Бальмонта. Выставка объединила группу из 16 молодых художников, ведущими среди которых были П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян, Н. Н. Сапунов и С. Ю. Судейкин. В своих работах художники «Голубой розы» синтезировали декоративизм А. Матисса с иконой, лубком и восточными мотивами. Творческая программа «голуборозовцев» перекликалась с символизмом поэтов Серебряного века.

Среди направлений русской живописи начала XX в. «Голубая роза» была наиболее близка поэтике символизма в принципиальной установке на трансформацию, пересоздание образов действительности с целью пробудить скрытую, возвышенную суть вещей и явлений. В изобразительном искусстве это выражалось в использовании резких перспективных сокращений, неожиданных ракурсов, отражений и воздушной вибрации, изменяющих привычную форму предметов. Линии и краски вос-

принимались как символы, условные знаки, отражающие состояние души художника, использующего их для воплощения идей.

Вместе с тем «голуборозовцы» противостояли «мирискусникам», считая их стилизаторами и эстетами, замкнувшимися в узкопрофессиональных проблемах.

«Голубая роза» отметила важный момент в творческой эволюции мастеров этого направления. Это был период углубления во внутренний мир души. Обостренная чувствительность к оттенкам, нюансам смутных настроений влекла художников к поискам утонченных цветовых соотношений, изысканного декоративно-орнаментального ритма, порождала образы неясные, ускользающие. «Голуборозовцам» удалось создать оригинальный тип картины-панно, в которой присутствует легкая стилизация под классическое искусство XVIII в. и ощутимо влияние модерна.



М.С. Сарьян. Финиковая пальма

Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878—1968) был одним из лидеров «Голубой розы». В ранних работах художника чувствовалось влияние учителя В.Э.Борисова-Мусатова. Картина Кузнецова «*Голубой фонтан*» (1905) — яркий пример декоративной обобщенности и символической условности. Мотив круговорота воды художник трактовал как тему вечного круговорота жизни.

В дальнейшем художник стремился возвратиться к изначальной простоте ощущений и реализму, однако в русле «голуборозовских» традиций. Так возникла «степная сюита» П.В.Кузнецова, запечатлевшая необъятные просторы заволжских степей и размеренную жизнь кочевых народов. Все картины серии пронизаны созерцательным покоем и необычайным светом. Перед нами воплощенная мечта о гармонии человека и природы. Проникновенная лирика этих полотен основана на тонкой нюансировке звучных цветовых оттенков. Гибкие контуры словно дрожат в нагретом солнцем воздухе. Предметы на полотне благодаря этому выглядят невесомыми, лишенными материальности. Композиции «степной сюиты», как правило, симметричны и уравновешены, обладают торжественным ритмом. Художник писал темперой, используя разбеленные оттенки цвета.

В картине «*Мираж в степи*» (1912) серебристо-белые полосы миража напоминают гигантский фонтан, «мировой источник», «древо жизни». Соединение лирического и эпического составляет основу художественного богатства шедевров П.Кузнецова.

Живопись ***Мартироса Сергеевича Сарьяна*** (1880—1972) обладает ярко выраженным своеобразием, пронизан-

на восточным колоритом. Для нее характерны резкие цветовые и световые контрасты, локальные цвета, четкость силуэтов, плоскостность фигур, декоративность. Например, пальма на полотне «*Финиковая пальма*» (1911) размещена в центре холста и напоминает буйный красочный фонтан. Так Сарьян, подобно П. В. Кузнецову, приходит к обобщению обыденно-реального до вечных поэтических символов.

Живописцы «Голубой розы» успешно работали в театре, где непосредственно встретились с поэзией символизма. Особенно ярко проявил себя ***Николай Николаевич Сапунов*** (1880—1912), оформляя драмы М. Метерлинка и блоковский «Балаганчик». Нередко он писал красочные картины по сюжетам своих декораций. Его любимыми мотивами были народные гулянья, праздники, маскарады, карусели («Карусель», «Ночной праздник», «Ночь», «Весна. Маскарад» и др.).

Тема театра не раз возникала в творчестве ***Сергея Юрьевича Судейкина*** (1882—1946). Он изображал балет и кукольный театр, итальянскую комедию и русское масленичное гулянье («Балетная пастораль», «Гулянье», «Карусель», «Петрушка», серия лубков «Масленичные герои»). Главным делом художника стало театрально-декорационное искусство. Судейкин оформлял многие спектакли вместе с Сапуновым, участвовал в «Русских сезонах» в Париже.

Русская живопись рубежа XIX—XX вв. отличалась разнообразием и сложностью художественных исканий, которые выразились в деятельности большого количества сосуществующих и сменяющих друг друга группировок, провозглашающих порой взаимоисключающие лозунги, в многообразии стилистических направлений и ярких творческих индивидуальностей.

Вопросы и задания

1. Расскажите о стилистических направлениях в архитектуре рубежа XIX—XX вв.
2. Дайте характеристику основным сооружениям Ф. О. Шехтеля.
3. Сравните скульптуры П. П. Трубецкого, А. С. Голубкиной и С. Т. Коненкова.
4. Расскажите о наиболее значительных произведениях В. М. Васнецова.
5. Охарактеризуйте творчество М. В. Нестерова.
6. Что нового привнес в пейзажную живопись XIX в. И. И. Левитан?
7. Какие основные черты присущи «русскому импрессионизму»? Приведите примеры на основе творчества К. А. Коровина.
8. Какие традиции развивал в искусстве В. А. Серов?
9. В чем заключалось своеобразие живописной манеры М. А. Врубеля?
10. Какие темы воплотил в творчестве В. Э. Борисов-Мусатов?
11. Каковы эстетические воззрения мастеров «Мира искусства»?
12. Что объединяло петербуржцев Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере и К. А. Сомова? Охарактеризуйте их творчество.
13. Расскажите о деятельности Союза русских художников.
14. Как художники «Голубой розы» переосмыслили традиции искусства XVIII в., иконописи, лубка и искусства Востока?

Темы рефератов

- Модерн в русской архитектуре.
- В. Васнецов — художник русской сказки.
- К. Коровин — русский импрессионист.
- Портретная живопись В. Серова.
- Образ Демона в творчестве М. Врубеля.
- Символизм В. Борисова-Мусатова.
- Художники русского театра XIX в.
- Творческое объединение художников «Мир искусства».
- Символизм в творчестве художников «Голубой розы».
- Проблемы синтеза искусств в русском модерне.

ЛИТЕРАТУРА

Алленов М.М. Русское искусство X—начала XX века. Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика / М.М.Алленов, О.С.Евангулова, Л.И.Лифшиц. — М., 1989.

Борисова Е.А. Русский модерн / Е.А.Борисова, Г.Ю.Стернин. — М., 1994.

История русского искусства / под ред. В.В.Ванслова, А.К.Лебедева и др. — М., 1991.

Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX—начала XX века / М.Г.Неклюдова. — М., 1991.

Рапацкая Л.А. Искусство «серебряного века» / Л.А.Рапацкая. — М., 1996.

Русская живопись : энциклопедия / ред. Г.П.Конечна. — М., 2003.

Русские художники : энциклопедический словарь / Т.Б.Вилинбахова, Ю.Я.Герчук, С.М.Даниэль и др. — СПб., 1998.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX—начала XX века / Д.В.Сарабьянов. — М., 1993.

Часть 7

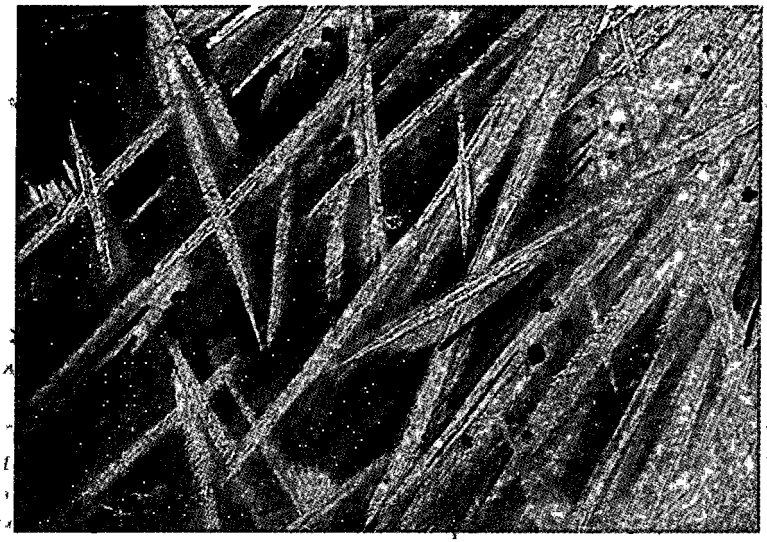
ИСКУССТВО XX в.

Искусство XX в. создает новый язык, чтобы передать мироощущение человека в эпоху революций и мировых войн и указать путь к решению ее глобальных проблем (социальная напряженность, экологические катастрофы и космические открытия и др.). Политика активно вторгается в искусство XX в. Столкновения между демократией, фашизмом и коммунизмом захватывают живопись, графику и скульптуру. Бунт и надежда, критика и пропаганда находят у художников новые формы. Тоталитарные режимы способствуют развитию только того искусства, которое может служить их прославлению. Социалистический реализм представляет собой героическую версию академизма, воспевающую вождей и иллюстрирующую политические лозунги. В течение века искусство обретает в ожесточенной социально-политической борьбе разрушительную силу, многие ценности пересматриваются. Каждый художник может творить, как ему хочется; традиции более не берутся в расчет — в искусстве отныне все возможно.

Искусство XX в. характеризуется тем, что происходит распад художественной культуры на множество самостоятельных направлений и школ. Личности, идеологии, теории, эксперименты, как в калейдоскопе, сменяют друг друга. В начале века на роль обобщающего направления претендовал стиль модерн, позднее — экспрессионизм, но объединения разнородного художественного процесса ни представителям модерна, ни экспрессионистам достичь не удалось. И все же в культуре XX в. есть некоторые фундаментальные свойства, придающие ей единство. Они угадываются не на уровне бесконечно разнообразных выразительных средств и художественных языков, а в плане самых общих особенностей картины мира, резко изменившейся под влиянием техногенной цивилизации.

Поиски новых средств художественной выразительности, проявившиеся, в частности, в нетрадиционном использовании художественных материалов, во взаимодействии художественных и технических средств; эксперименты с формой, цветом и композицией, а также тяготение к синтезу искусств и полистилистике (смешение видов, жанров и стилей искусства) во многом обусловлены научными открытиями XX в., изменившими представления о материи и Вселенной.

Так, утверждение физиков о том, что мы видим предметы благодаря отраженному от них свету, было буквально воспринято создателем лучизма, художником русского авангарда ***М. Ларионовым***. Он изображал формы, созданные пересечением лучей, идущих от различных предметов («*Свет улицы*»). В первых «лучистых» полотнах еще едва различимы природные мотивы («Осень желтая», «Петух», «Лучистый пейзаж»). В дальнейшем художник перешел к беспредметной живописи.



М. Ларионов. Свет улицы

Научно-технический прогресс стимулирует искусство, которое завоевывает фотографию, видео- и телекартинку, компьютерную графику, Интернет. По-новому эксплуатируется искусство в музеях и галереях: фотомонтаж, арт-видео, видеоинсталяция, фотореализм, концептуальные композиции. Новые идеи мгновенно распространяются по всей планете благодаря эффективности средств массовой информации.

Мир быстро изменяется, и искусство хочет не только следовать за его движением, но и опережать его. Так, в 1950-х годах поп-арт питается прессой, мультфильмами, рекламой, телевидением, кино, чтобы создать популярный, понятный каждому, но не лишенный иронии язык. Гиперреализм (фотореализм) идет за ним следом. В 1970-е годы появляются такие виды искусства, как перформанс — театрализованное действо, боди-арт — роспись тела, восходящая к ритуальным церемониям, ленд-арт — искусственное вторжение в пейзаж. Искусство сегодня обладает ярко выраженной концептуальностью, дает пищу взгляду и мысли.

Искусство XX в. рассчитано на сотворчество, активное взаимодействие со зрителем. Если в предшествующие века музейная табличка «Руками не трогать!» была символом отношений между посетителем и произведением, то современное искусство, особенно его авангардные формы конца XX в., вовлекают зрителя непосредственно в творческий процесс. Например, зрителю предлагается что-либо напечатать с помощью трафарета, наклеить, разбрызгать краску, а художник из этого тут же создает коллаж.

Еще одной характерной чертой искусства XX в. является то, что художники по-своему используют достижения культуры прошедших столетий. Большинство из них пытаются найти вдохновение в первобытном искусстве или в новой интерпретации классических традиций. Так, П. Пикассо создал более полусотни произведений на основе «Менин» Веласкеса и множество интерпретаций полотен других великих мастеров прошлого. ***Р. Магритт*** на картине «*Реди-мейд букет*» соединил Флору с картины Боттичелли

«Весна» со своим излюбленным героем в черной шляпе. Примеров такого рода, когда мастер вступает в диалог с гениями прошлого, в культуре XX в. немало. В произведениях самого последнего времени вновь возродились элементы эллинистического искусства и присущий абстракционизму отвлеченный, геометрический подход к изображению. Без знания искусства предшествующих веков нельзя по-настоящему творить и понимать современное искусство.

Казалось бы, ослабление роли предметности в творчестве многих художников XX в. должно было привести к упадку искусства, но в действительности это привело к интересным поискам новой выразительности. Однако расцвет абстрактной живописи, которая предпочитает придумывать свой собственный мир, не мешает развитию постоянно обновляющейся реалистической живописи.

Особенно богатой теоретическими и практическими новациями была деятельность авангардистов как на Западе, так и в России в первые десятилетия XX в. Эстетика **авангардизма** (от фр. avant — передовой и garde — отряд) — направления, определяющего экспериментальные, новаторские начинания в искусстве, — как правило, строится на основе резкого неприятия прошлого, подчеркнутого опережения времени в творчестве, стремления создать искусство будущего.

В начале XX в. роль авангарда выполняли сформировавшиеся тогда направления — **фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм.** В период между двумя мировыми войнами (1920—1930-е) пальма первенства переходит к **сюрреализму.** В 1960—1970-е годы возникают **акционизм,** поп-арт, концептуальное искусство (иногда все эти явления объединяются термином «неоавангард»). Анализируя



Р. Магритт. Реди-мейд букет

авангардизм, было бы правильнее говорить об авангардистском творчестве, так как понятие «искусство» относится к авангарду весьма условно. При всем разнообразии творческих программ авангардистских направлений и течений в них можно выделить общие черты. По отношению к обществу и традиционной «консервативной» культуре художники авангарда занимали нонконформистскую позицию. С этим связаны отказ от классических норм изобразительности, красоты, преимущественная ориентация на формальную новизну либо на примитив.

Авангардистам присущи стремление уловить и осмыслить глубинные законы человеческой психики и мышления, изначальные принципы устройства мира и нашего отношения к нему и смелые эксперименты с самим художественным языком. В авангардистском творчестве изображение подвергается деформациям, аналитическому расчленению, различным игровым преобразованиям, вплоть до его вытеснения формальными построениями в абстракционизме.

Некоторые искусствоведы называют авангардистские явления **модернизмом**, что вполне справедливо. Модернизм включает все новейшие направления и течения, школы и деятельность отдельных мастеров искусства конца XIX—XX в., порывающих с реалистической традицией и считающих эксперимент основой творческого метода. Противоречия модернизма необходимо рассматривать в исторической динамике.

Возникновение авангардизма было закономерно. Он формировался уже в рамках стиля модерн, беря от него все самое необычное и передовое. История авангарда сложна и противоречива. Многообразие школ, групп, направлений и течений, складывающихся в художественных столицах мира, ошеломляет фантастическими красками, гротескными образами и формами. Каждая авангардистская группировка имеет свою концептуальную основу, программу или манифест и очень часто сопровождается яростными спорами и скандалами. Это становится неким атрибутом авангарда в целом.

В искусстве авангарда течения и направления тесно переплетены, одни быстро сменяются другими, создавая довольно пеструю картину, но часто они существуют параллельно, а миф об их борьбе оказывается несколько преувеличенным.

Авангардисты стремятся сотворить новую художественную реальность. Например, вытесняя традиционные материалы и средства изобразительного искусства, они создают работы из чего угодно и как угодно. Допустимо ли объявить произведением искусства груду мусора, мост, завернутый в холст, отпечаток человеческого тела в гипсе (на выставках авангарда встречаются подобные примеры)? Давайте разберемся.

На протяжении тысячелетий основным критерием оценки истинности произведения служило наиболее точное отражение реальности, а сегодня мы любуемся абстрактными композициями, которые кодируют реальность с помощью условных знаков и символов. Значительные произведения модернизма демонстрируют связь «новейших кодов» с пластическими достижениями мировой художественной культуры. Стремительное изменение пластического языка в искусстве XX в. не столько дерзкий эксперимент, сколько исторически обусловленная, во многом защитная реакция на агрессию современного мира.

Первое впечатление при встрече с объектом авангардистского творчества — «все не так». Если художник обычно находится рядом со своим произведением, то теперь он может творить внутри него — так создаются арт-объекты и инсталляции, в которые необходимо войти, чтобы их рассмотреть. Если обычно художники рисовали обнаженное женское тело, теперь пробуют рисовать обнаженным женским телом, измазав его краской и затем прикладывая к холсту. Раньше форму и положение в пространстве законченного произведения не изменяли, теперь же его замысел порой можно оценить, только если что-либо покрутить, передвинуть, преобразовать.

Как уже говорилось, авангард, особенно такие его формы, как инсталляция, кинетическая скульптура, арт-объекты, произведения концептуального искусства, предполагает сотворчество, взаимодействие со зрителем. Например, если сказать какую-нибудь фразу в микрофон, причем все равно на каком языке, надувная скульптура *А. Бикше* «*Похищение Евразии*» (2001) приходит в движение. Под микрофоном висит табличка: «Поговори со мной, душечка, и все изменится!» И действительно, реагируя на голос, огромный бык вырастает до потолка и на его спи-

не появляется фигура женщины, а затем сдувается. Это произведение — современное прочтение древнего мифа о похищении Европы Зевсом, принявшим обличье быка.

Еще один пример новой интерпретации старых образцов — композиция *А. Бреже «Фонтан дружбы. ВДНХ»*. Она представляет собой хоровод белых рубашек, подвешенных в воздухе и с помощью специального механизма произвольно машущих рукавами. Автор пытается вызвать ассоциацию со знаменитым фонтаном «Дружба народов» на ВВЦ (бывшая ВДНХ) — грандиозной композицией из пятнадцати позолоченных скульптур девушек, расставленных по кругу в национальных костюмах республик Советского Союза. Этот фонтан, расположенный в самом центре территории ВВЦ, был своеобразным символом достижений эпохи социализма.

Формула «Если так еще никогда не делалось, то это необходимо сделать» определила возникновение многих произведений авангардизма. При этом он не допускает оценивания произведения по качеству исполнения, а предлагает оценивать его по другим критериям. Как же отличить «хорошее» произведение от «плохого», если не ставится вопрос о том, хорошо или плохо оно сделано? Где грань, за которой появляется собственно произведение? Ведь ясно, что разбрызгать краску или нарисовать черный квадрат может любой. Возглас: «И я так могу!» — постоянно звучит как упрек творцам авангарда. Отсутствие четких критериев оценки творения художника делает авангард открытым для всех. Как же оценивать авангардистское произведение? Прежде всего необходимо оценить качество идей, предлагаемых для реализации. Если идея перспективна для развития авангардизма, она качественна и эксплуатируется достаточно долго многими художниками. При оценке живописной, графической или скульптурной работы, как правило, обращают внимание на композицию, цветовое решение, технические приемы. Не точная передача сюжета, не копирование реальной жизни, не степень сходства с образцом, а эстетическое переживание линий, форм и цветов самих по себе в ряде случаев образует смысл произведения.

Порой определить масштаб творческой деятельности мастера помогает степень ее универсальности, т. е. продуктивной работы в разных сферах искусства. Многие выдающиеся мастера XX в., подобно гениям эпохи Возрождения, прекрасно владеют техникой живописи, графики, скульптуры, занимаются витражами, мозаиками, монументальной декоративной росписью, ювелирным искусством и др. (А. Матисс, П. Пикассо, С. Дали, Ж. Миро и др.).

Шкалу значимости произведения искусства можно представить от низкого уровня к высокому следующим образом: работа художника несет в себе конкретные новации, которые становятся объектом подражания и подчас получают широкое распространение (цитирование); произведение являет собой предмет национальной значимости, но при этом на мировую художественную культуру влияния не оказывает; явление искусства признается настолько значимым, что входит в круг мировых достижений национальных культур.

Проявляя большую гибкость и мобильность в понимании того, что может считаться искусством, художники расширяют свое поле деятельности. Они могут сопоставить Мону Лизу и Микки Мауса, тончайшую живопись и механическое разбрызгивание краски, китч и подлинное искусство.

Китч (от нем. Kitsch — букв. халтура, дурной вкус) — псевдохудожественные изделия, отвечающие низким

вкусовым стандартам и неразвитым эстетическим запросам. Для китча характерны эклектизм, сентиментальность, выспренняя патетика, крикливость цвета, избыточность декора, подделки под разные материалы. Проявления китча возможны во всех видах пластических искусств, но чаще всего они встречаются в массовом художественном производстве; индустрии сувениров и дешевой бижутерии, в массовой печатной графике, некоторых видах художественных промыслов.

По мере исчезновения изобразительного начала произведение все более приравнивают к другим объектам внешнего мира. Тенденция размывания границ между искусством и реальностью особенно отчетливо видна в таких типичных для авангардизма формах, как коллаж и реди-мейд. В них осуществляется тесная взаимосвязь произведения искусства с материальной средой, окружающей человека, бытовые предметы выставляются как скульптурные произведения.

Много подобных примеров — в творчестве М.Дюшана (1887—1968), крупнейшего мастера дадаизма («Сушилка для бутылок», «Велосипедное колесо на табурете»).

Дадаизм (от фр. dada — детская игрушечная лошадка) — течение, сформировавшееся в самом начале XX в. В многочисленных манифестах дадаисты опровергали предшествующую художественную традицию и провозглашали все окружающие предметы искусством, тем самым доказывая, что искусства вообще нет: оно умерло. Дадаизм мечтал вытеснить искусство из сферы культуры и занять его место. Дадаисты применяли в своем творчестве намеренно абсурдные решения, смешивали всевозможные стили и создавали «объекты» из обыденных вещей. Эти реди-мейд заменяли традиционные картины и скульптуры.

Реди-мейд (от англ. ready-made — готовый, готовое изделие) состоит в экспонировании предметов промышленного изготовления. Название «реди-мейд» впервые употребил М.Дюшан для обозначения своих «готовых объектов» 1913—1917 гг. В 1960-х годах реди-мейд получил широкое распространение в различных направлениях авангардистского искусства. Смысл реди-мейда заключается в том, что в выставочном зале изменяется восприятие предмета: зритель видит в нем не утилитарную вещь, а отвлеченную форму.

Например, невозможность пользоваться чашкой, блюдцем и ложкой, «заросшими» мехом, как нельзя более ярко иллюстрирует идеи авангарда (М.Оппенгейм. «Меховой чайный сервиз», 1936).

Постмодернизм — довольно широкое понятие, охватывающее в целом состояние культуры в конце XX — начале XXI в. Для модернизма характерно отрицание традиции, а постмодернизм уже модернизм воспринимал как новую классику и развивал его принципы.

Постмодернизм (постмодерн, иногда его называют еще трансавангардом) сложился в середине 1950-х годов в западной, а позже и в российской культуре. Этим термином обозначают явления в культуре постиндустриального общества, выходящие за рамки модернизма, противостоящие ему. В 1960—1970-е годы и особенно в 1980-е годы постмодернизм занимает в теории и в творческой практике ведущее место. В архитектуре и изобразительном искусстве характерной особенностью постмодернизма оказывается объединение в рамках одного произведения стилей и художественных приемов разных эпох. Картины художников наполнены цитатами, отсылками к разным культурам, и на этой основе осуществляется слияние различных историче-

ских традиций, создается новая мифология, соотнесенная с индивидуальностью автора. Ряд художников стремились возродить не внешние приметы классического искусства, а его качественную природу — цельность мироощущения, обращение к вечности. Пользуясь живописным языком авангарда, они воплощали в красках современный вариант мифа о Вселенной.

В искусстве конца XX в. идеи авангардизма получили дальнейшее развитие. Художники продолжили поиски новых форм демонстрации произведений; например, таких, как поп-арт, соц-арт, оп-арт, кинетизм, концептуальное искусство, фотореализм, хэппенинг, перформанс, инсталляция, энвайронмент и др. Искусство постмодернизма окончательно утвердилось в своем неприятии традиций, приобрело характер системы акций, не имеющих практической цели (акционизм). Художники авангарда проявляют большой интерес к синтетическим формам творчества.

Принцип открытости искусства, вторгающегося в окружающую среду и преобразующего ее по своим собственным законам, породил хэппенинг, энвайронмент, в том числе ленд-арт.

Хэппенинг (от англ. happening — случающееся, происходящее) — разновидность акционизма, событие, скорее спровоцированное, чем организованное, в которое инициаторы действия обязательно вовлекают зрителей. Хэппенинг провозглашает свободу каждого участника при манипуляции с предметами. Все действия в основном рассчитаны на импровизацию, дающую выход различным бессознательным побуждениям. Для хэппенинга характерны отвлеченность, парадоксальность действия, отсутствие четкого плана и тем более сюжета. Даже съемки происходящего на видеокамеру противоречат природе хэппенинга, так как порядок действия фиксируется.

Хэппенинг возник в конце 1950-х годов как форма театра. Термин «хэппенинг» был предложен ***А. Капроу***, поставившим в октябре 1959 г. в галерее Рейбен в Нью-Йорке представление *«Восемнадцать хэппенингов в шести частях»*. На сцене, где вместо декораций были построены большие конструкции и пластические объекты, стояли холсты, обрызганные краской, исполнялись танцы и читались монологи. Актеры стремились спровоцировать зрителей на какое-нибудь выступление. С тех пор термин приобрел популярность.

Хэппенинг был особенно распространен в авангардистском искусстве 1960 — 1970-х годов. Художники занимались организацией хэппенинга чаще всего непосредственно в городской среде или на природе. Они рассматривали эту форму как род движущегося произведения, в котором окружающая среда, предметы играют не меньшую роль, чем участники акции.

В хэппенинге ярко выразилось стремление авангардизма к слиянию искусства с течением самой жизни. При этом намеренно алогичное действие отвергает все связи с реальностью, создавая в ней игровое поле, пространство свободы. Подвижные, проницаемые границы между пространством хэппенинга и пространством реальности способствуют перетеканию смыслов, спонтанному возникновению ассоциативных связей и символических толкований. Например, были организованы такие хэппенинги: из разрезанной туши барана капает кровь на лежащую на полу женщину, маленькими ножницами срезают лоскутки одежды с сидящей девушки-модели, студенты слизывают патоку, набрызганную на кузова старых автомобилей. Хэппенинг может включать элементы юмора и фольклора.

Некоторые хэппенинги имели сознательную социально-критическую

направленность. Их приемы использовались в политических демонстрациях, в различных манифестациях.

Перформанс (от англ. performance — выступление, исполнение, игра, представление) — форма современного искусства, возникшая в авангардистских движениях 1960-х годов. Перформанс — короткое представление, исполненное одним или несколькими участниками перед публикой художественной галереи или музея. Акции перформанса заранее планируются и протекают по определенной программе. В этом состоит их отличие от более спонтанного, малоорганизованного хэппенинга, где художник является лишь инициатором действия, в которое вовлекается публика. Перформанс можно назвать театром визуальных искусств, поскольку в него включаются элементы пантомимы, танца, музыки, поэзии, видео, кино.

Инсталляция (от англ. installation — установка, монтаж, сборка) — пространственная композиция, созданная художником из различных элементов: бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстовой или визуальной информации. Основоположниками инсталляции были дадаист М. Дюшан и сюрреалисты. В необычных сочетаниях обычных вещей художник выявляет те смысловые значения и структурные качества, которые скрыты от обыденного восприятия. Становясь элементом художественного замысла, вещь освобождается от своей утилитарной функции и приобретает символическое значение. Эстетическое содержание инсталляции — в смысловых трансформациях, игре значений, возникающих в результате преобразования окружающей среды и смены контекстов. Инсталляции создавали многие художники авангарда: Р. Раушенберг, Дж. Дайн, Г. Юккер, И. Кабаков и др.

Энвайронмент (от англ. environment — окружение, среда) — обширная пространственная композиция, охватывающая зрителя наподобие реального окружения. Это одна из форм авангардистского искусства 1960—1970-х годов.

В скульптуре энвайронмент подразумевает эстетическое переосмысление подлинной среды как источника материала для скульптора. Как жанровое направление в авангардной скульптуре он получил особенно большое распространение в США. Энвайронмент натуралистического типа, имитирующий интерьер с фигурами людей, создавали скульпторы Ф. Фербер, Д. Сегал, Э. Кинхольц, К. Олденбург, Д. Хэнсон. Подобные точные повторения реальности могли затем деформироваться с целью показать восприятие автором данной среды. Огромное значение в искусстве энвайронмента придается материалам, из которых создается произведение.

Другой тип энвайронмента — это игровое пространство, предполагающее определенные действия зрителей, как в хэппенинге. Примеры такого рода акций, которые также называют ленд-артом, имеются в творчестве К. Олденбурга, Ж. Тингели и многих других. Р. Смитсон построил в соленом озере насыпь в виде спирали. Энвайронмент заключался в том, что люди прогуливались по этой насыпи.

Третий тип энвайронмента представлен художниками, которые стремятся включить в свои произведения или просто объявить таковыми различные элементы городского или природного окружения (здания, ландшафты, растения, животных). Например, один художник заявил, что в определенный день весь Нью-Йорк объявляется произведением искусства. Присутствующий критик отреагировал на это ироничным вопросом: «С пригородами или без?»

Новый вид энвайронмента изобрел болгарин Я. Кристо. Он предложил упаковывать здания, мосты, острова в ткань, тем самым придавая им статус произведения искусства.

Искусство энвайронмента не всегда четко отграничивается от явлений концептуального искусства[1].

* * *

Авангардисты стремились всеми способами доказать, что искусство не только находится в музеях, но и присутствует в самой жизни. С их точки зрения, произведение искусства — это лишь кое-что, занимающее пространство.

Особенностью авангардизма является отсутствие стилей. Ни один «изм» авангарда, ни одна его более или менее представительная выставка не выглядят стилистически цельно. Навсегда останется неясным, что более характерно, например, для сюрреализма — инсценировки С. Дали или загадочные знаки Ж. Миро?

Произведениям авангардизма свойственны отказ от завершенности, предпочтение спонтанного, случайного, автоматического порождения формы. Вступая в диалог с художником, зритель ищет ответа на поставленные им вопросы, разрешает парадоксы и загадки, выдвигает свои предположения о смысле произведения, наделяет своим значением входящие в него знаки и символы.

Модернизм с его обращенностью в будущее, культом новизны, антитрадиционализмом, техницизмом не дает определенных знаний и готовых формул, его задача — спровоцировать поиск, создать новый опыт и тем самым подготовить людей к самым невероятным стрессовым ситуациям и мировым катаклизмам. Таким образом, модернизм является своеобразной «школой духа».

В настоящее время многие авангардистские идеи находят свое достойное продолжение. Получает дальнейшее развитие синтез искусств, активно происходит слияние видов и жанров изобразительного искусства, новые технологии и материалы помогают художникам добиться новой образной выразительности.

Наряду с постмодернизмом в XX в. продолжает развиваться реалистическое искусство, которому свойственны яркие национальные черты и многообразие форм. При этом обращается внимание на то, что как бы ни были широки и многообразны возможности реалистических методов, они не беспредельны, и попытки размыть границы реализма могут привести к его уничтожению.

Большинство современных художественных направлений озабочено вопросом о том, что же такое художественное творчество, каковы его задачи. Много раз возвещалось о смерти современного искусства, однако в течение XX столетия оно доказало, что живо и может обновляться, даже когда кажется исчерпанным.

Архитектура

Зарубежная архитектура

Отличительной особенностью архитектуры XX в. стало утверждение новых принципов формообразования и организации окружающего пространства. На развитие мировой архитектуры с начала XX в. огромное воздействие оказал научно-технический прогресс. Внедрение железобетона и стекла, разработка новых каркасных конструкций, позволяющих заменить несущие

[1] О концептуальном искусстве см. на с. 173.

стены навесными экранами, применить сплошное остекление, достигнуть свободной планировки зданий — все эти новшества выдвинули на первый план инженерную сторону архитектуры. Появление новых строительных материалов и технологий позволило архитекторам отказаться от «коробки» из четырех стен, разработав принципиально новые концепции в системе соотношения несущих и несомых частей здания, по-разному формировать внутреннее пространство. В соответствии с веком высоких технологий в искусстве и архитектуре возникли такие направления, как модернизм и постмодернизм. Модернизм объединил много авангардистских направлений в архитектуре, стержневым среди которых был **функционализм**.

В функционализме получили дальнейшее развитие зародившиеся в конце XIX в. идеи **рационализма** и **конструктивизма**, когда архитектура прежде всего ориентировалась на физические свойства материалов и конструкций. Термины «рационализм», «конструктивизм», «функционализм» часто употребляют как синонимы. Форма здания зависела от его назначения, отражала его конструкцию и внутреннюю планировку, которые также определялись функцией постройки. Признавая только пользу и целесообразность, функционализм декоративность считал излишней, отвергал национальные традиции, поэтому он получил статус международного (интернационального) стиля.

Архитекторы-функционалисты разрабатывали проекты типового жилищного строительства, возводили крупные жилые комплексы. Архитектура должна была служить средством справедливого обустройства общества.

В технике стали видеть новый источник красоты, а красивым считать то, что хорошо работает. В своей знаменитой формуле один из самых известных архитекторов XX столетия Ле Корбюзье определил дом как «машину для жилья». Он ратовал за индустриализацию архитектуры, серийное проектирование и строительство. Признанным лидером индустриальной (функциональной) архитектуры считался также немецкий архитектор В. Гропиус.

С возникновением в Нидерландах группы «Де Стейл» («Стиль»), сложившейся на основе одноименного журнала (1917—1928), и в особенности с организацией в 1919 г. в Германии высшей школы строительства и художественного конструирования «Баухауз» функционалистское движение получило прочную теоретическую и практическую базу.

Безусловно, важный для развития зодчества XX в. опыт содержался в творчестве и других мастеров рациональной архитектуры, например Ф. Л. Райта, развивавшего концепцию «открытого плана» здания, неразрывно связанного с окружающей средой. Л. Мис ван дер Роэ стремился создать своего рода канон современного зодчества в виде высотного здания — «коробки» со сплошь остекленными стенами.

В градостроительстве лидеры конструктивизма придерживались антиурбанистических взглядов, предлагая рассредоточить население за пределами крупных городов. Ф. Л. Райт выдвинул концепцию «города широкого простора», подразумевающую размещение жилых и общественных зданий среди полей и лесов. Гармоническое сочетание рациональной тектоники построек с окружающим ландшафтом особенно характерно для финской (Алвар Аалто и др.) и ряда других скандинавских школ.

Алвар Аалто (1898—1976) стремился к достижению соответствия между жилой зоной, местонахождением про-

мышленных объектов и природой. В ряде построек (библиотека в Выборге, финский павильон на Нью-Йоркской выставке) архитектор придавал гибкость потолку и внутренней стене. Он наряду с металлическими и железобетонными конструкциями широко применял дерево, которое обрело современное звучание в интерьере и экстерьере. В здании общежития Массачусетского института (1947) Аалто стремился к тому, чтобы каждый элемент комплекса имел индивидуальный характер: по-особому расположил лестницы, соединил помещения, изменил форму спален, сделал волнообразной форму фасада. Он черпал свое вдохновение в извилистых контурах финских озер и в современном искусстве.

Лидеры функционального движения наделяют свои произведения необычной геометрической выразительностью железобетонных объемов, крупных поверхностей стекла и ленточных окон; удивляют непривычной тектоникой домов-башен, домов-пластин, вольной пространственной композицией построек, не имеющих четко выраженного главного фасада, и т. п.

Наиболее интенсивные поиски в начале XX в. велись архитекторами США, так как им были широко доступны новые материалы и технологии. Воплощением вертикального устремления архитектуры модернизма стали американские небоскребы, которые начали возводить в Чикаго. В их основе лежала несущая конструкция из стали и железобетона, снаружи облицованная стеклянными пластинами. Это позволяло максимально облегчить вес наружной оболочки сооружения. Отличительная особенность небоскреба — чрезвычайно большой объем на маленьком участке городской застройки.

Один из первых небоскребов *Вулворт-билдинг* (1910—1913) в Нью-Йорке архитектора К. Джилберта долгое время оставался, как известно, самым высоким зданием в мире. Вулворт-билдинг облицован легкой огнеупорной терракотой и богато декорирован деталями в стиле английской готики XII — середины XIII в.

Первые небоскребы возвышались на 10—15 этажей, далее они становились все выше (20, 30, 50, 100 и более этажей). Архитекторы заимствовали для них формы из самых разных стилевых направлений прошлого и искали единый стиль оформления. Они сумели придать высотке поэтичность и «атмосферу собора». Многие из небоскребов имели стремительную и лаконичную пирамидальную форму, как предписывали правила.

Другой вариант предлагался стилем арт-деко. Лучший пример этого стиля — небоскреб *Эмпайр-стейт-билдинг* (1930—1931) архитектурной фирмы «Шрив, Лэм и Хармон» в Нью-Йорке. По серому каменному фасаду ввысь тянутся полосы нержавеющей стали, а верхние этажи расположены тремя уступами. Пропорции здания просты и изысканы. Большой мраморный холл внутри украшен панно с изображениями семи чудес света, и к ним добавлено восьмое — Эмпайр-стейт-билдинг.

Самые красивые небоскребы мира, построенные в Чикаго и Нью-Йорке, стали символом экономического могущества и процветания США. Сегодня небоскребы можно встретить в каждой промышленно развитой стране.

Начиная с середины 1950-х годов строительная техника переживала настоящую революцию, обогащаясь новыми материалами (тонкостенный бетон, алюминий, пластмассы, синтетические пленки, бинарные материалы и др.) и технологиями (надувные сооружения, стержнево-вантовые самовозводящиеся конструкции и др.). Закономерно, что в архитектуре выде-

ляется такое направление, как **брутализм** (грубый стиль) в Англии.

Бруталисты (англичанин Питер Смитсон, р. 1922; американец Пол Рудольф, 1918—1990) намеренно обнажали конструктивную схему построек, максимально выявляя архитектонику масс. Они демонстративно отказывались от декора, чтобы подчеркнуть красоту фактуры природных материалов и индустриальных компонентов.

Разумеется, наряду с новыми течениями в архитектуре существовали и **неоклассические**. Развивались традиции национальных школ Италии, Скандинавских стран, Мексики, Бразилии, Японии, Австралии.

Красочность бразильской природы нашла выражение в работах ***Оскара Нимейера*** (р. 1907), которые отличает свободная пространственная открытость криволинейных планов, органичность как бы дышащих форм, достигающих грандиозности в правительственных зданиях новой бразильской столицы Бразилиа («Дворец рассвета» — резиденция президента республики, 1958—1959; и др.).

В постройках японского архитектора ***Кэндзо Тангэ*** (1913—2005) переосмыслены мотивы национального средневекового зодчества в духе функционализма и органической архитектуры[1]. Его наиболее известное произведение — мемориальный центр Парк Мира в Хиросиме (1951—1952).

Ярким примером воплощения новых принципов строительства является здание *Сиднейской оперы* (1973) в Австралии. Конкурс на проект оперного театра был объявлен в 1954 г. В нем приняли участие более 200 архитекторов из разных стран, а победу одержал датчанин ***Йорн Утцон*** (р. 1918). Он был вдохновлен парусами яхт в сиднейском порту, крыльями взлетающего лебедя и отчасти храмовыми постройками майя и ацтеков в Мексике. Реализовать технически идею Утцона было очень сложно: проект приходилось осуществлять, преодолевая бурный поток общественного возмущения. Выяснилось, что большие бетонные паруса — эллиптические параболоиды — нельзя сконструировать так, как это вначале предполагалось, и весь проект должен быть переделан. Окончательный вариант этого здания, строительство которого продолжалось 10 лет, — триумф не только проекта Утцона, но и технической мысли четырех австралийских архитекторов, которые реализовали его идею. Внешние оболочки независимы от внутренних акустических поверхностей. Уотцон стремился с помощью этого приема создать образ музыки, ее ритмов. Паруса, сверкающие на солнце, стали символом архитектуры конца XX в. По своей форме они напоминают стрельчатые арки средневековых соборов, поэтому Сиднейскую оперу называют также «готикой космической эры».

В 1970—1990-е годы господствующим направлением становится **постмодернизм.** Он противопоставил себя модернизму и претендовал на его место. Это отличает постмодернизм от существующего одновременно с ним **неомодернизма**, последовательно развивающего модернистские концепции. Новые материалы и новые технологии позволяли осуществить несбывшиеся идеи конструктивистов об идеальной форме и переносе в архитектуру находок живописи супрематизма. Так сложился неомодернизм.

[1] *Органическая архитектура* подразумевает не подражание природным формам, а следование природе в поиске индивидуальных путей решения проблемы. В этой архитектуре предполагается применение природных строительных материалов (дерево, камень и др.), а также изучение потребностей и чувств людей.



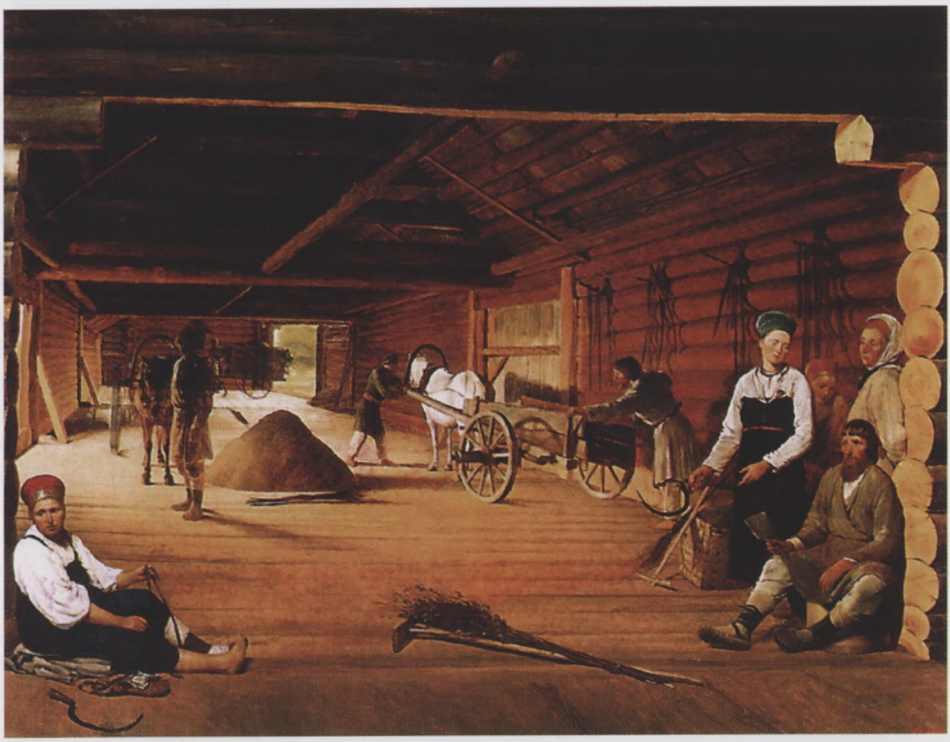
А. Рублев. **Троица**



Дионисий. **Встреча Марии и Елизаветы**



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



А. Г. Венецианов. **Гумно**



И. И. Шишкин. **Рожь**



А. И. Куинджи. **Березовая роща**



М. В. Нестеров. **Видение отроку Варфоломею**



М. А. Врубель. **Демон (сидящий)**



В. Э. Борисов-Мусатов. **Водоем**



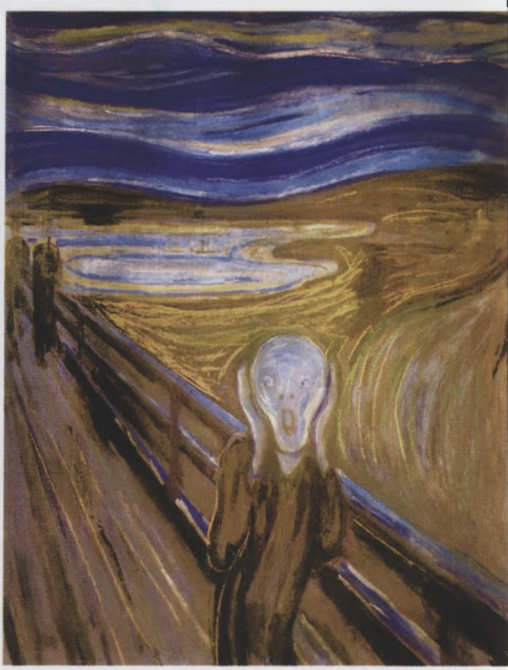
Н. К. Рерих. **Небесный бой**



А. Матисс. **Танец**



П. Пикассо. **Портрет Доры Маар**



Э. Мунк. **Крик**



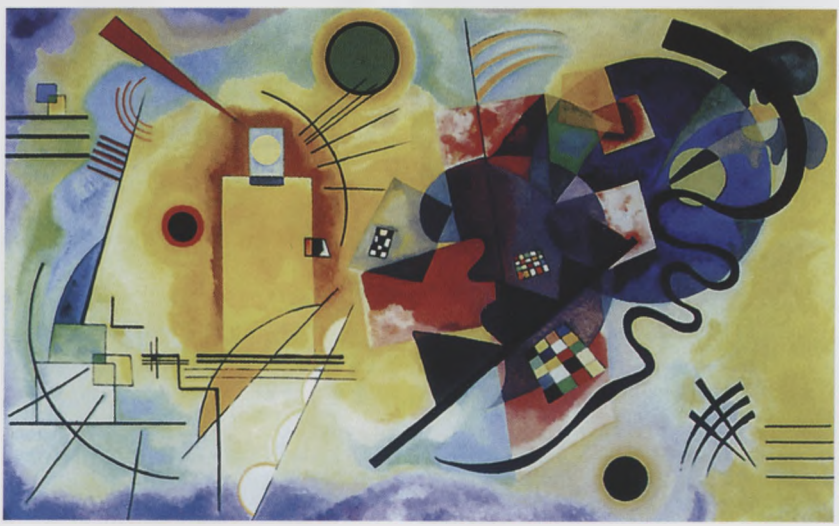
С. Дали. **Постоянство памяти**



Э. Уорхол. **Мэрилин Монро**



М. З. Шагал. **Прогулка**



В. В. Кандинский. **Желтое — Красное — Синее**

Существует мнение, что постмодернизм включает в себя классицизм, неомодернизм, новое барокко, а также полный излишеств китч. Архитекторы жертвуют логикой, «чистотой стиля» ради уюта и декоративности. Игровой элемент, который здесь часто встречается, вошел в архитектуру центра Манхэттена с офисным зданием компании AT&T («Американ Телефон энд Телеграф») (1978—1984) Филиппа Джонсона. В этом здании стальной каркас облицован гранитом, а основание включает арку, прерванное фронтонное поле которой заставляет одновременно вспомнить противоположные стили Т. Чиппендейла[1] и архитектора К. Н. Леду[2].

Будучи богаче европейских стран, Америка в 1970—1980-е годы имела возможность больше экспериментировать. Так, английский архитектор-экспериментатор Джеймс Стерлинг был в Америке значительно популярнее, чем у себя на родине. Его Школа архитектуры (1980) в Университете Раиса (Хьюстон, Техас) представляет собой L-образное здание с круглыми арками полуроманского стиля и является хорошим примером того, как можно вписать новые здания в существующий контекст застройки.

В Европе также велись интересные поиски новых архитектурных решений. Во Франции, прежде всего в Париже, с 1980 по 1990 г. было возведено немало современных архитектурных сооружений, не уступающих по выразительности форм прославленным памятникам прошлого.

Например, Ио Мен Пей спроектировал *стеклянную пирамиду* (1983—1989) как новый подземный вход в реконструированный Лувр в Париже. Пирамида — световой фонарь для огромного подземного вестибюля. Конструкция из стали и стекла предполагает сознательный отказ от таких существенных свойств пирамидальной формы, как тяжесть и неподвижность. В основе замысла — ироническая игра с историческими ссылками.

По проекту архитектора Иоганна Отто фон Шпрекельсена в Париже было возведено оригинальное здание для официальных учреждений, получившее название *Большая арка* (1983—1989). Его необычная форма эффектно выглядит в структуре городского ландшафта, образуя ось: луврская арка на площади Карусель — арка на площади Звезды — Большая арка в районе Дефанс. Шпрекельсен намеренно выбрал идею городских ворот, чтобы не замыкать пространство. Большая арка сформирована как гигантский бетонный куб (высотой 110 м), облицованный белым каррарским мрамором. Поверхности фронтальных граней скошены. Внутренние поверхности арки кесонированы. Окна имеют квадратную форму. Арка вмещает в себя 30 этажей. В нижней части открытого пространства повисло на тросах «облако» свободных очертаний. Ажурные вертикали подъемников дополняют композицию. Образ Большой арки — это утверждение торжества науки и техники.

В архитектуре постмодернизма еще активнее стали применяться высокие технологии. Это направление называется *хай-тек* (англ. high tech, сокращение от high technology — высокая технология). Для него характерно выведение наружу инженерного обеспечения и коммуникаций.

Например, *Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду*

---

[1] *Т. Чиппендейл* (1719—1779) — английский мастер мебельного искусства. Его стиль сочетал удобство форм с прихотливым декором, соединившим элементы китайского искусства, готики и рококо.

[2] *К. Н. Леду* (1736—1806) отдавал предпочтение строгим геометрическим формам, лишенным декора.

в Париже (1977) представляет собой необычное здание, обвитое толстыми трубами и напоминающее нефтеперегонный завод. Общее цветовое решение информационно осмысленно: в красный цвет выкрашены транспортные коммуникации (подъемники, эскалаторы, лестницы), в желтый — электропроводка, в зеленый — трубы и устройства водоснабжения, в голубой — воздушные кондиционеры, в белый — теплотрассы.

Главным элементом шестиэтажного фасада, обращенного к площади, стал зигзаг движущихся лестниц, пересекающий фасад под наклоном. Эскалаторы заключены в прозрачную трубу.

Здание имеет открытую и гибкую структуру, основанную на нерасчлененности функциональных площадей, что допускает их изменения в будущем. Центр Помпиду не стесняется показать свой металлический «костяк», на котором держится весь корпус, подобно тому как в греческих храмах выставлялись напоказ колонны, подпиравшие крышу. Архитектурное решение Центра Помпиду многие критикуют и даже называют сооружение уродливой «городской машиной», но большинство считает остроумной и смелой идеей, которая к тому же расширяет возможности современного зодчества. Новизна этого проекта в том, что преклонение перед техникой в постиндустриальную эпоху сменилось игрой атрибутами технического века.

В конце XX в. хай-тек потерял игровое начало и ироничность, превратившись в гармоничное формообразование объектов, создаваемых на основе новейших высоких технологий (Р. Роджерс, Н. Фостер, Р. Пиано, Х. Ян, Дж. Лафуэнте, Г. Ребеккини и др.).

Здание Гонконгского и Шанхайского банка (1979—1985), построенное Норманом Фостером в Гонконге, стало его программным произведением. Здесь была реализована принципиально новая концепция высотного сооружения, противопоставленная структурным стереотипам небоскребов начала XX в. Фостер применил открытый план с вынесом инженерных устройств в сторону торцов и в шахты, расположенные вне опор несущей конструкции. Ее пилоны широко раздвинуты. Их соединяют горизонтальные пояса, на которых крепятся 47 этажей. Фасад, сверкающий алюминием облицовки мощного выведенного наружу каркаса, разделен на пять сокращающихся кверху зон.

Интерьер огражден темным светопоглощающим стеклом. Центральный атриум пронизывает всю 50-метровую высоту здания. Эскалатор идет сюда снаружи, сквозь подвесной «хрустальный софит». Этот стеклянный пол-потолок вносит сюрреалистический оттенок в атриум.

Фостер положил начало соревнованию идей в строительстве небоскребов, которое в конце тысячелетия развернулось по всему миру, особенно в Юго-Восточной Азии.

В Италии архитекторы Дж. Лафуэнте и Г. Ребеккини сооружили *офис фирмы «Экко»* в стиле хай-тек. В его конструкции использованы три группы расходящихся веером трубчатых стальных опор, связанных горизонтальными поясами. На них уложены семь этажей, причем верхние два образуют непрерывную плиту.

Хай-тек фактически занял пограничную область, где архитектура соприкасается с дизайном. Это позволяет создавать помимо новых сооружений необходимые функциональные пристройки к старым зданиям, органично дополняющие их облик. Например, англичанин ***Айен Ритчи*** (р. 1947), когда ему необходимо было оборудовать лифтами постройку XVIII в. в цен-

тре Мадрида, не стал пробивать в ней шахты, а пристроил к фасаду две стеклянные призмы. Стальная этажерка лифтов внутри них несёт и площадки с мостиками, переброшенные к этажам. Системы механического оборудования воспринимаются как артефакты в стеклянных футлярах.

Американец ***Ричард Бакминстер Фуллер*** (1895—1983) оказал значительное влияние на международную теорию и практику архитектурного проектирования. Ему принадлежит идея легких и прочных «геодезических» куполов — пространственных конструкций из стальных стержней, производящих впечатление космических сфер.

В 1990-х годах на основе высоких технологий стало возможным перекрывать с помощью оболочек очень большие пространства. Эта идея была реализована Ричардом Роджерсом, возглавившим возведение *Купола тысячелетия* в Лондоне. Конструктивно это сооружение не купол, но и не тент. Его диаметр 365 м при максимальной высоте 50 м. Несущими опорами являются 12 решетчатых наклонных стальных мачт высотой 106 м. На тросах, закрепленных на их вершинах, укреплена стальная сетка, соединяющаяся с основанием. На сетку уложена тефлоновая ткань. Обслуживающие устройства вынесены в цилиндрические конструкции по периметру купола. Здание знаменито тем, что было открыто к встрече нового, 2000 года. В дальнейшем оно предназначалось для проведения выставок и фестивалей. К сожалению, многие отрицательно отзываются об этом проекте, считая что купол не ассоциируется с восходящим солнцем, а выглядит очень агрессивно из-за торчащих опор.

Деконструктивизм возник во второй половине 1980-х годов на основе конструктивизма. Архитекторы стремились спрятать структуру здания, использовать необычные формы, шокировать пластическими решениями. Деконструктивистская архитектура безразлична к контекстам, но предполагает важную роль архитектора как создателя новых форм и интерпретатора потребностей общества: в этом она возвращается к утопическим претензиям раннего модернизма.

Первым шагом к деконструктивизму был *жилой дом в Берлине* (1981—1986) американского архитектора ***Питера Эйзенмана*** (р. 1932). В основе стратегии его проектирования лежат «концептуальные раскопки» — наложение планов и карт различного времени и масштаба, показавшее различие направлений планировочной сетки, обозначившей границы участка. В результате из целого была вычленена часть углового объема наверху здания и развернута в соответствии с сеткой. Скошенные участки стены выделены наложением ярких пересекающихся полос. Квартиры дома имеют вполне обычную планировку, но часть комнат слегка деформирована из-за деконструктивистского жеста архитектора. Структуру домов Эйзенман задумывал, не беспокоясь о том, насколько экспериментальные формы пригодны для жилья.

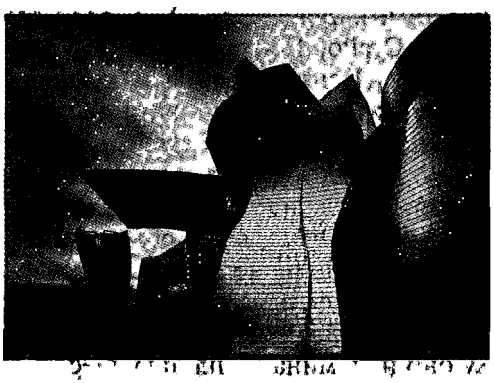
Крупные проекты архитектора 1980-х годов — Центр визуальных искусств им. Векснера в Университете штата Огайо, Центр собраний в Колумбусе, Центр дизайна и искусств Университета в Цинциннати в Огайо.

Центр собраний в Колумбусе Эйзенман создавал как выражение меняющейся городской жизни в эпоху информатизации. Он разделил объем здания криволинейными полосами, по-разному сдвинул фасады по отношению к фронтальной линии. При взгляде сверху оно напоминает сплетающиеся волокна многожильного кабеля, при этом план относительно прост.

В *проекте дома Макса Рейнхарда в Берлине* (1992) Эйзенман преодолел границу между архитектурой и обитаемой абстрактной скульптурой. Форма башни создана на основе компьютерного преобразования проекции ленты Мёбиуса.

Связь с авангардом 1920-х годов присутствует в работах живущей в Лондоне ***Захи Хадид*** (р. 1950), архитектора из Ирака. В них прослеживается влияние супрематизма К. Малевича, графики Эль Лисицкого и А. Родченко. Хадид в великолепной графике проанализировала пространственную ситуацию и «вертикальным небоскребам» Гонконга противопоставила динамичные «наклонные небоскребы». Этот проект остался нереализованным. Проблема перевода замысла в натуру стоит перед всеми деконструктивистами.

Архитектор ***Дэниел Либескинд*** (р. 1946), американец польского происхождения, предпринял характерные для деконструктивизма попытки перевода письменного языка в визуальные образы. Он выработал формальные приемы переработки каллиграфии в объемы. Поверхности стен Либескинд рассекал проемами-разрезами и отверстиями-знаками, не освещающими интерьер, но пропускающими острые и тонкие лучи света (Еврейский музей, Берлин, 1988—1999). Подобные структурно-семиотические эксперименты вполне отвечали характеру постмодернистской культуры.



Ф. Гери. Музей Гуггенхейма. Бильбао. Испания

Совершенное воплощение идеи деконструктивизма нашли в здании *Музея Гуггенхейма в Бильбао* (Испания) архитектора ***Фрэнка Гери*** (1990—1997). Ядром музея стал гигантский металлический цветок центрального атриума высотой 55 м. От него отходит три крыла здания. На стороне, обращенной к реке, вместо четвертого крыла сделан витраж, в который включены центральные двери входа. Как основной прием формообразования Гери использовал столкновения прямоугольных и криволинейных очертаний. Металл титановой облицовки, имеющей неровную поверхность, создает удивительную игру светотени и усиливает впечатление подвижной, текучей массы.

Все разнообразие деконструктивистских поисков обусловлено случайностью связей между линией, плоскостью и пространством, отсутствием заранее определенных рациональных намерений, утверждением хаоса.

Минимализм в архитектуре — это стремление к простоте формы, которая воспринимается как ценность и наделяется особыми смыслами. Л. Мис ван дер Роэ облек поиск максимальной простоты в афоризм «Меньше есть больше». Широту диапазона, охватываемого понятием «минимализм», показывает творчество таких архитекторов, как Э. Предок, Ж. Херцог, П. де Мейрон, М. Фуксас, Дж. Паусон, А. Сиза и др.

От традиций национальной культуры пришел к минимализму японский архитектор ***Тодао Андо*** (р. 1941), ставший лидером этого международного направления. Яркое проявление минимализма 1980—1990-х годов — построенные им здания-символы: храм Воды (о. Авадзу), церковь на воде (о. Хоккайдо) и церковь Света

в Ибакари (префектура Осака). В форме, сведенной к абсолютному минимуму, Андо экспериментирует с взаимодействием пространства, света и полумрака.

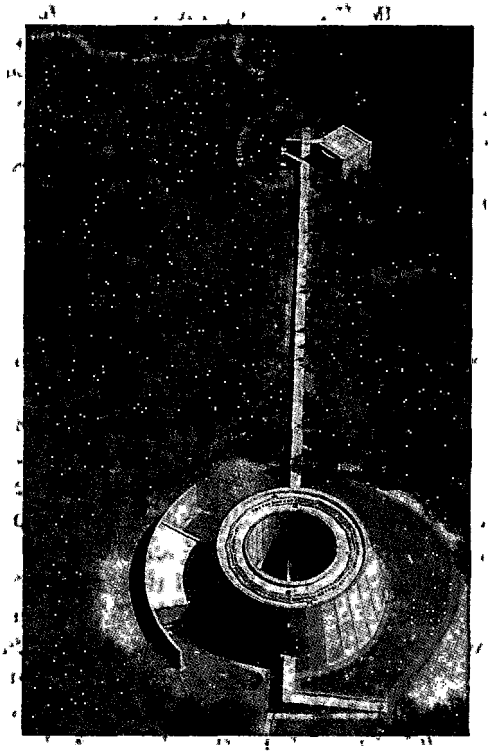
Храм Воды (1990) находится под прудом эллиптической формы с лотосами. Верующий, чтобы попасть в храм, должен как бы погрузиться в пруд. Узкая щель рассекает поверхность воды. В нее спускается лестница, которая ведет в цилиндрическое пространство подводного храма, врезанного в пологий склон. Заходящие лучи солнца освещают интерьер красноватым светом через окно, расположенное ниже уровня пруда.

Церковь на воде (1989) состоит из двух частей. Верхняя часть — «ящик света» — открытое небу пространство, обрамленное четырьмя бетонными крестами. Отсюда можно спуститься в нижнюю часть — капеллу, через остекленную стену которой раскрывается вид на озеро и бетонный крест над ним. Они как бы становятся частью церковного интерьера.

Церковь Света в Ибакари (1989) построена в виде бетонного куба. Вход представляет собой узкую щель. Попадая в сумеречный интерьер, молящийся предстает перед световым крестом, прорезанным в алтарной стене. Идея божественного света как символа Христа нашла здесь наглядное воплощение. Простота интерьера подчеркивается рядами сидений, сделанных из грубых досок.

Впечатляющим символом единства архитектуры и природы является *Музей леса*, созданный Андо в лесном массиве Миката-Гун (префектура Хего). Он похож на кратер вулкана. Оригинальная конструкция построена из дерева на стальном каркасе. Экспозиционный зал кольцеобразной формы охватывает открытый атриум. Бетонный мостик пронизывает сооружение, проходя над центральным фонтаном, и ведет к платформе обозрения. В интерьере использованы столбы из японского кедра высотой 16 м. Они символизируют лес, в котором и расположена экспозиция.

В конце XX в. активно заявила о себе **экологическая архитектура**, ставящая своей целью свести до минимума ущерб, наносимый природе промышленностью. В проектах экологических зданий применяются естественные материалы, энергосберегающие технологии, обязательно присутствуют открытые дворики, в которых много зелени, остроумно обновляются приемы ландшафтной архитектуры. Под давлением природоохранного движения проблема регулируемой среды стала одной из главных при создании различных выставочных и жилых комплексов. Так, в Великобритании архитектором Нико-



Тодао Андо. Музей леса. Хего

ласом Гримшоу осуществлен проект *«Эдем»*, (1996—2001), демонстрирующий глобальное биологическое разнообразие и зависимость человека от растительного мира. Модели экосистем помещены в связанные между собой капсулы с контролируемым климатом. Легкие прозрачные оболочки куполов сделаны на основе пространственного каркаса типа сотов

Многие традиционные архитектурные формы к концу XX в. становятся все более привлекательными благодаря тонкой взаимосвязи с окружающей средой (развитие органической архитектуры). Более гуманная архитектура стала реакцией на те аспекты жизни и архитектуры XX в., которые привели к разрушению ландшафтов и городов, недолговечности построек и одержимости техническими «игрушками». Архитекторы стремились к типологическому многообразию зданий, к чуткому пониманию исторической среды.

Родившийся в Швейцарии (1944) и работающий в США ***Бернар Чуми*** в поиске новых подходов к архитектуре обращается к достижениям предшественников-авангардистов. Например, в *Парке-де-ла-Виллет* в Париже он использовал планировку из синусоидальных кривых, опирающихся на элементы абстрактной живописи Кандинского. Пересечения координатной сетки отмечают яркие кубистические композиции «folies», похожие на большие красные игрушки или советские агитационные стенды 1920-х годов. Очевидна зависимость этих механистических фантазий от эскизов Я. Чернихова и композиций А. Родченко.

Абсолютная антиромантичность парка, где машиноподобные «folies» заменили живописные гроты, является крайним выражением французской традиции паркового искусства. Образно можно сказать, что «дом — машина для жилья» дополнился «машиной для отдыха». Чуми задумывал парк как «ландшафт XXI в.».

Итак, главные направления, представляющие архитектуру рубежа тысячелетий, — это функционализм, постмодернизм, хай-тек, деконструктивизм, минимализм и традиционализм, тяготеющий к архитектуре — классической и народной. Все они подчас пересекаются друг с другом. Расскажем о самых ярких представителях этих направлений.

* * *

Выдающийся немецкий архитектор ***Вальтер Гропиус*** (1883—1969) вошел в историю как один из отцов функционального направления современной архитектуры. Оно повлияло на зодчество почти всех стран мира.

При строительстве фабрики «Фагус» (1911—1916, Новая Саксония) Гропиус впервые использовал «навесную стену». Несущие опоры были расположены с отступом от фасада, вся стена превратилась в оболочку из стекла. Смелость подхода позволила создать легкое и изящное сооружение.

Гропиус был организатором и первым руководителем знаменитого *«Баухауза»* — высшей школы строительства и художественного конструирования. Само здание «Баухауза» в Веймаре было построено с учетом новых возможностей стали, стекла и бетона. В нем предусматривалось специальное освещение интерьера. Углы, прорезанные непрерывными лентами окон, выявляли характер конструкции.

В основу деятельности Гропиуса в «Баухаузе» легла идея синтеза архитектуры и дизайна, необходимости единства предметной среды, окружающей человека. Однако непонимание творческих новаций Гропиуса со стороны консервативных городских властей Веймара привело к тому, что «Баухауз» переехал в Дессау. Здесь Гропиус

построил *новое здание «Баухауза»*, которое является наиболее значительным сооружением немецкого рационализма. Этот проект был вершиной творческого пути Гропиуса.

Здание «Баухауза» гармонично вписывалось в городскую среду. Его асимметричная композиционная схема основана на параллельных и перпендикулярных линиях. Отдельным частям здания придана форма в соответствии с их функциональным назначением. Вся система сооружений задумана как медленное воображаемое вращение объемов и плоскостей. Обширные остекленные стены обеспечивали прекрасный обзор и максимальный доступ в здание света и воздуха. Гропиус считал, что школа является моделью демократического сообщества, где учеба, труд и отдых определяют творческую гармонию. Поэтому дома следует целиком застеклять, чтобы люди могли открыто общаться друг с другом.

В конце 1920-х годов Гропиус продолжал развивать свои представления о многоэтажном доме как о поставленной на ребро протяженной пластине. Архитектура и планировка дома были решены им с учетом возможностей стального каркаса. В этот период Гропиус разработал прием «строчной застройки», при которой стандартные корпуса располагаются параллельными рядами.

Гропиус вместе с «Содружеством архитекторов» принимал участие в строительстве *Гарвардского университета* (1940—1950). Здесь был воплощен его программный тезис: «Конечная цель всей изобразительной деятельности — архитектура». В комплекс административных зданий и жилых корпусов для студентов были включены произведения известных художников Ж. Миро и Х. Арпа. Значительные размеры университета позволили использовать различные сочетания открытых и закрытых пространств, разнофактурные строительные материалы. В 1962 г. Гропиус начал в Западном Берлине строительство нового городского района на пятьдесят тысяч жителей. Теперь этот район носит его имя.

Гропиус, как и Ле Корбюзье, принадлежит к поколению великих мастеров, создававших фундаментальные основы современной архитектуры.

Людвиг Мис ван дер Роэ (1886—1969) — выдающийся немецкий архитектор, работавший большую часть жизни в США. Он интенсивно занимался проблемами современной архитектурной формы. Мис ван дер Роэ с полным основанием считается крупнейшим лидером функционализма в архитектуре 1920-х годов. Он пробовал свои силы и в других значительных направлениях современного искусства, в частности в экспрессионизме.

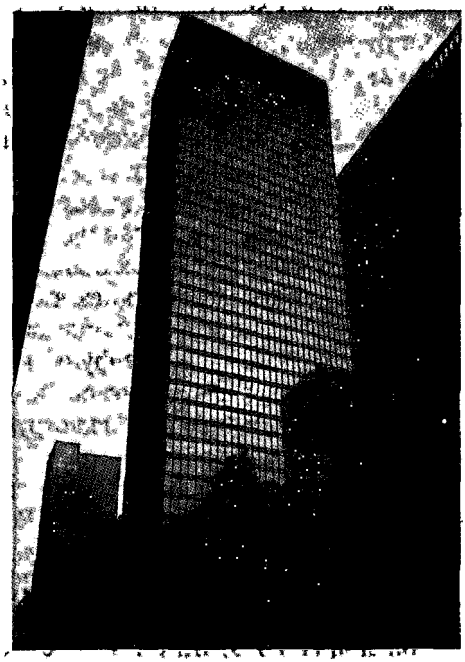
В 1920-х годах Мис ван дер Роэ выступил с серией экспериментальных проектов небоскребов, в которых четкость навесной конструкции сочеталась с экспрессивной формой объемов. Один из них — граненый «хрустальный» объем, обыгрывающий прозрачность стекла и его способность отражать меняющееся окружение.

В центре интересов Мис ван дер Роэ находились три взаимосвязанные проблемы: использование остекления как архитектурного элемента, горизонтальное членение здания и решение объемов жилого дома с учетом функционального назначения его помещений. Подобным образом представлял структуру здания и Ле Корбюзье.

Самым полным практическим воплощением взглядов Мис ван дер Роэ стал *немецкий павильон на Международной выставке в Барселоне* (1929). Павильон по красоте примененных материалов (травертин, оникс и стекло различных оттенков) можно было приравнять к выставочным экспонатам.

Новая архитектурная концепция получила здесь всестороннее отражение: было создано «непрерывное пространство» перетекающих друг в друга архитектурных объемов, реализована идея «свободного плана». Интерьер был разделен свободно расположенными стенками различной фактуры. Плоская крыша покоилась на отдельно стоящих стальных стойках.

В сходном стиле была построена *вилла Тугендхат в Брно* (1930). Помещения ее были расположены на двух уровнях. Перегородки и полукруглые стенки из ценных материалов (оникс, черное дерево) делили пространство на функциональные зоны: вход, жилую зону, зону для занятий и столовую. Благодаря единству внутреннего решения и наружного облика, гармонии пропорций, изяществу форм, вписанных в рельеф местности, дом Тугендхата может быть отнесен к лучшим работам Мис ван дер Роэ.



Л. Мис ван дер Роэ. Сигрем-билдинг. Нью-Йорк

Идея гибкой планировки впоследствии была использована Мис ван дер Роэ для решения совершенно иных задач. Он представил проект многоэтажного жилого дома, каждая квартира которого могла быть распланирована индивидуально, так как расположение перегородок не было связано с несущими конструкциями.

Мис ван дер Роэ в 1930—1933 гг. руководил «Баухаузом» в Дессау. В 1937 г. он переехал в Америку. По его проекту был возведен *Иллинойсский технологический институт в Чикаго* (1952—1956). В этом строительстве архитектор стремился с предельной четкостью выявить единство поверхности, пространства и объема путем применения единой модульной системы. Ей он подчиняет планировку помещений, интервалы между отдельными зданиями и членение фасадов. Все конструкции были стальными, причем Мис ван дер Роэ использовал только стандартные профили, но находил способы придать им эстетическую выразительность. Комплекс зданий Иллинойсского технологического института стал вершиной творчества Мис ван дер Роэ.

В 1950-е годы Мис ван дер Роэ выдвигает идею «универсальной архитектурной формы», т.е. единого внутреннего пространства, дающего максимум возможностей для всех последующих изменений интерьера. Облик подобных зданий не зависит от их назначения. Вариациями этой темы являются жилые дома и деловые центры: небоскребы на Лейк-шор-драйв в Чикаго (1950—1951), Сигрем-билдинг в Нью-Йорке (1956—1958), Доминион-центр в Торонто (1967).

В поисках новых форм Мис ван дер Роэ пришел к отрицанию многих идей функционализма. Его творчество оказало решающее влияние на пути архитектуры XX в. Небоскребы Мис ван дер Роэ и его архитектурной школы опре-

деляют облик современных Чикаго и Нью-Йорка.

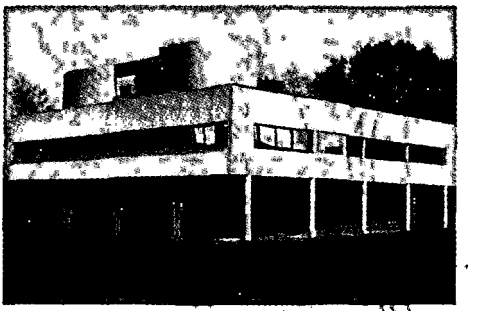
Французского архитектора ***Ле Корбюзье*** (***Шарля Эдуара Жаннере***) (1887—1965) многие считают редчайшим и оригинальнейшим талантом. Возможно, он был гением, опередившим свое время. Его творения находятся на четырех континентах, они украшают города Франции, Германии, Швейцарии, Италии, России, Алжира, Индии, Японии, США, Бразилии. Ле Корбюзье мог бы построить и больше, если бы не консерватизм, недальновидность его современников.

Ле Корбюзье был не только практиком, но и величайшим теоретиком современного зодчества. Он сформулировал ***пять принципов*** единства архитектуры и конструкции.

1. Колонна, которая свободно стоит в открытом пространстве жилища. Ле Корбюзье использовал свободно стоящую колонну для того, чтобы совместно с балками каркаса она принимала на себя всю нагрузку, в результате чего стены переставали быть несущими.

2. Функциональная независимость каркаса и стены не только в отношении наружных стен, но и внутренних членений.

3. Свободный план. Ле Корбюзье превратил железобетонный каркас из технического средства в фактор эстетического воздействия. Криволинейные лестницы и изогнутые или плоские перегородки давали возможность гибко формировать внутреннее пространство и осуществлять взаимопроникновение внешнего и внутреннего пространства, что было необычным и смелым. Так, в Карпентер-центре (1962) пандус с одной стороны здания поднимается, а с другой — опускается. Такая трактовка здания в целом — совершенно свободное и индивидуализированное моделирование пространства в пределах каждого этажа — и есть так называемый свободный план.



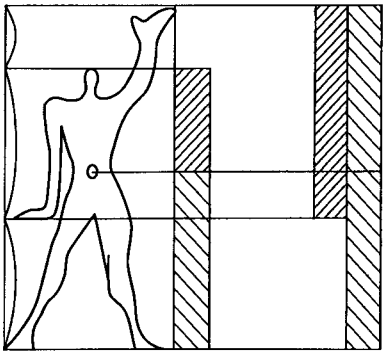
Ле Корбюзье. Вилла Савой. Пуасси

4. Свободный фасад как непосредственное следствие каркасной конструкции.

5. Сад на крыше. В творчестве Ле Корбюзье плоская крыша способствовала дополнительному пространственному раскрытию дома «кверху». Плоскую крышу Ле Корбюзье применял уже в 1920—1930-х годах для односемейных домов. В дальнейшем планировка крыши была сильно изменена и привела к тончайшему моделированию («Жилая единица» в Марселе).

Ле Корбюзье не пытался придать своим принципам значение нерушимых канонов и постоянно их совершенствовал.

Основными темами научных изысканий и творческой практики Ле Корбюзье являлись градостроительство, общие принципы создания массового жилища и новый стиль крупных общественных зданий. Свою концепцию современной архитектуры он изложил в книгах «К архитектуре» (1923), «Градостроительство» (1925) и др. Проблемы современного строительства могут быть решены только с помощью геометрических объемов и геометрического членения фасадов, считал Ле Корбюзье. Он стремился избежать плотной застройки территории и первым предложил свободно расставлять большие многоэтажные дома, оставляя между



Ле Корбюзье. Модулор

ними обширные зеленые зоны. Помимо этого, он разработал строгое разделение зон жилья, деловой активности и промышленного производства, разграничение путей движения транспорта и пешеходов.

Наилучшим образом свои творческие установки Ле Корбюзье реализовал при строительстве *виллы Савой* (1928—1930). Дом представляет собой куб, стоящий на столбах. Это не сплошной массив: с юго-восточной и юго-западной стороны часть объема «вырезана» так, что, когда встает солнце, свет заливает все внутреннее пространство. Корбюзье пытается по-новому связать интерьер (внутреннее пространство) и экстерьер (внешний облик) здания. Входной холл расположен на северо-западной стороне. Фактически дом не имеет главного фасада, переднего или заднего фронтона, поскольку он открыт со всех сторон. Невозможно охватить виллу Савой взглядом с одной точки. Чтобы оценить замысел архитектора, необходимо обойти вокруг здания.

В этот же период (1926—1935) Ле Корбюзье совершил три поездки в Россию и реализовал здесь проект *здания Центросоюза*. Оно выходит на параллельные транспортные магистрали двумя разными фасадами. Ле Корбюзье тонко обыгрывает сочетание теплых по цвету шероховатых поверхностей камня и стеклянной «навесной стены», в которой отражается ежеминутно меняющаяся картина московского пейзажа. Этот прием разрушает впечатление сухого геометризма и делает здание одним из самых поэтических произведений функциональной архитектуры.

Начиная с середины 1930-х годов творчество Ле Корбюзье отмечено усиленными поисками новых пластических и пространственных решений в процессе работы над крупными проектами (общественный центр в Сен-Дье, «Жилая единица» в Марселе, капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане и город Чандигарх в Индии).

В 1947—1952 гг. на окраине Марселя был построен *дом «Жилая единица»*, в котором «социальное воображение» архитектора получило трехмерное измерение. Марсельцы называют его просто домом Ле Корбюзье. Новым было размещение торгового центра и большого количества других общественных учреждений примерно в середине по высоте здания. Дом включал 337 двухэтажных квартир и крышу-палубу с садом. Грубый бетон у Ле Корбюзье приобретал признаки естественного камня. Железобетонный каркас с небольшим числом опор позволил архитектору отказаться от массивных несущих стен. В их наружных плоскостях были сделаны проемы и балконы без нарушения устойчивости всей конструкции.

В 1940-е годы Ле Корбюзье создал собственную гармоничную систему мер, так называемый *«модулор»*, в основе которого были средние размеры человеческого тела и пропорция золотого сечения. Он предлагал модулор как шкалу исходных размеров для строительства и дизайна.

В проектах последних лет Ле Корбюзье пересматривает свои позиции и выступает против рационализма в пользу лиризма. Он говорит о том, что

нельзя было бы пустить в ход «жилую машину», если бы она не удовлетворяла духовным запросам. В свои работы он стал вводить формы, характерные для традиционного народного жилища, стремился прежде всего к образной выразительности. Функционалисты возмущенно называли этот новый язык мастера «искусством для искусства».

Капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане (1950—1953) — сооружение с высоко приподнятой крышей полностью соответствует новым представлениям Ле Корбюзье о пластической форме. Интерьер церкви освещается немногими глубоко врезанными в стену окнами.

В 1950-е годы, пережив много разочарований и неудач, Ле Корбюзье смог, наконец, осуществить свою мечту: создать целый город. Архитектору поручили построить новую столицу штата Пенджаб — *город Чандигарх в Индии*. Это горное место лежит между двух рек. По воле зодчего здесь вырыли большое искусственное озеро и окружили его прогулочной дорогой. Весь город засадили цветущими деревьями. Секторы-микрорайоны разделили широкими бульварами. Многие важные здания Чандигарха построены на сваях.

Широкую улицу Ле Корбюзье предусмотрел в качестве главной оси. По одной ее стороне он выстроил Дворец правительства, по другой — Верховный суд. Наиболее оригинально здание Верховного суда. На его фасаде — солнцезащитная решетка из бетона, которая предохраняет от жгучего солнца все внутренние помещения, что особенно важно для индийского климата.

Скульптурность архитектурных форм позднего периода творчества Ле Корбюзье совершенно очевидна. Он уделяет большое внимание организации внутреннего пространства с помощью многих уровней. Менее заметна, но столь же существенна связь построек с живописью. Построенное, изваянное, написанное (Ле Корбюзье является автором более сорока книг) у него образуют одно целое. Архитектор беспрестанно экспериментировал, стремился в совершенстве овладеть новыми материалами, найти оптимальные способы их применения, разработать наиболее экономные, поддающиеся стандартизации и индустриальному изготовлению конструкции. Ле Корбюзье был прежде всего инженером и не мыслил архитектуру вне инженерии, считая ее в первую очередь царством точных математических расчетов. К такому пониманию архитектуры он пришел через увлечение живописью кубизма и долгое время оставался, как он сам себя называл, «поклонником прямого угла». В современной технике Ле Корбюзье видел дух времени и именно в ней искал основы для обновления архитектуры.

Творческое наследие Ле Корбюзье оказало огромное влияние на современную архитектуру, выходя далеко за рамки функционализма и рационализма.

Крупнейший американский архитектор ***Фрэнк Ллойд Райт*** (1869—1959) был основателем школы органической архитектуры. За первое десятилетие XX в. он построил более ста домов, но на развитие американского зодчества его проекты в то время не оказали заметного влияния. В Европе же Райта скоро оценили — он был признан. В Америке стали интересоваться идеями Райта лишь в 1930-е годы.

Органическая архитектура Райта воспринимается как неотъемлемая часть среды, окружающей человека.

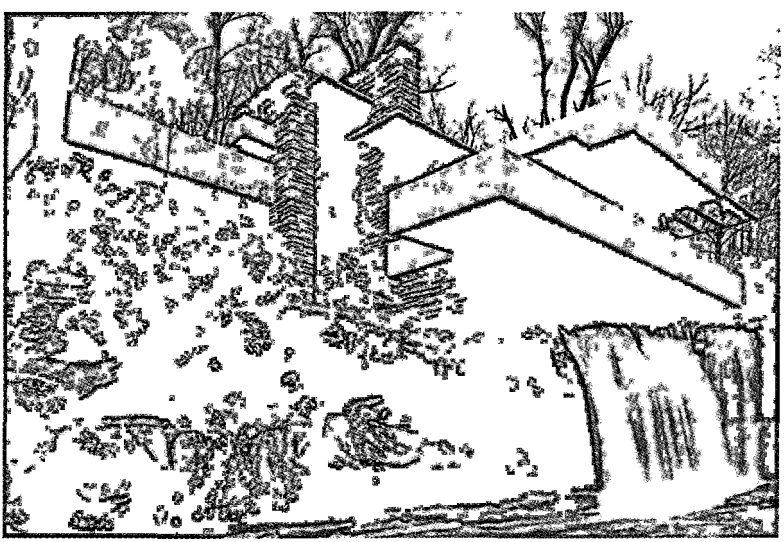
Райтом была сформулирована идея непрерывности архитектурного пространства в отличие от явного выделения частей в классической архитектуре. Именно он одним из первых ввел единое центральное помещение и вычленил в нем различные зоны. Возможно, под влиянием японской архитекту-

ры, ставшей в его время популярной, Райт трактовал интерьер как систему «перетекающих» пространств. Основанный на этой идее прием так называемого «свободного плана» стал использоваться многими зодчими. Например, Ле Корбюзье сделал его одним из своих архитектурных принципов.

Новшеством Райта, так же как и Ле Корбюзье, было проектирование домов в соответствии с пропорциями человеческого тела. «Приняв за масштаб человеческую фигуру, я уменьшил высоту всего дома, сделал ее соответствующей высоте человеческого роста; не веря в другой масштаб, кроме человеческого, я, введя его в восприятие пространственности, распластал массу здания. Говорили, что если бы я был сантиметров на десять выше ростом, мои дома имели бы совсем другие пропорции. Может быть», — писал он.

В 1910-е годы Райт строит знаменитую серию так называемых *«домов прерий»*, тяготеющую к романтической естественности. Эти здания невелики, их композиция основывается на своеобразном истолковании бытового идеала буржуазной семьи. Но Райт стремился воплотить в их архитектуре идею, значение которой выходит за пределы конкретного типа постройки. В чисто функциональных элементах, остававшихся ранее незамеченными, он открыл скрытую прежде выразительность. Например, композиция *Дома Уиллитса* в плане напоминает крест, в центре которого расположен очаг. Крыша с большим выносом карниза подчеркивает горизонтальную протяженность здания. Во многих домах Райт устраивает большие сквозные проемы, тем самым еще сильнее связывая постройку с ландшафтом.

В середине 1930-х годов Райт создает такие значительные произведения, как «Дом над водопадом», особняк Кауфмана в Пенсильвании-Вудс и административное здание фирмы «Джонсон и сыновья» в Расине (штат Висконсин). *«Дом над водопадом»*, нависающий уступами над лесным ручьем, поражает своей слитностью с романтическим пейзажем и виртуозным использованием контрастов материалов —



Ф. Л. Райт. Дом над водопадом. Пенсильвания

от грубой каменной кладки до полированного стекла. Свободно стоящие грибообразные колонны *особняка Кауфмана* образуют как бы систему зонтов над внутренним пространством. Через остекленные промежутки между ними пространство раскрывается не только по горизонтали, но и вверх, к небу. Оба дома предельно просты и выразительны.

В своих более поздних постройках Райт применял железобетон и сталь. Он одним из первых отошел от прямоугольной формы жилого помещения и бессознательно приблизился к формам первобытных времен. Контуры его домов скруглены так же, как и интерьеры. Райт снова ввел в архитектуру патио (внутренний дворик), который с тех пор все чаще становится частью жилого дома.

Вершиной серии экспериментов архитектора было здание *Музея Гуггенхейма в Нью-Йорке* (1956—1959), главный объем которого формируется громадным спиральным пандусом. Внутреннее пространство образует перекрытый прозрачным куполом дворик. Похожий на башню корпус главного зала держится на металлическом каркасе. Знаменитая «спираль» Райта завершается на высоте пятиэтажного дома. Зрителям сначала рекомендуется на лифте подняться наверх, а затем спуститься вниз по спирали для осмотра экспозиции.

В жилом и административном *здании «Башня Прайса» в Бартлесвилле* Райт осуществил идею «дома-дерева» с мощным бетонным сердечником, в котором помещены лифты и лестницы и от которого, как ветви от ствола, отходят консоли железобетонных перекрытий.

Райт был не только архитектором, но и градостроителем, дизайнером, инженером, педагогом. Его творчество разнообразно и многослойно. Оно связывает поиски архитекторов конца XIX в. и достижения середины XX в. Сохраняя верность органической архитектуре, Райт проложил путь рационализму. Профессиональная философия Райта является фундаментом проектного искусства XX в. — открытого, светлого, пространственного.

Архитектура России

Первая треть XX в. была важнейшим этапом в развитии архитектуры России, причем нараставшие тогда авангардные тенденции с наибольшей силой проявились в 1920-е годы. Советская архитектура рассматриваемого периода занимает особое место в истории как отечественного зодчества, так и мировой архитектуры XX в. Интерес к ней не ослабевает, так как в современной архитектуре почти каждой страны в той или иной степени присутствуют конструктивистские и другие ценнейшие формообразующие идеи, предложенные русскими авангардистами начала XX в.

Творческий подъем архитекторов 1920-х годов во многом был обусловлен тем, что в зодчестве видели символ преобразования общества, строительства «нового мира». Спектр архитектурных направлений был очень широк — от продолжения традиции неоклассицизма до самого дерзкого новаторства. Знаменитый проект башни-памятника В. Е. Татлина, постройки К. С. Мельникова, братьев Л. А., В. А. и А. А. Весниных, М. Я. Гинзбурга, И. А. Голосова, проекты Н. А. Ладовского, И. И. Леонидова и архитектурные фантазии Я. Чернихова — это золотой фонд, которым российское зодчество представлено в мировой истории архитектуры XX в.

Конструктивисты братья Веснины, М. Я. Гинзбург опирались на современные строительные технологии. Они

достигали художественной выразительности композиционными средствами, сопоставлением простых, лаконичных объемов, а также за счет раскрытия эстетических возможностей таких материалов, как металл, стекло, дерево.

В 1929—1930 гг. в архитектурной среде развернулась оживленная дискуссия о принципах градостроения в новом социалистическом обществе. «Урбанисты» (в их числе А.А. и Л.А.Веснины) выдвигали идею создания городов-коммун с жильем гостиничного типа и полным обобществлением всех форм культурно-бытового обслуживания, включая даже воспитание детей. «Дезурбанисты» (М.Я.Гинзбург и др.) считали возможным заменить города сетью шоссе, вдоль которой непрерывной лентой должно было размещаться жилье, а за ним — промышленная и аграрная полоса. При этом каждую семью предполагалось наделить типовым домиком и автомобилем. Зодчие 1920-х годов во многом были утопистами.

Конкурсный *проект «Ленинградской правды»* (1924) братьев ***А.А.*** и ***Л.А.Весниных*** наглядно продемонстрировал достижения новой архитектуры. В истории архитектурного конструктивизма этот проект стоит в ряду с Башней III Интернационала В.Татлина. В веснинских проектах 1923—1925 гг. можно отметить свободное обращение с каркасной конструкцией, лаконичность композиции, применение экранов-часов, остекления и др.

М.Я. Гинзбург внес значительный вклад в разработку теоретической платформы конструктивизма: книги «Ритм в архитектуре» (1922), «Стиль и эпоха» (1924), журнал «Архитектура» (1923) и др.

Ярким примером технического новаторства может служить московская радиобашня (1922), возведенная по проекту инженера ***В.Г. Шухова*** (1853—1939). Он одним из первых использовал стальные сетчатые конструкции двоякой кривизны — гиперболоиды. Главным преимуществом Шухова было то, что он создавал криволинейные поверхности из прямых стержней. Важнейшее достоинство его сооружений состояло в том, что они были в среднем в два раза легче соответствующих конструкций других систем. Это изобретение в дальнейшем получило широкое применение в мировой строительной практике.

Н.А. Ладовский (1881—1941) развивал рационалистические принципы в архитектуре. Он участвовал в конкурсе проектов перепланировки Москвы (1932) и предложил проект динамичного развития столицы. Ладовский хотел разомкнуть Садовое кольцо в северо-западном направлении — расположить новостройки веером по оси Ленинградского шоссе. Этот подход предвосхитил позднейшие градостроительные идеи, получившие признание на Западе.

Зодчие-традиционалисты пытались создать «революционный» стиль на базе архитектурных форм прошлого. Классическое направление ярко представляли И.В.Жолтовский и И.А.Фомин, Ф.О.Шехтель, В.А.Щуко и А.В.Щусев. Их творчество можно назвать «серебряным веком» отечественного зодчества. Ф.О.Шехтель и В.А.Щуко строили русские павильоны на международных выставках в Глазго и Риме: первый — с подчеркнутой стилизацией под старину, второй — в «обрусевших» классических формах. В каждом случае это была национальная версия стиля.

Двадцать лет (от середины 1930-х до середины 1950-х) в советской архитектуре отмечены множеством примечательных сооружений, в числе которых работы Щусева, Фомина, Жолтовского и др.

Алексей Викторович Щусев (1873—1949) в ранних произведениях стре-

мился к творческой переработке принципов древнерусского зодчества, что оказало влияние на его реконструкции зданий других архитекторов и собственные постройки. Например, комплекс Казанского вокзала в Москве (начат в 1914) интересно смотрится с каждой точки площади благодаря асимметричному возведению башни — главной доминанты ансамбля. Более чем 200-метровая протяженность фасада вокзала, сочетающего разновеликие массы архитектурных объемов, воспринимается целостно. Щусев принимал участие в разработке плана реконструкции Москвы вместе с И. В. Жолтовским.

Наиболее известными произведениями Щусева советского времени являются Мавзолей В. И. Ленина, здание гостиницы «Москва» (строил с соавторами), оформление станции «Комсомольская-кольцевая» Московского метрополитена.

Щусеву блестяще удалось вписать в Красную площадь, казалось бы, инородное по архитектуре сооружение — *Мавзолей В. И. Ленина* (1924—1930). Зодчий сознательно отказался от того, чтобы решать Мавзолей в стиле русской архитектуры, так как он потерялся бы под стенами Кремля и вынужден был бы спорить с его красотами. Напоминающий древнеегипетские ступенчатые пирамиды Мавзолей является конструктивистским произведением. Он организует пространство площади, делает ее ансамбль цельным. Кубический объем усыпальницы имеет ступенчатое завершение. Она служит одновременно и трибуной для вождей, приветствующих народ в праздничные дни.

Здание гостиницы «Москва» с небольшими уступами-башенками, восьмиколонным портиком западного фасада и открытым кафе над ним, просторными лоджиями и балконами, магазинами и вестибюлем станции метро, встроенными в первый этаж, стало в то время образцом архитектурных решений.

В архитектуре народов СССР в 1930-е годы прочно срастаются классическая и национальная тенденции, которые вытесняют архитектурный авангардизм 1920-х годов. Повсеместно в Азербайджане, Армении, Грузии, Казахстане, Узбекистане строятся здания с колоннами и аркадами на основе классических традиций, широко используются мотивы традиционного национального зодчества (килевидные арки, ступенчатые порталы, национальные орнаменты).

Создание Союза архитекторов СССР в 1932 г. и учреждение Академии архитектуры СССР в 1933 г. свидетельствовали о большом внимании государства к вопросам архитектуры. Господствующим творческим принципом советского зодчества отныне стало использование наследия прошлого, главным образом строительного искусства античности и эпохи Возрождения. Государственная поддержка традиционализма, отвергавшая авангардный эксперимент, отметавшая западный опыт, затормозила архитектурную эволюцию. В строительстве преобладали украшательство и «фасадность», направленные на пропагандистскую показуху. Эти тенденции ярко проявились в облике павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве (1939), ныне ВВЦ. Истинное отношение тоталитаризма к архитектурной традиции четко выразилось в официально санкционированном многолетнем уничтожении многих шедевров русского зодчества.

После 1932 г. в русской архитектуре был разрешен только один стиль, позднее названный **сталинским ампиром**. В этом стиле возводили огромные здания с колоннами, лепниной и скуль-

птурами. Вершиной его можно считать семь высотных зданий Москвы (1948—1953). Размещенные в узловых пунктах города, они преобразили его облик, стали теми важными вертикалями, которые организуют пространство. Силуэт ступенчатых башен украшен шатрами со шпилями, столбиками-пинаклями, барочными завитками. Строились «советские небоскребы» из дорогостоящих материалов (стальной каркас, гранитная отделка, позолота). Советскому правительству необходимо было продемонстрировать Западу свою силу и неисчерпаемые возможности. Яркий пример московских высоток — *здание Московского государственного университета на Ленинских* (ныне *Воробьевых*) *горах*.

В 1933—1939 гг. коллектив зодчих — Б. М. Иофан, В. Г. Гельфрейх, В. А. Щуко — разработал *проект Дворца Советов* в виде сложной многоступенчатой композиции высотой 415 м. Комплекс задумывался как своеобразный пьедестал для гигантской статуи Ленина. Дворец предполагалось возвести на берегу Москвы-реки на месте взорванного в 1931 г. храма Христа Спасителя. По указаниям высшего руководства страны Дворец Советов должен был стать главным украшением столицы. Монументальность, цельность и изящество его архитектурного оформления должны были отражать величие социалистического строительства. Замысел так и остался неосуществленным.

В 1930—1940-е годы происходило развитие радиально-кольцевой структуры Москвы. Живописный характер застройки, отсутствие жестких симметричных построений, богатая пластика «классических фасадов» и даже проявившиеся в новом качестве «пустоты»: широкие пространства площадей и улиц — все это служило развитию московской традиции.

Вышедшее в ноябре 1955 г. партийно-правительственное постановление, осуждавшее «архитектурные излишества» и «украшательство», повлияло на то, что в последующие два десятилетия зодчие в основном занимались массовым жилищным строительством. Широко развернулось строительство пятиэтажных домов из стандартных деталей с небольшими по метражу квартирами. Это делало жилье доступным и уныло однотипным. Во многих российских городах появились свои Черемушки и Кузьминки.

В экспериментальной застройке московских окраин внедрялся принцип озелененного микрорайона с группами жилых домов вокруг общественных и культурно-бытовых учреждений.

В архитектуре официальных зданий 1960—1970-х годов эталоном стали считать постройки группы архитекторов, возглавляемой ***М. В. Посохиным*** и ***А. А. Мндоянцем***, — Кремлевский Дворец съездов (ныне Государственный Большой Кремлевский дворец) и ансамбль проспекта Калинина в Москве (ныне Новый Арбат), особенно здание бывшего СЭВ (Совета экономической взаимопомощи социалистических стран).

Высотные *здания Нового Арбата*, очертаниями напоминающие раскрытую книгу, составили оригинальный ансамбль. Широкая транспортная магистраль, проложенная через плотную историческую застройку, связала Кремль и историческое ядро города с Кутузовским проспектом.

Важным звеном Нового Арбата было *здание СЭВ*. Оно продемонстрировало выразительные возможности архитектуры повторяющихся элементов из стекла и металла. Навстречу Кутузовскому проспекту развернуты как крылья два многоэтажных вертикальных корпуса. Справа как бы вырывающийся из общего нейтрального подиума

косо срезанный цилиндр конференц-зала, стены которого снаружи и внутри украшены мозаикой, слева корпус гостиницы, уравновешивающий общую напряженную композицию комплекса.

М. В. Посохин впервые в отечественной практике осуществил единовременное строительство обширного *курортного комплекса в Пицунде*. Яркий, запоминающийся облик курорта и магистрали отражает характерное для архитектора стремление к предельной четкости объемно-пространственных построений, к целостному решению сложных архитектурных задач.

Как главный архитектор города Москвы М. В. Посохин принимал участие в создании к Олимпиаде-80 грандиозного *спортивного комплекса на проспекте Мира*. Четкость композиции покоряет с дальних дистанций, а по мере приближения активно начинают работать ракурсы, эффекты скругленности объема, перспективные сокращения форм.

В 1970—1980-е годы на окраинах больших городов выросли жилищные комплексы оригинальной планировки, в которых обыгрывались местные особенности рельефа и природной среды, асимметрия и декоративная выразительность форм, что напоминает о постмодернистской архитектуре Запада. Так возник город-спутник Москвы — Зеленоград. Группа архитекторов — Ф. Новиков, И. Покровский, Ю. Ионов, В. Ларионова, Э. Лихтенберг, Г. Саевич, Н. Мовчан и др. — принимала участие в проектировании научного центра НИИ микроэлектроники, жилого дома «Флейта», МИЭТ (Московского института электронной техники), и др.

Научный центр расположился в самом центре Зеленограда, его криволинейные корпуса создавали мощную композицию. Стеклянные фасады вполне подходили к образу научного сооружения.

Дом «Флейта» получил свое название по сходству рисунка плана с этим музыкальным инструментом. Все квартиры этого дома были двухкомнатными и обращены на юг, с северной стороны проходил коридор. Башни с лифтами были отнесены от корпуса. Протяженный дом был «подвешен» на высоких ногах. Глухие и открытые ограждения лоджий составили сложный ритм.

Комплекс *Московского института электронной техники* состоял из пяти зданий, внешний облик которых выражал их назначение. Сочетание разнообразных форм сложилось в некий романтический образ. Фасад был облицован красным кирпичом, и на этом фоне выделялись крупные белые детали — портал главного входа, поднявшиеся над кровлей мощные балки перекрытия спортзала, входной навес корпуса конференц-зала. И в научном центре, и в МИЭТе важную роль играло верхнее освещение. Так были освещены большой зал заседаний и малый — для ученого совета, аудитории и гигантский рельеф (автор — Э. Неизвестный) главного вестибюля, исполненный в гипсе на внешних стенах куба библиотеки. Символом объекта стали часы главного портала.

В советском зодчестве 1980-х годов существовало сугубо национальное явление — так называемая *«бумажная» архитектура*. Новое поколение зодчих, не находя применения своим талантам в период «застоя», обрело себя, выступая на международных конкурсах проектов, не предполагающих реализации. Так можно было проявить безудержную фантазию и новаторские решения. Например, А. Бродский и Л. Уткин создали офортный лист «Музей исчезнувших домов», а И. Глимов спроектировал «Город-виадук», изобразив постройки различных стилей. Выставки «бумажников» с успехом демонстрировались в разных странах. Блес-

тяще выполненные чертежи и парадоксальные идеи отмечались премиями.

Москва перестала быть центром формирования новых архитектурных идей. Укрепились местные национальные школы, которые возглавили поиски новых стилевых решений. Уже было очевидно, что провозглашенное официальной идеологией формирование единой интернациональной культуры советского народа не состоялось. Разделение на русла национальных культур активно проявлялось в массовом строительстве и создании облика городов. Архитектура зданий общественного назначения допускала вариативность, хотя в них преобладали модернизированный неоклассицизм и неофункционализм. В развитии этих направлений особый авторитет приобрели архитекторы Литвы, Эстонии, Белоруссии, Грузии и Узбекистана.

Преобразовать неофункционализм в «говорящую архитектуру» стремились создатели *универмага «Московский»* на Комсомольской площади. Разнообразию архитектурных тем застройки площади (неорусская архитектура Казанского вокзала Щусева и Ярославского вокзала Шехтеля, историзм конца 1940-х годов башни гостиницы «Ленинградская») было противопоставлено пятиэтажное здание с горизонтальными членениями и открытой галереей снизу.

Здание *Детского музыкального театра* в Москве состоит из комбинации прямоугольного массива, заключающего в себе фойе, вестибюль и малый зал, и поднимающейся над ним группы цилиндров. В нем ощутимы ассоциации со зрелищностью барокко. Обилие скульптур на фасаде и в интерьерах усиливает это впечатление.

Одной из первых реализаций «средового подхода» стало здание московского *Театра на Таганке*. Оно сооружалось параллельно с реконструкцией всего квартала, в которой использовалась старая постройка.

В начале 1990-х годов в Москве разразился строительный бум. На смену однотипной и лаконичной по формам блочной архитектуре пришло разнообразие форм, стилей и материалов. Например, стали применяться высокие технологии (хай-тек), появились дома со стеклянными стенами, несущими конструкциями и деталями из титана. В историческом центре города было построено очень много новых зданий.

Постсоветскую архитектуру не объединяет никакая общая концепция. Традиции авангарда и историзма прерваны, а стандартизация панельного или блочного строительства препятствует созданию новых идей и принципов. Преобразование российской архитектуры началось без общего стратегического плана, в первую очередь через персональные инициативы, возникающие при решении новых задач. Наиболее ярко поиски нового стиля проявились при строительстве банков и офисов в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде и многих других городах России.

Особенно популярными стали исторические стили, которые отвечают традиционному характеру столичного ландшафта. Сформировался так называемый **московский стиль**, для которого типично использование мотивов старой московской архитектуры, например кремлевских башен. Даже постройки из стекла и железа увенчиваются башенками.

Восстановление *храма Христа Спасителя* в рекордно короткие сроки стало знаменательным событием в развитии русской архитектуры. Точно соблюдены размеры и пропорции здания по сохранившимся чертежам, с максимальной тщательностью воспроизведен интерьер. Правда, некоторые материалы внешней отделки пришлось заменить на

более современные, но это не повредило общему высокохудожественному облику храма. Его силуэт величественно возвышается на берегу Москвы-реки и хорошо заметен издали.

В последнее время осуществлено и осуществляется много интересных проектов по реконструкции исторических зданий в Москве: Гостиного двора (внутренний двор которого был целиком перекрыт стеклянной крышей), Большого театра, Большой спортивной арены в Лужниках и др. В центре столицы идет строительство Международного делового центра (Сити) с десятками небоскребов.

Компьютеризация проектирования открывает все более широкие горизонты перед архитектурным творчеством. Во-первых, предоставляется возможность моделирования любых замыслов в виртуальном мире. Во-вторых, компьютерные программы позволяют разрабатывать сложнейшие пространственные формы, которые невозможно просчитать в уме или с помощью механической техники.

Архитектура России XXI в. открыта новым поискам. В то же время не забыты и достижения предшествующих мастеров. Рассмотрим подробнее творчество некоторых из них.

***

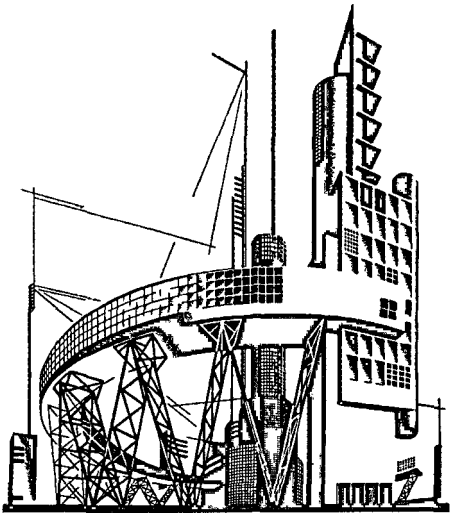
Известный русский архитектор ***Яков Чернихов*** (1889—1951) разрабатывал новые методы преподавания графических и пространственных дисциплин, вопросы теории конструктивизма и проблемы формообразования современной архитектуры, проводил исследования в области геометрического орнамента и др. Чернихов занимался проектированием и строительством гражданских и промышленных зданий (более 60 проектов).

Обладая способностью генерировать миллионы идей сразу, Чернихов выражал себя прежде всего в жанре архитектурной фантазии, где соединяются пространственные и графические элементы архитектуры. Графика стала в интерпретации Чернихова самостоятельной областью архитектурного творчества наряду с построенными сооружениями.

В 1930 г. Чернихов опубликовал свой первый крупный труд «Основы современной архитектуры», где были переосмыслены фундаментальные понятия зодчества, такие, как пространство, гармония, статика, функциональность, конструкция, композиция, исходя из уже ранее выдвинутого им постулата о коренной смене ритмов в пользу ритма соотношений и господства асимметрии. «Основы современной архитектуры» содержат образцы абстрактно-композиционного творчества в области архитектурных форм. В то же время метод построения этих композиций позволяет их автору в каждом случае получить вполне конкретный образ сооружения, выражающий определенные устремления и отчетливо сформулированные замыслы. По сути своей эта книга не только провозглашала принципы новой архитектуры, но и была ее первым учебником. «Умение фантазировать и претворять образы фантазии в видимое начертание есть первая основа новой архитектуры», — писал Чернихов.

Чернихов отвергал коробочную архитектуру, не дающую никакого архитектурного насыщения пространства и не удовлетворяющую зрителя ни с эстетической стороны, ни со стороны эмоциональных переживаний. Он пытался путем созвучия основных масс добиться выразительного сочетания форм в новый архитектурный образ.

Одновременно с поисками в области современной архитектуры Черни-



Я. Чернихов. Функциональный завод-фабрика в конструктивно-пространственном решении

хов в конце 1920-х — начале 1930-х годов в цикле «*Живописная архитектура*», куда вошли «Архитектурные сказки», «Архитектурная романтика», «Старые города», «Архитектура деревянных строений», «Мельницы», обратился к уже сложившейся традиции. В своих «Архитектурных сказках» Чернихов не только воссоздает атмосферу известных нам стилей прошлого, как в композициях на тему старой Италии или древнерусского зодчества, но и реконструирует архитектуру давних времен, будь то Древний Вавилон или строения неолита.

Сравнительно поздно включившись в движение конструктивизма, Чернихов ввел «технические» (архитектурные и машиностроительные) формы в графику как полноправный компонент, при этом его проекты и архитектурные зарисовки не только «техничны», но и художественны. Например, в книге «Конструкции архитектурных и машинных форм» (1931) он заставляет любоваться такими вещами, мимо которых обычно люди проходят равнодушно (комбинация геометрических тел, сцепление машинных частей и механизмов и др.).

В середине 1930-х годов, после разгрома конструктивизма в Советской России, Чернихов подвергся жестокой критике, из библиотек были изъяты его книги. Несмотря на это, архитектор сохранил способность генерировать новые идеи. Он создал циклы работ «Архитектура дворцов», «Архитектурные ансамбли», «Архитектура будущего», «Архитектура мостов», «Дворцы коммунизма», «Пантеоны Великой Отечественной войны».

Последняя и самая лучшая книга, изданная при жизни Чернихова и подводящая итог его исканиям форм и образов новой архитектуры, — «Архитектурные фантазии: 101 композиция» (1933). Во второй половине XX в. эта книга стала настольной для архитекторов Японии, Европы и Америки. Чернихов считал, что архитектурная фантазия стимулирует деятельность зодчего, пробуждая творческую мысль не только самого творца, но и всех тех, кто с ним соприкасается, она дает новые направления и открывает новые горизонты. Архитектурная фантазия двигает культуру свежестью новых мыслей, служит лучшим подспорьем в реальном проектировании.

По мнению Чернихова, в новый век графика станет вторым языком цивилизации, и необходимо свободно владеть им: уметь выражать с его помощью мысли, конструировать и компоновать новые формы.

Архитектурные фантазии Чернихова помогли последующим поколениям познать красоту и разнообразие великого искусства архитектуры.

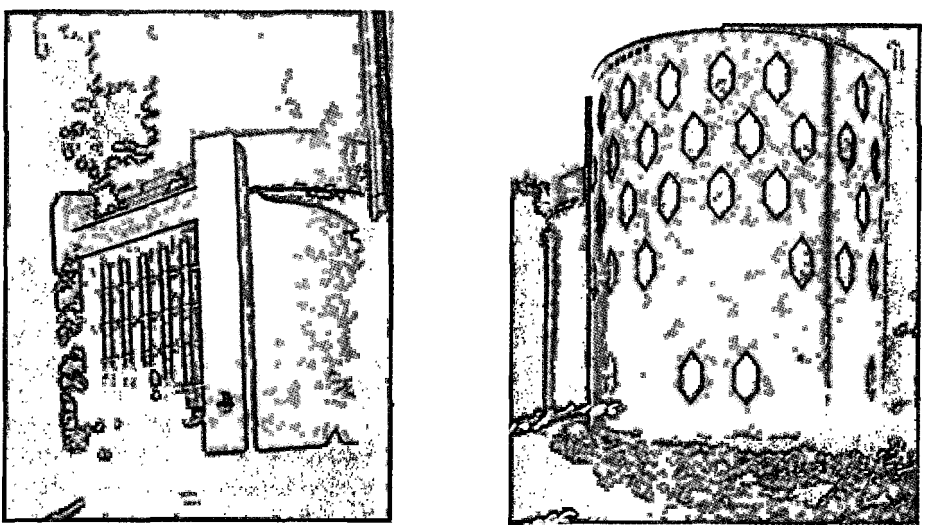
Один из самых ярких и своеобразных архитекторов XX в. ***Константин Мельников*** (1890—1974) жил и работал в Москве. Основные творческие усилия Мельникова были

сосредоточены на поисках новых композиционных и образных решений, однотипных по назначению, но непохожих по образному воплощению объектов: клубов, гаражей и жилых домов. В 1927—1929 гг. он спроектировал семь различных клубов, шесть из которых были построены: *Дом культуры им. И. В. Русакова, клуб завода «Каучук», клуб «Буревестник», клуб фабрики им. М. В. Фрунзе, клуб фабрики «Свобода»* и *клуб фарфоровой фабрики в подмосковном городе Ликино-Дулево.*

Клубное строительство Мельникова воплощало представления об идеальном рабочем клубе, в котором пространство выражает требования новой жизни, несущей людям счастье. К сожалению, все без исключения клубы при строительстве сильно упрощались и даже искажались по сравнению с проектами, разработанными архитектором.

Одним из самых жестких требований была экономичность постройки. Для этой цели были придуманы совершенно новые решения. Например, разделение потоков публики: в здание попадают через небольшой кассовый вестибюль и фойе с гардеробом, а разгружается зал через наружные лестницы. Для экономии же предусматривались уменьшенная (клубная) сцена и соответствующая сценическая коробка, а также обязательное дневное освещение через окна.

К. Мельников одним из первых разработал оригинальную концепцию многофункционального использования одного и того же пространства. Чтобы восполнить нехватку небольших помещений для клубной работы, архитектор продумал в разных вариантах для каждого из семи клубов трансформацию зрительного зала. Например, можно было путем специальных подвижных перегородок разделять единый объем зала на несколько помещений, т. е. превращать один зал в систему залов. На практике эта особенность проектов была осуществлена только в клубе им. И. В. Русакова.



а *б*

К. Мельников. Собственный дом архитектора в Кривоарбатском переулке:
а — передний цилиндр; *б* — задний цилиндр

Что же касается художественно-образной выразительности, в архитектуре можно найти не много примеров такой монументальной динамичности, как в зданиях клубов им. И. В. Русакова и «Каучук». Они признаны особенно яркими образцами советской архитектуры, запечатлевшими неповторимый дух времени.

Параллельно с рабочими клубами Мельников строил свой *собственный* знаменитый *дом*, о достоинствах которого спорят до сих пор. Снаружи он выглядит так: два равных по диаметру, но разных по высоте цилиндрических объема на треть «врезаны» друг в друга. Передний, тот, что пониже, смотрит на улицу гигантским окном второго этажа, задний почти равномерно по всей поверхности прорезан вертикальными шестиугольниками многочисленных небольших окон. Цилиндрическая форма представлялась архитектору целесообразной для жилья по ряду конструктивных и экономических соображений.

Количество помещений внутри дома и их общая площадь не так уж велики. Дом оригинален не величиной, а сочетанием совершенно разных по форме, размерам и характеру освещения помещений. Здесь создан особый пространственный мир. Попавшему сюда человеку раскрывается, как изменчивы могут быть окружающие его стены — пустые, не завешанные картинами и коврами. Композиция и взаимные сочетания объемов таковы, что их можно рассматривать как абстрактную скульптуру. Странный снаружи дом оказывается внутри еще более необычным, но при этом вполне уютным. Архитектура вступает в активный контакт с жителями дома.

Мельников разработал ряд градостроительных проектов для Москвы: планировку ЦПКиО, Лужников и Юго-Западного района, застройку Котельнической и Гончарной набережных и др. Пожалуй, особенно интересны среди них проекты мостов через Москву-реку в районе Лужников.

Мельников весьма успешно участвовал в международных выставках и самых престижных конкурсах. Работы Мельникова всегда оставляют у зрителя ощущение новизны и смелости проектных идей. Его творчество свободно от привычных норм и необходимости чему-то соответствовать. Только подлинный мастер, человек, прикоснувшийся к сокровенной тайне художественного произведения, может творить без оглядки на общепринятые правила и авторитеты.

Вопросы и задания

1. Расскажите о шедеврах западноевропейской и американской архитектуры начала XX в.
2. Кратко охарактеризуйте основные направления развития зарубежной архитектуры второй половины XX в.
3. Приведите примеры использования принципа свободного проектирования в зарубежной архитектуре.
4. Расскажите об особенностях конструктивного решения здания Сиднейской оперы.
5. Расскажите о функционализме в творчестве зарубежных архитекторов.
6. Сравните конструктивизм и деконструктивизм в архитектуре.
7. Что вам известно о шедеврах зарубежной архитектуры стиля хай-тек?
8. Охарактеризуйте минимализм в зарубежной архитектуре.
9. Расскажите о творчестве В. Гропиуса. Приведите примеры того, как он развивал принципы художественного единства предметной среды.
10. Над какими архитектурными проблемами работал Л. Мис ван дер Роэ?
11. Какие архитектурные принципы провозгласил Ле Корбюзье? Как он их применял в своей творческой практике?
12. Что нового привнес в архитектуру Ф. Л. Райт?

13. Расскажите об основных тенденциях развития русской архитектуры в XX в.

14. Какое место занимает конструктивизм в архитектуре русского авангарда?

15. Как вы считаете, чем интересны архитектурные фантазии Я. Чернихова?

16. Дайте краткую характеристику творчества К. Мельникова.

Темы рефератов

- Основные тенденции архитектурного авангарда XX в.
- Архитектурные принципы В. Гропиуса.
- Концептуальные подходы к планировке здания Ф. Л. Райта.
- Л. Мис ван дер Роэ как создатель «универсальной архитектурной формы».
- Дом Ле Корбюзье как «машина для жилья».
- Развитие конструктивных особенностей небоскребов.
- Выдающиеся сооружения советских архитекторов.
- Архитектура России конца XX в.
- Знаменитые русские зодчие XX в.
- Новые архитектурные формы Я. Чернихова.
- К. Мельников — русский архитектор-конструктивист.

ЛИТЕРАТУРА

Глазычев В. Л. Архитектура : энциклопедия / В. Л. Глазычев. — М., 2002.

Гропиус В. Границы архитектуры / В. Гропиус. — М., 1971.

Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность : в 2 т. / А. В. Иконников. — М., 2002.

История искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / под ред. В. В. Ванслова, Т. С. Воронина, А. М. Кантор и др. — М., 2003.

Литвинова О. А. Русские архитекторы / О. А. Литвинова. — М., 2003.

Овсянников Ю. М. История памятников архитектуры. От пирамид до небоскребов / Ю. М. Овсянников. — М., 2001.

Полевой В. М. Искусство XX века. 1901—1945 / В. М. Полевой. — М., 1991.

Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда : в 2 кн. / С. О. Хан-Магомедов. — М., 1996.

Холлингсворт М. Искусство в истории человека / М. Холлингсворт. — М., 1989.

Чернихов Я. Конструкция архитектурных и машинных форм / Я. Чернихов. — СПб., 1931.

Энциклопедия искусства XX века / сост. О. Б. Краснова. — М., 2003.

Юсупов Ю. С. Словарь терминов архитектуры / Ю. С. Юсупов. — СПб., 1994.

Изобразительное искусство

Зарубежное изобразительное искусство

История европейского и американского изобразительного искусства позволяет проследить развитие таких авангардистских течений начала XX в., как фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм. В середине и конце XX в. наряду с перечисленными «измами» возникают такие явления, как поп-арт, оп-арт, фотореализм и кинетическое искусство. В целом зарубежное искусство предыдущего столетия представляет собой весьма пеструю картину течений и направлений.

Фовизм

Картины, станковая графика, книжные иллюстрации, расписные керамические изделия, эскизы театральных декораций фовистов радуют яркими красками, динамикой и экспрессией.

Фовизм (fauvisme от фр. fauve — дикий) был одним из первых «измов» начала XX в. Как и большинство названий авангардных течений, этот термин появился случайно. Критик Л. Воксель употребил его по отношению к группе художников, выставленных на Осеннем Салоне 1905 г. (А. Дерен, А. Матисс, А. Марке и др.), чьи про-

изведения с их ярким колоритом и деформированными линиями казались творениями дикарей. Фовисты исходили из наблюдений натуры, но главной ценностью считали живописные приемы, передающие эмоции художника. Искусство фовистов заключало в себе эстетический протест против реалистических традиций в живописи XIX в. Фовизм не имел специфической нравственно-философской окраски.

Разных по индивидуальному складу мастеров на короткий срок (1905—1907) сплотили тяготение к динамичным композиционным ритмам, колористическим контрастам, поиски свежих решений в «примитивном творчестве», средневековом и восточном искусстве. Почти все фовисты были крупными живописцами, графиками и скульпторами. Нередко они занимались оформлением спектаклей, модой. Для многих путь к фовизму был непростым. Им пришлось преодолеть череду творческих экспериментов, столкновений со сложившимися традициями. Так, французский живописец А. Дерен, один из представителей фовизма, писал экспрессионистские картины-ландшафты, натюрморты в стиле кубизма, пейзажи в духе неоклассицизма и др.

В начале 1900-х годов среди всех фовистов решительно выделился французский художник ***Анри Матисс*** (1869—1954) — личность одаренная и универсальная. Он писал яркие декоративные полотна («Испанка с бубном», «Танец», «Красные рыбки», «Урок музыки», «Симфония красного» и др.). Матисс работал во многих областях: картины, скульптура, станковая графика, книжная иллюстрация, театральные декорации, роспись керамики, теория искусства, педагогика.

Матисс стремился к обновлению декоративного искусства, ясность и радостная уравновешенность которого должны были, по его мнению, передаваться зрителю. Плоскостные картины Матисса проложили последующим поколениям художников путь к абстракции.

Под впечатлением поездки в Алжир в 1906 г. Матисс увлекся линейными орнаментами мусульманского Востока в стиле арабесок (например, «Накрытый стол — красная гармония»). Изображая интерьеры, например «*Красную комнату*», художник словно вплетает фигуры в орнаментальную композицию. Синие узоры на красном фоне стены и поверхности стола, фигура женщины и пейзаж за окном объединены единым ритмом.

Одни из лучших работ художника — две большие настенные картины для дома русского коллекционера С. Щукина: «*Танец*» (1909/1910) (см. цв. вкл.) и «*Музыка*» (1910). Динамика предельно обобщенных и даже искаженных красных тел, изображенных на сине-зеленом фоне, замечательно передает идею быстрого танца («Танец»).

Результатом двух путешествий в Марокко (1911—1913) стало появление ярких, излучающих свет ландшафтов и фигурных композиций, краски которых резко контрастируют одна с другой (например, «Бербер», 1913). В картинах, созданных между 1914 и 1916 г., Матисс сводил формы к основным геометрическим фигурам. Художник прибегал к синтезу природных и орнаментальных узоров и красок.

В 1941 г. Матисс перенес тяжелую операцию. Ухудшение здоровья вынудило его упростить свой стиль. Чтобы сберечь силы, художник разработал технику составления изображения из обрезков бумаги (так называемые декупажи, или коллажи), которая давала ему возможность добиться долгожданного синтеза рисунка и цвета. Теперь не надо было рисовать форму и раскрашивать ее — ножницы сразу вырезали из цветной бумаги нужные объекты. Матисс создал в этой технике се-

рию иллюстраций, посвященных цирку, и иллюстрации для книги «Джаз».

Несмотря на болезнь, Матисс продолжал активно работать до конца жизни. Он написал серию интерьеров яркими насыщенными красками. Такие его работы, как «Красный интерьер, натюрморт на синем столе» (1947) и «Египетский занавес» (1948), построены на контрастах между светом и темнотой, между внутренним и внешним пространствами. В конце 1940-х годов Матисс создал витражи для часовни Розового Венца, которая была спроектирована и построена на его деньги. Это была последняя работа мастера.

Кубизм

Почти одновременно с фовизмом возник кубизм. Кубизм (фр. cubisme, от cub — куб) — художественное направление европейского изобразительного искусства начала XX в. Кубисты стремились выявить геометрическую структуру видимых объемных форм, разлагая реальные предметы на части и организовывая их в другом порядке в новую форму. Название этому направлению дали за внешнее сходство живописи кубистов с простыми геометрическими телами — шаром, конусом, призмой, кубом. Кубизм ставил целью познание реальности, раскрытие внутренней, философской сущности предметов с помощью новых средств. Он знаменовал собой отказ от реализма и вызов стандартной красивости официального салонного искусства. Основоположниками кубизма были П. Пикассо и Ж. Брак. В их картинах кубистического периода создается трагический образ изломанного, разрушающегося мира.

Кубизм сложился во французском искусстве в 1900—1910-е годы. В истории кубизма принято выделять три периода: так называемый сезанновский, аналитический и синтетический.

В картинах сезанновского периода геометризация форм подчеркивает устойчивость, предметность мира, массивные объемы как бы раскладываются на плоскости холста, цвет выделяет отдельные грани предмета (П. Пикассо «Три женщины», 1909; Ж. Брак «Эстак», 1908).

В картинах аналитического периода предмет дробится на мелкие грани и сходящиеся под углом плоскости, которые четко отделяются друг от друга, используется ограниченный набор красок. Изображение одного и того же предмета показывается с разных сторон одновременно во многих ракурсах. Картины изображают то, что мы знаем о пространстве и фигурах, а не только то, что мы видим. Это приводит к ритмической игре форм, плоскостей, объемов. Изображение словно распадается на холсте (П. Пикассо «Портрет А. Воллара», 1910).

В последний, синтетический период предпочтение отдается декоративному началу. Картина превращается в красочное плоскостное панно (П. Пикассо «Гитара и скрипки», 1918; Ж. Брак «Женщина с гитарой», 1913). Основным становится прием коллажа. Объект словно собирается, синтезируется из разнообразных фрагментов или знаков — слов, цифр, нот, обрывков газет, цветной бумаги, обоев, схематических рисунков и красочных мазков. Отказ от изображения пространства и объема как бы компенсируется прикладыванием реальных объемных конструкций к плоскости холста. В это же время появляется кубическая скульптура с геометризацией и сдвигами форм, деформированием фигур, внешние контуры которых обозначаются металлическими полосами и др.

Великий испанский художник и скульптор ***Пабло Пикассо*** (1881—1973) создал более 15 тыс. картин. Многоаспектность и стилевая мно-

гранность искусства П. Пикассо наиболее заметно проявляется в таких его работах; как «Девочка на шаре», «Авиньонские девицы», «Портрет А. Воллара», «Музыкальные инструменты», «Девушка с веером», «Голубь мира», в графических сериях «Арлекин», «Пьеро», «Художник и модель» и др.

Картиной «*Голубая комната*» (1901) Пикассо открыл свой так называемый «голубой период». Прохладные сине-зеленые тона, которые он использовал при написании «Голубой комнаты», характерны для всех его произведений этого периода творчества («Жизнь», «Мальчик с собакой» и др.). Одно из выдающихся произведений голубого периода — картина «*Мать и дитя*». В этой работе дан пронзительный лирический символ тоски и душевного неблагополучия; Фигура матери серым пятном выделяется на темном фоне, однако красноватые отблески все же вносят в картину теплоту.

В 1904 г. Пикассо поселился в Париже. Период с 1905 по 1906 г. в творчестве Пикассо принято называть «розовым». В колорите работ этих лет преобладают розово-серые и розово-золотистые оттенки. Большинство произведений «голубого» и «розового» периодов творчества Пикассо посвящены теме трагического одиночества обездоленных (слепых, нищих, бродяг) и романтической жизни странствующих комедиантов. На картине «Семья акробатов» среди группы бродячих акробатов, изображенных на фоне пустынного пейзажа, выделяется Арлекин с чертами лица самого Пикассо. Картины наполнены острым и горьким чувством утраченной гармонии человека с миром, образами предельной хрупкости и беззащитной красоты («Девочка на шаре» и др.). Произведения Пикассо отмечены проникновенностью психологической характеристики человека, их отличают тонкость цветового строя, пластичность форм и лаконичность рисунка.

В 1907 г. Пикассо решительно порывает с реализмом и создает «*Девушек из Авиньона*» («*Авиньонских девиц*»). Похожие на маски лица пяти обнаженных женщин кажутся разбитыми на отдельные части, пропорции тел искажены. Эта работа, лишенная общепринятой классической перспективы, стала первым образцом кубизма.

Пикассо совершил переход к кубизму под влиянием негритянской скульптуры. Интересуясь масками и статуэтками народов Африки, он приобретал их и хранил в своей мастерской. Пикассо сам вырезал из дерева фигуры нарочито примитивного вида.

Одной из предпосылок возникновения в Европе интереса к негритянскому искусству[1] стало накопление этнографического материала и создание в конце XIX в. этнографических музеев. Историческую ценность такого рода памятников признали сразу, а вот их эстетическое значение оценили позднее, во многом благодаря П. Гогену и художникам-авангардистам начала XX в. Затем появились и искусствоведческие исследования о скульптуре Африки и Океании.

Пикассо на основе знакомства с африканским искусством выработал новый принцип построения художественной формы — изображать то, что мыслишь, а не то, что видишь. Русский художник и теоретик искусства В. И. Матвеев объяснил этот принцип через понятие «пластического символа»: «Посмотрите на какую-нибудь деталь, например на глаз; это не глаз, иногда это щель, раковина или что-нибудь ее заменяющее, а между тем

[1] *Негритянское искусство* — традиционное искусство Черной Африки и Океании.

эта фиктивная форма здесь красива, пластична — это мы и назовем *пластическим символом* (курс. автора. — *Н. С.*) глаза... Все части тела человека переданы символично. Свободные и самостоятельные массы в совокупности составляют "символ человека". Массы, соответствующие определенным частям тела, соединяются произвольно, не следуя связям человеческого организма...».

Ярким примером этого являются его картины «Дружба» и «Три женщины».

Картина *«Дружба»* решена очень обобщенно. Кажется, что фигуры вытесаны из единого куска грубо обработанного дерева. Изображение частей тела и черт лица предельно упрощено и почти сведено к неким знакам. Трактовка лиц напоминает ритуальные маски, образы носят отрешенный характер. Полотно *«Три женщины»* производит цельное впечатление, поражает сплоченностью всех элементов формы. Эти и некоторые другие особенности картин связаны с негритянской темой. Пикассо в живописи не имитировал внешний вид негритянских скульптур, а перенимал общие принципы их формообразования.

В контексте европейской традиции это был революционный скачок от искусства «подражательного» к искусству, которое теоретики кубизма называли «концептуальным». Художник постиг магическое и ритуальное назначение африканских масок и статуэток и благодаря негритянским «идолам» осознал магическую природу живописи.

В *«Портрете А. Воллара»* (1910) форма едва улавливается в геометрии изломанных линий (аналитический кубизм), однако портрет передает не только сходство, но и даже движение мысли.

С середины 1910-х годов Пикассо увлекся опытами в области коллажа «Papiers colles» («Бумажные обрезки»). Он наклеивал куски бумаги на полотно и включал в состав композиции («Бутылка аперитива», «Гитара», 1913), что привело его к так называемому «синтетическому кубизму».

На вершине своего кубистического периода в 1914 г. Пикассо обратился к неоклассическим образам сильных и здоровых людей, навеянным античной скульптурой и вазописью. Произведения художника 1920-х годов наполнены восхищением перед красотой человека. Это нашло отражение в таких работах, как «Три женщины у источника», «Мать и дитя», иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия; отличающиеся утонченным изяществом графического решения. Одновременно с этим Пикассо продолжал работать в различных стилевых направлениях, на основе которых складывался его собственный стиль.

После «классического» периода кубизма, окончание которого пришлось на начало Первой мировой войны, Пикассо поочередно прибегал к взаимоисключающим способам выражения своей индивидуальности. В течение многих лет он то возвращался к реалистическим изображениям, то продолжал развивать кубистический стиль, доведя его почти до абстракционизма, то создавал работы, близкие к сюрреализму, вызвавшему у него большой интерес.

В 1937 г. Пикассо создал один из своих шедевров — грандиозное полотно *«Герника»* — живой отклик на бомбардировку испанского города Герника фашистами. Монументальная картина написана маслом в черно-белой гамме, ее можно было бы назвать графикой, выполненной живописными средствами. Картина не имеет сюжета и наполнена символическими изображениями людей с искаженными от ужаса лицами и зверей без конечностей и туловищ. Она состоит из фрагментов, обломков узнаваемых и деформирован-

ных до неузнаваемости объектов живой и неживой природы. Неестественные ракурсы, широко раскрытые рты, экспрессивные движения передают ощущение хаоса и разрушения. Художник подчеркивает изломанность форм, которые смещаются, пересекаются друг с другом. У многих персонажей соединены изображения анфас и профиль — это одно из художественных открытий Пикассо, берущее свое начало в пещерной живописи. Такой прием вполне соответствует духу кубизма, хотя наполняется новым смыслом.

Изображение в верхней части полотна можно толковать как глаз, всемирное око, потухшее солнце. Вместо зрачка Пикассо нарисовал электрическую лампочку. Этот символ света вселяет надежду, так как лампочку можно зажечь, чтобы солнце вновь светило над миром.

Картина состоит из символов, и сама она является художественным символом всемирной катастрофы. И поныне нет единого мнения об этом произведении: одних оно потрясает как крик страдания, гнева и протеста, а других оставляет равнодушными.

В это же время были написаны полотна «Плачущая женщина», «*Портрет Доры Маар*» (см. цв. вкл.) и еще ряд портретов, в которых Пикассо запечатлел одновременно анфас и профиль, продолжая развивать найденный метод. Художник разлагает предмет на составные геометрические элементы, представляющие его одновременно с нескольких точек зрения; оперирует комбинациями ломающихся, пересекающихся плоскостей.

В период Второй мировой войны Пикассо, не отказываясь от кубизма, писал великолепные реалистические портреты и натюрморты, выполненные традиционными средствами в яркой индивидуальной манере. После войны он занимался скульптурой и керамикой, работал над литографиями (например, серия «Женские головы»), гравюрами (серия «Художник и модель») и рисунками с антивоенной тематикой, в частности, в 1949 г. он представил на суд публики плакат «Голубь мира». В эти годы отчетливо проявляется такая характерная особенность творческого метода Пикассо, как создание многолистных серий. К числу наиболее известных его произведений относится цикл рисунков и литографий «Человеческая комедия» (1954). Пикассо также перерабатывал картины старых мастеров в соответствии со своими творческими установками: известно 58 вариаций картины Д. Веласкеса «Менины» (1957).

Наследие Пикассо оказало значительное влияние на многие области искусства XX в.

Французский художник ***Жорж Брак*** (1882—1963) начинал с пейзажей в духе фовизма. В 1907 г. поэт и критик Г. Аполлинер привел Брака в мастерскую П. Пикассо. Между ними завязались дружба и сотрудничество. Иной раз работы Пикассо и Брака едва отличались друг от друга, и бывало, что оба ставили на них одинаковую подпись. В 1908 г. он наряду с П. Пикассо стал основателем кубизма. Для Брака характерен преимущественный интерес к натюрмортам, выполненным большей частью в коричневых и зеленых тонах. Он изображал предметы с разных ракурсов, отказавшись тем самым от принятой ранее в искусстве центральной перспективы. Кроме того, художник передавал предметы и фигуры в крайне упрощенной форме: так что, не зная названия картины, трудно было догадаться, что на ней изображено.

Брак смешивал с краской песок, древесные и железные опилки (например, «Натюрморт с виноградом», 1912), применял в своих композициях буквы и цифры, которые наносил с помо-

щью трафаретов, чтобы сделать фактуру своих картин разнообразной и многослойной.

Разъединение цвета и формы стало основой для создания картин методом коллажа — наклеивания раскрашенных листов бумаги, газет, обоев на холст («Гитара», «Натюрморт со стаканом и газетой», 1912). Ломаные ритмы геометрических форм на картине «*Кларнет и бутылка рома на камине*» (1911) должны были передать в зрительных образах ритмы и мелодию образов музыкальных. Многие работы Брака и ряда других кубистов, в том числе и П. Пикассо, этого периода отразили переход от геометризованного изображения реальных предметов к условной передаче отвлеченных понятий.

После 1917 г. Брак постепенно отходит от кубизма, создавая различные натюрморты, пейзажи, композиции с человеческими фигурами. Цветовые решения их разнообразны, а линия приобретает почти орнаментальную выразительность.

В 1930-е годы Брак писал многочисленные натюрморты с характерным декоративным расположением плоскостей. В картине «*Чаша с фруктами и салфетки*» (1929) он разделил пространство на несколько вертикальных полос различной цветовой окраски.

По существу, в работах этих лет Брак вплотную подходит к абстракционизму. Однако он не делает последнего шага к абстрактному искусству и не отказывается от предметности. Гораздо более интересная для художника задача — создать самые благоприятные возможности для любования объектом в неожиданном ракурсе.

Одним из составных элементов восьми картин, объединенных в серию «*Из мастерской*» (1949), была птица, которая со временем превратилась в самостоятельный мотив, стала в творчестве Брака своего рода символом.

Брак работал как график, скульптор и театральный художник. Например, он придумал костюмы и декорации для нескольких постановок С. Дягилева. В 1953 г. Брак оформил Зал этрусков в Лувре. Через все его творчество проходят интерес к формальному построению композиции и забота о декоративности.

Футуризм

Термином «футуризм» (лат. futurum — будущее) обозначают авангардистские движения в искусстве начала XX в. в некоторых европейских странах (прежде всего в Италии и России), имеющие различную, иногда даже противоположную политическую ориентацию, но исповедующие одни и те же эстетические принципы. Футуристов объединяют идея создания «искусства будущего», отрицание предшествующих художественных традиций и выбор урбанистических тем, в частности темы машинной цивилизации. Футуристы вдохновлялись новыми технологиями, средствами передвижения и связи. Именно на попытках связать искусство с наукой и техникой строилась новая эстетика.

Футуризм в некоторых приемах близок кубизму, но принципиально отличается от него выраженной сюжетностью, литературной подосновой. Доминирующим началом в живописи всех футуристов являлась динамика. Для ее передачи они разрабатывали различные техники симультанности (одновременности). По их мнению, зритель, чтобы ощутить новую концепцию отражения движения и пространства, должен чувствовать себя помещенным в центр картины. Характерные черты живописи футуризма — совмещение точек зрения и умножение контуров, как бы вызванные быстрым движением, деформация фигур, резкие кон-

трасты цветового строя, хаотичное вторжение в композицию обрывков текста и др.

В Италии футуристы У. Боччони, К. Карра, Дж. Балла; Дж. Северини; Л. Руссоло, вождем и теоретиком которых был поэт Ф. Т. Маринетти, стремились освободить искусство от бремени прошлого и восславить современность. В живописи У. Боччони и Л. Руссоло нередко строили красочную гамму на резких контрастах. Дж. Северини демонстрировал в своих полотнах яркие и чистые цвета. К. Карра предпочитал использовать серые и коричневые тона. В скульптуре (У. Боччони, Дж. Балла) иллюзию движения передавали с помощью нагромождения и сдвигов обтекаемых или угловатых объемов. Архитекторы-футуристы Пьячентини, Петруччи и Фредзотти составили ряд фантастических проектов «городов будущего», предвосхитивших некоторые тенденции современной архитектуры. Эти архитекторы приняли за основу не пышный римский имперский стиль, а строгий стиль с геометрическими формами, складывающийся под влиянием проходивших тогда раскопок. Подобно многочисленным итальянским городам, «города будущего» располагались вокруг центральной площади с церковью и ратушей. В крупнейшем из этих городов — Литтория (сегодня Латина) архитектора О. Фредзотти — путь к площади проходит через портики с угловыми пилонами.

Многие футуристы в 20—30-е годы XX в. отходят от футуризма: К. Карра становится одним из создателей метафизической живописи, Дж. Балла возвращается к академическим традициям, Дж. Северини обращается к кубизму, а Л. Руссоло живописи предпочитает занятия музыкой.

В России футуризм отчетливее всего выразился в литературе (Д. Д. Бурлюк, В. В. Маяковский, В. Хлебников и др.). В изобразительном искусстве идеи футуризма развивали некоторые участники группы М. Ларионова «Ослиный хвост» (Д. Бурлюк, Н. Гончарова, К. Малевич и др.). Сходство идейно-эстетических взглядов и творческих интересов поэтов и живописцев закрепило название «футуризм» за всем «левым» искусством в России.

Самобытность русского варианта футуризма сказалась в возникновении такого явления, как кубофутуризм, совмещающий черты кубизма и футуризма. Кубофутуристы не только изображали любой предмет или сюжет как сочетание геометрических форм, но и стремились придать им движение, присущее футуризму.

После Октябрьской революции 1917 г. большинство футуристов активно участвовали в политико-агитационных начинаниях советской власти, в реформах системы художественного образования. Однако к началу 1920-х годов русский футуризм фактически распался.

Итальянский художник ***Джакомо Балла*** (1871—1958) принадлежал к числу основателей футуризма. В своем творчестве он разрабатывал оригинальные способы передачи движения на плоскости. Как и большинство футуристов, Балла прежде всего интересовали возможности запечатления динамики. На одной картине он стремился одновременно отобразить последовательные фазы движения. Возникающий эффект напоминает сменяющие друг друга кадры кинопленки.

Например, на картине «*Динамика собаки на поводке*» (1912) мы видим собаку со множеством ног — так художник соединил разные фазы движения в одно целое. На картине «*Девочка, бегущая на балкон*» (1912) Балла использовал подобный прием и с помощью разноцветных точек одинакового размера наилучшим образом передал

ритм и движение. Для этого он выбрал прозрачные краски и добился слияния фигуры и окружения. Таким образом, Балла смог воплотить в своей работе принцип футуристов «Синтез времени, места, формы, цвета и тона».

Балла изобразил движение автомобиля («Гоночный автомобиль») и полет ласточки («Полет ласточек») (обе — 1913). Стремительность снующих в воздухе птиц не только показана с помощью «разложенного движения», но и подчеркнута размещением их на фоне неподвижных ставен.

Одновременно он продолжал исследования света, работая над абстрактными композициями, такими, как «Меркурий проходит мимо Солнца — вид в телескоп» (1914).

В 1920-е годы Балла увлекся созданием так называемых пластических комплексов — подвижных конструкций из проволоки, картона и глянцевой бумаги. Далее последовали эскизы бытовых предметов. В конце 1930-х Балла отошел от футуризма и обратился к традиционной живописи.

Экспрессионизм

Впервые слово «экспрессионизм» (от лат. expressio — выражение) было употреблено применительно к творчеству Сезанна, Ван Гога и Матисса. Впоследствии оно стало обозначать немецкое художественное направление начала XX в., первыми представителями которого были члены групп «Мост» и «Синий всадник».

Некоторые полотна экспрессионистов выглядят почти реалистическими, радуют своими цветовыми сочетаниями (Ф. Марк «Синяя лошадь»; Э. Кирхнер «Девушка с подсолнухами»), другие — удивляют изломанными формами, выражающими разрушение, катастрофу и панику (Ф. Марк «Лань в цветнике», «Судьба животных», «Абстрактные формы»), третьи — будоражат изображением ужасов войны, нищих и калек (О. Дикс «Продавец спичек», «Солдаты в газовой атаке», триптих «Война»; Г. Гросс «Столпы общества»).

Что же объединило таких разных художников? Все они объявили целью творчества воплощение своих острых, порой трагических душевных переживаний. По сравнению с представителями других направлений экспрессионисты смело, даже дерзко отражали в своих произведениях жизненные конфликты, но, к сожалению, не видели выхода из них. Экспрессионизм сохранял и развивал связи с предшествовавшей ему немецкой художественной культурой. На характер искусства экспрессионизма и мировоззрение художников этого направления наложили печать острые социально-политические конфликты, потрясавшие Германию, особенно Первая мировая война.

В зарубежной искусствоведческой литературе экспрессионизм часто рассматривается как направление, возникшее и оформившееся в процессе отрицания импрессионизма. Экспрессионизм действительно во многом противоположен импрессионизму. Однако эти направления противостоят друг другу не только и даже не столько из-за различия художественных приемов, сколько из-за особенностей мировоззренческого характера.

Экспрессионизм складывался не изолированно, а во взаимодействии с другими направлениями искусства XX в. По времени возникновения и по ряду применяемых художниками приемов он близок фовизму. Непосредственно связан он и с абстракционизмом, главным образом через деятельность В. Кандинского. В области художественных интересов, в частности это касается поисков средств передачи динамики, экспрессионизм граничит с футуризмом.

Пользуясь художественными приемами, сходными с приемами других направлений, а порой даже заимствованными у них или у отдельных выдающихся художников, экспрессионисты приспосабливали эти приемы для своих целей, для реализации собственных задач.

Таким образом, позиции экспрессионизма были двойственными. С одной стороны, представители этого направления не отказывались полностью от контакта с действительностью: окружающий мир опосредованно влиял на их творчество, способствовал рождению субъективных чувств художника, выражаемых в его произведениях. С другой стороны, экспрессионисты все же отошли от прямого, адекватного отображения явлений объективной действительности, существующей вне личности самого художника. В результате творчество экспрессионистов хотя и не отрывалось полностью от реального мира, но все же приобретало субъективистский характер и в этом отношении шло в русле модернизма. Экспрессионизм занял в немецкой живописи первой трети XX в. значительное место.

Норвежский художник ***Эдвард Мунк*** (1863—1944) выразил отчаяние и страх, охватившие общество конца XIX в. В своем творчестве он предвосхитил многие идеи экспрессионизма. Мунк был духовным наставником представителей этого направления в искусстве.

В 1889 г. Мунк начал работать над так называемыми *«Фризами жизни»*, основанными на записях из личного дневника. Самой известной и наиболее часто репродуцируемой картиной цикла стало полотно *«Крик»* (1893) (см. цв. вкл.), символизирующее одиночество человека и его страх перед жизнью. Замысел картины возник из чувства, пережитого Мунком во время одной из прогулок: «Солнце ушло прямо вниз — небеса стали красными, будто кровь. Я ощутил, как все вокруг меня исходит криком, пронизывающим природу». На картине изображен мост, который, расширяясь по диагонали, пересекает две нижние трети пространства. На фоне прямых линий моста выделяется кричащая фигура в темном, очерченная кривыми линиями. Эта фигура с прижатыми к голове ладонями и голым черепом напоминает призрачное видение. Светлая голова хорошо заметна на фоне мрачного пейзажа, занимающего пространство справа. Под полосой неба четко очерчены два холма и воды то ли озера, то ли залива. Бóльшую часть картины занимают интенсивные теплые цвета — от желтого до красного, на оставшейся части синий и зеленый проработаны красными и желтыми штрихами. Яркие краски должны были бы передавать радостное настроение, но это не так. Контраст светлых и темных тонов, прямых и кривых линий создает ощущение дискомфорта. Кажется, что они подхватывают крик, чтобы передать его дальше. Фигуры двух уходящих пешеходов усиливают тревожное впечатление. Интересно отметить, что если рассмотреть только верхнюю часть холста, то пейзаж с двумя фигурами, спокойно прогуливающимися на берегу озера, чтобы насладиться красками заката, приобретает умиротворенное звучание.

Другие знаменитые работы цикла «Фризы жизни» — «Страх» (1894), «Ревность» (1895) и «Отчаяние» (1898). На рубеже веков Мунк завершил «Фризы жизни» и впервые выставил их в 1902 г.

В конце 1890-х появились первые картины без ужаса и отчаяния, характерного для прежних работ Мунка. Так, на картине «Плодородие» (1898) изображены люди на фоне гармоничной

природы. Бо́льшую часть времени Мунк проводил в Берлине, где стал популярным портретистом, превосходно передающим характер человека.

Немецкий художник и график ***Пауль Клее*** (1879—1940) разработал собственный художественный язык, посредством которого он хотел изобразить мир, лежащий по ту сторону действительности («Деревце в кустарнике», «Красные и белые купола», «Городская картина», «Полнолуние», «Город сновидений», «Черный князь», «Натюрморт с цветком и окном» и др.). Клее — один из тех художников, которых трудно отнести к какому-либо определенному направлению или течению. Ближе всего он соприкасался с искусством экспрессионизма, но тяготел к абстракционизму, сюрреализму и другим новейшим течениям. В 1906—1920 гг. Клее входил в объединение «Синий всадник» и, как все его мастера, пережил длительное увлечение наивной живописью, в том числе детским рисунком. Художник изображал мир мечтаний и детских фантазий с помощью своеобразных символов.

Клее осуществлял интенсивные поиски оптимальных соотношений формы и цвета. Постепенно он нашел свой беспредметный стиль. До 1919 г. он работал над структурными ландшафтами и картинами с загадочным содержанием.

В работе «*Сенекио*» перед нами — схематизированное изображение человеческого лица, разделенного на цветные геометрические фигуры. Формы предельно обобщены: голова — круг, щея — прямоугольник, плечи — прямая линия. Будучи портретом комедианта Сенекио, картина может быть также истолкована как символ театра.

С 1921 по 1931 г. Клее был одним из ведущих преподавателей в школе дизайна «Баухауз» и опубликовал много сочинений по теории искусства.

Клее разработал концепцию «архитектурного сплетения картины». Он создавал картины из переплетения линий, вставляя в них графические элементы (например, стрелки, как на картине «Точка поражения»; 1922), из полос, зазоров и решеток (например, «Красное, желтое и синее в архитектуре картины», 1923; «Главные и окольные пути», 1929). Помимо этого, художник рисовал по-детски прелестные работы («Поющая машина»; 1922; «Золотая рыбка», 1925; и др.). Клее применял различные виды художественных техник и материалов (акварель, масло, тушь). В некоторых случаях созданную картину он разрезал на части, из которых затем собирал новую, на манер коллажа. Клее был замечательным колористом и добивался в своих произведениях музыкальности цветовых созвучий.

Прекрасное, по мнению Клее, не заключается в вещи, предмете как таковом, оно есть лишь впечатление, побуждающее к формотворчеству. Художника интересовали внутренние законы вещей и их соотношение друг с другом. Он хотел найти универсальные шифры, с помощью которых можно было бы провести параллели с новыми мирами.

Последними работами Клее были так называемые «картины с поперечной штриховкой», которые по своему «стенографическому» исполнению ассоциируются с формами природы (например, «Смерть и огонь», 1940).

Несмотря на свою неповторимость, Клее оказал серьезное влияние на дух европейского искусства последующих лет.

Абстракционизм

Абстракционизм (от лат. abstractio — отвлечение) — беспредметное искусство, нонфигуративное искусство,

обобщающее название для целого ряда художественных движений в искусстве XX в. Для абстракционизма характерны спонтанное выражение внутреннего мира художника, его подсознания в хаотических абстрактных формах (абстрактный экспрессионизм и супрематизм); предельное обобщение или полный отказ от формы, беспредметные композиции (из линий, точек, пятен и др.), эксперименты с цветом.

Основоположники абстракционизма В. Кандинский и К. Малевич использовали понятие «беспредметное искусство», указывая при этом, что отсутствие предмета в картине не есть отсутствие в ней смысла.

Многие движения внутри абстракционизма отчасти сохраняли предметность, чтобы выявить в изображаемых объектах некие первичные, абсолютные сущности пластического или идеального характера. Художники стремились работать с чистыми формами, которые возникли еще в предшествующую эпоху у постимпрессионистов.

В первой половине XX в. в абстрактном искусстве господствует геометрическое направление (П. Мондриан). В годы Второй мировой войны в США сложилась школа абстрактного экспрессионизма, распространившегося затем во многих странах Европы. Художники ставили своей целью запечатлеть на полотне в обобщенной форме энергию творческого процесса, передать спонтанный характер творчества через случайно возникающие эффекты. Ярчайшим лидером абстрактного экспрессионизма был Дж. Поллок.

В скульптуре абстракционизм выразился несколько меньше, чем в живописи. Ряд интересных работ с применением нетрадиционных методов и материалов принадлежит Ж. Миро, Г. Муру и др.

Представители некоторых течений в абстрактном искусстве создавали логически упорядоченные конструкции, что перекликалось с поисками рациональной организации форм в архитектуре и дизайне (супрематизм русского живописца К. Малевича, конструктивизм и др.). Абстракционизм был откликом на общую дисгармонию мира и имел успех, потому что провозглашал отказ от сознательного в искусстве (это было актуально для XX в.) и призывал «уступить инициативу формам, краскам, цвету».

Голландский живописец ***Пит Мондриан*** (1872—1944) был теоретиком авангардистского искусства. По его мнению, искусство должно быть полностью лишено личностного начала, так как мир наших чувственных впечатлений — это ложный мир, сотканный из противоречий. Истинные отношения вещей завуалированы материей, и люди, не знающие их, являются рабами видимости. Задача нового искусства состоит в том, чтобы очистить природные формы от первоначального хаоса и дать им новые образ, структуру и звучание. Эту процедуру Мондриан называл «денатурализацией» искусства. Он стремился к геометрической абстракции. Художник считал, что свободу от материализации может обеспечить современная техника, делающая жизнь абстрактной. Он рекомендовал отказаться от трехмерности изображения и сократить палитру. Для этого Мондриан предлагал три правила живописи: 1) цвет должен быть плоским; 2) цвет должен быть одним из основных цветов спектра; 3) цвет должен быть «фактически обусловлен, но никоим образом не ограничен». Черный, белый и серый при этом могут играть роль фона.

Мондриан начинал с реалистической пейзажной живописи и затем через разные стадии схематизации объекта пришел к абстрактной форме. Наглядно это можно проследить по кар-

тинам, показывающим превращение реалистического изображения цветущего дерева в геометрическую схему (1910—1911).

Поворотным пунктом в творчестве Мондриана стала картина «*Красные небеса*» (1907), обозначившая его обращение к экспрессионистскому стилю письма. Через год он закончил картину «*Ветряные мельницы в солнечном свете*», в которой впервые ограничил себя использованием трех основных цветов — красного, синего и желтого.

Его триптих «*Эволюция*» (1910/1911) стал программной работой: в ней показано развитие человека, и каждая более высокая ступень эволюции интенсивно освещена.

Период с 1912 по 1914 г. связан у Мондриана с творческим переосмыслением программы кубизма и созданием геометрического стиля.

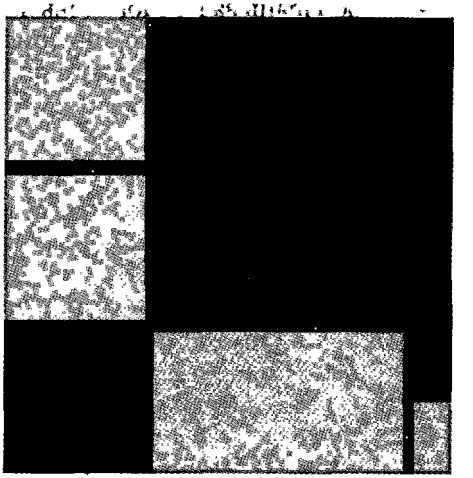
В 1912 г. Мондриан создал первые образцы «прямоугольной живописи», названной им позднее неопластицизмом. По его мнению, следование правилам неопластицизма необходимо не только для переосмысления творчества, но и для постепенного изменения принципов самой жизни. Неопластицизмом, таким образом, мыслился художником как путь к переустройству общества.

В 1919 г. появились абстрактные работы Мондриана: световые и цветовые плоскости он располагал в каркасах строго прямоугольных форм. Часто в картинах, которые художник именовал «композициями», господствующее положение занимал четырехугольник больших размеров. Например, на полотне «*Композиция с красным, желтым и голубым*» (1921) черная решетка пересекает белый фон. Отдельные ее ячейки заполнены яркими основными цветами. С течением времени линии цветовых полей в работах Мондриана становились все более закругленными.

Даже свою жизнь Мондриан подчинил собственной художественной теории: его жилье по декору полностью соответствовало тому, что было изображено на его картинах. Листья единственного в доме растения он заштриховал белым.

В 1940-е годы Мондриан перебрался в Нью-Йорк. Впечатления от бьющей ключом жизни большого города, а также от джазовой музыки отразились в картинах того времени: в них по-прежнему присутствует четкая геометрическая основа, а мерцающие цветовые поля выстроены в ровные линии («Буги-вуги, Бродвей», 1942/1943; «Буги-вуги, победа», 1944, незаконч.).

Джексон Поллок (1912—1956) — американский живописец, один из основоположников абстрактного экспрессионизма, лидер «живописи действия». Она представляет собой метод спонтанного нанесения краски на полотно при помощи кисти или мастихина, иногда расплескивания и разбрызгивания ее прямо из банки (дриппинг). Такая живопись не имеет ничего общего с традиционными художественными формами. Целью художника было «напрямую переносить



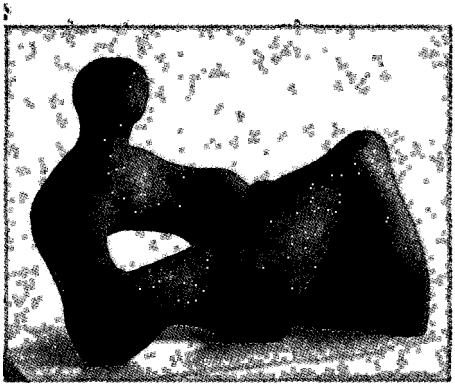
П. Мондриан. Композиция

творческий процесс на полотно», зафиксировать в произведении энергию непосредственного действия.

Примерно в 1947 г. Поллок открыл для себя так называемый «капельный» метод, позволивший ему вплотную приблизиться к своей цели: полотно он клал на пол и покрывал его каплями краски, беспорядочно стекающей с кисти, из жестяной банки или продырявленного ведра.

Иногда Поллок с силой метал краски на поверхность, смешивая их друг с другом. Он создавал свои произведения и таким способом: предварительно смешивал краски с песком или стеклянной крошкой и затем наносил эту смесь на полотно толстым слоем.

Процесс создания картины для Поллока был не менее важным, чем конечный результат. О своей манере работы художник отзывался так: «На полу я являюсь частью картины». Он целиком и полностью отдавался вдохновению, а возникающие в процессе работы продукты «подсознательной» деятельности подвергал в дальнейшем «осознанной» обработке. С помощью деревянных палочек, ножей, мастерков и других подобных инструментов Поллок снимал лишний слой краски, что-то процарапывал и дорисовывал. Он подчеркивал, что в его живописи присутствует не только случайность, но и некое рациональное начало, так как художник может контролировать процесс растекания краски.



Г. Мур. Лежащая фигура

К периоду между 1947 и 1950 г. относятся наиболее известные произведения художника: «Собор», «Номер 1: Белый какаду»; «Туманность цвета синей лаванды» и «Осенний ритм». Особенность этих картин — прерывистые переплетения цветных линий, просветы в которых дают возможность увидеть фон. Для своих работ Поллок выбирал большие форматы, так как, по его мнению, мольбертная живопись устарела. Будущее живописи он видел в настенных росписях.

Наряду с живописью абстракционизм ярко проявился в скульптуре.

Генри Мур (1898—1986) — английский скульптор, мастер реалистических и абстрактных скульптур. Окончил Королевский колледж искусства в Лондоне и преподавал там до 1933 г. В своем творчестве испытал влияние древней мексиканской пластики и не-британского искусства. В них он открыл то, чего, по его мнению, не хватало современной скульптуре, — религиозное чувство как первопричину общения человека с миром. Мур искал в скульптуре пластику архаичных форм, отдавая равное предпочтение как заполненному, так и пустому пространству. Он радовался, когда дыры в его скульптурах обживали птицы, принимая рукотворные формы за природные объекты. Монументальные и гармоничные объекты словно возвращаются скульптором на их естественное место.

С начала 1920-х годов любимыми мотивами художника были «Мать и дитя», «Семейная группа». Его лучшим произведениям свойственны пластичность, обобщенность и монументальность форм, гармонично взаимосвязанных с природной и архитектурной средой («лежащие» и «сидящие» фигуры). Например, *«Лежащая фигура»* — обрете-

ние первобытного единства человека с миром, восстановление целостности бытия, кажется, что она создана природными силами: ветром и солнцем. Фигура едва намечена. Она словно рождается, пытаясь оторваться от земли.

Фантастически причудливым образам Мура присущи напряженная композиция, ритмическая цельность и выразительность декоративно-обобщенного силуэта (скульптурная группа «Король и королева» 1952—1953 гг.; «Лежащая фигура» 1957—1958 гг., здание ЮНЕСКО, Париж).

Сюрреализм

Сюрреализм — направление в литературе и искусстве XX в., сложившееся в 1920-е годы. Возникнув во Франции по инициативе писателя А. Бретона, сюрреализм вскоре распространился по всему миру. Сюрреалисты считали, что творческая энергия исходит из сферы подсознания, которая проявляет себя во время сна, гипноза, бреда, внезапных озарений, автоматических действий (случайное блуждание карандаша по бумаге и др.). Сюрреалистическое творчество — способ полного освобождения разума и воображения.

Уже само название этого направления подчеркивает его нереалистичность: термин «сюрреализм» (surréalisme) в переводе с французского означает «надреализм». Но даже и этот термин хотя и был принят самими сюрреалистами, не вполне их устраивал: они уточняли, что правильнее было бы воспользоваться словом «супернатурализм», которое гораздо больше соответствует характеру их искусства. Учитывая во многом мистическую природу сюрреализма, некоторые художники определяют его как находящееся не «над» а «за», а иногда и прямо «под» миром реальности и человеческого сознания.

Самое яркое направление в сюрреализме, которое возглавлял С. Дали, основывалось на иллюзорной точности воспроизведения ирреального образа (М. Эрнст, Ж. Миро, Р. Магритт, И. Танги). Картины художников второй ветви сюрреализма отличались гладкой, тщательной манерой письма, характерной для академической живописи. Зритель, поддаваясь убедительности иллюзорной живописи, втягивался в лабиринт обманов и неразрешимых загадок, где твердые предметы растекаются, плотные приобретают прозрачность, одна и та же конфигурация расслаивается на несколько изображений, несовместимые объекты сливаются друг с другом, формы сплетаются и выворачиваются, массивные объемы кажутся невесомыми — и все это создает образ невозможный в реальности. Общие особенности искусства сюрреализма: фантастика, алогизм, парадоксальные сочетания форм, зрительная неустойчивость, изменчивость образов.

Главной целью сюрреалистов было через бессознательное подняться над ограниченностью материального мира и выхолощенных духовных ценностей буржуазного общества. Художники этого направления хотели воссоздать на своих полотнах действительность, подсказанную подсознанием, но на практике это порой выражалось в изображении патологически отталкивающих образов и эклектике. В это же время художники обратились к имитации черт первобытного искусства, творчества детей и душевнобольных.

При всей своей программной заданности произведения сюрреалистов вызывают самые сложные ассоциации, стимулируют ассоциативное мышление, пробуждают творческое воображение. Они одновременно могут отождествляться как со злом, так и с добром. Устрашающие видения и идиллические грезы, буйство и смирение, отчаяние

и вера проступают в сюрреалистической живописи, активно воздействуя на зрителя.

Знакомясь с картинами сюрреалистов, трудно определить, художникам каких стран они принадлежат, потому что это направление почти не имеет национальных черт.

Сюрреализм представлял собой противоречивое художественное явление, что в значительной мере объясняет широкую орбиту его распространения. Многие ищущие художники прошли через него (П. Пикассо, П. Клее и др.).

Сальвадор Дали (1904—1989) — испанский художник, скульптор и график, один из главных лидеров сюрреализма. Стилистические эксперименты и эксцентричные поступки сделали его одной из самых популярных и спорных фигур среди художников XX столетия. Сюрреализм был столь близок Дали и столь глубоко прочувствован им как образ мышления и творчества, что он не без основания утверждал: «Сюрреализм — это я».

Сальвадор Фелипе Хасинто Дали родился в городе Фигерас (Каталония). Уже в раннем детстве он начал проявлять интерес к рисованию и живописи и брать частные уроки. В 16 лет Дали был зачислен в Художественную академию в Мадриде, из которой был изгнан в 1926 г.

В Мадриде он познакомился с поэтом Федерико Гарсиа Лоркой и кинорежиссером Луисом Бунюэлем. В начале 1929 г. состоялась премьера фильма «Андалузский пёс», сценарий которого был написан Дали и Бунюэлем. В это же время Дали нашел свою спутницу жизни и музу Галу, русскую по происхождению, которая запечатлена на многих его полотнах.

В начале творческого пути известность Дали принесла картина «*Постоянство памяти*» (1931) (см. цв. вкл.). На полотнах художника все необычно: жесткие предметы становятся мягкими, мир заполняется странными существами.

Основным мотивом картины «Постоянство памяти» являются получившие довольно широкую известность «мягкие часы» Дали. Единообразные, плоские, как бы растекшиеся часы висят на сучке сухого дерева, лежат, перегнувшись под прямым углом на жесткой подставке или мягко изогнувшись на странном существе, на закрытых «луковичных» часах кишат насекомые. Темно-коричневый передний план, высветляясь, переходит в невесомый, прозрачный задний план, как бы озаренный сияющим светом восхода. Ощущение легкости третьего плана подчеркивается ярко освещенной золотистым светом скалой. Прямые линии горизонта, гармонично сочетающего голубые и желтые тона, придают картине эпический характер. Образ часов, символизирующих понятие времени, превращает произведение в философское обобщение, заставляет зрителей упорно вдумываться в смысл изображенного. Однако название «Постоянство памяти» не способствует пониманию этого смысла. Картина получила известность как «Растекшееся время» или «Мягкие часы» — оба эти названия даны ей зрителями. Она оказывает яркое эмоциональное воздействие и запоминается благодаря загадочности образа «мягких часов» и гармоничному сочетанию красок, ассоциирующихся с рассветом.

В теоретическом труде «Покорение иррационального» (1935) Дали сформулировал свой, как он его называл, параноидально-критический метод. Дали утверждал, что «стремится создать фотографию бессознательного». Он предлагал воплощать в художественных произведениях образы и видения, подобные бредовым галлюцинациям, возникающим в расстроенных умах

параноиков. — психически больных, страдающих навязчивой идеей. Взбудораженный психоанализом Зигмунда Фрейда, художник считал целью своей живописи точное описание бессознательных сновидений. Примером такого описания могут служить, в частности, «Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения» (1944), «Метаморфозы Нарцисса» и «Сон» (обе — 1937).

На картине «*Сон*» голова спящего парит на фоне сновидений. Ее неустойчивое положение словно говорит о том, что стоит подпорке упасть — и спящий проснется. Художник создает атмосферу преувеличенной реальности, той самой «сверхреальности», которая и подразумевается в названии направления — сюрреализм. Рациональное начало в искусстве Дали очень ощутимо, что делает его сновидения как бы театральной декорацией.

Бессознательное у Дали, как это показано и у великих основателей аналитической психологии, не носит только личного характера. В произведениях Дали присутствует коллективное бессознательное, выражающее себя с помощью символов и знаков. Современность привносит в искусство Дали главным образом темы жестокости, причудливой и болезненной эротики, тревожного ожидания. Она соседствует с извечными образами бессознательного, так называемыми архетипами человеческого мышления (вода и камень как символы мужского и женского начал; яйцо как образ Вселенной; мировое древо — конструктивная основа мироздания и т.д.).

Необходимость отразить на картине непрерывную изменчивость состояний психики порождает метафорический язык Дали, его авторский код, постижение которого требует знакомства со многими его работами. Тщательно, натуралистически выписанные детали складываются у Дали в необъяснимые сочетания, напоминающие кошмарный бред, поражающие зрителей своей бессмысленностью.

В центре картины «*Горящая жирафа*» (1936) изображена большая женская фигура с кровоточащими руками и лицом. Из середины ее грудной клетки выдвинут желтый ящичек, такие же ящички расположены на ноге этой странной фигуры. Бредовую фантастичность картины дополняет еще одна женская фигура меньшего размера в облегающем длинном платье. Из ее черепа растут ветки с листьями, в ее правой руке что-то напоминающее красную тряпку, из запястья левой руки сыплются искры. Обе женские фигуры опираются спинами на раздвоенные подпорки.

Название картине дала находящаяся на заднем плане жирафа, спина и шея которой объяты пламенем. Спокойно стоящее животное и бушующее пламя создают нелепый контраст. Никакому логическому объяснению и тем более толкованию данное произведение не поддается.

Однажды найденную нелепую деталь Дали обычно использует во многих картинах. Так, ящички мы находим в торсе Венеры Милосской, тщательно скопированной им с луврского оригинала, и во многих других произведениях художника. В ряде картин Дали рисует непомерно удлиненную ногу персонажа, как правило, опирающуюся на подпорки.

Постоянно экспериментирующий с цветом и формой, ищущий новые средства художественной выразительности, Дали создал так называемые «двойные картины», в которых зритель мог открыть для себя скрытые изображения. Например, на полотне «Испания» (1938) сражающиеся всадники на заднем плане одновременно составляют лицо женщины. На полотне

«Собака, ваза с фруктами на пляже» (1936) собака превращается в вазу с фруктами и лицо человека. А на картине «Невольничий рынок с незримым бюстом Вольтера» (1940) происходит метаморфоза двух женщин в бюст писателя.

Поездка Дали в Италию в 1937 г. дала ему возможность подробно изучить искусство Возрождения. В 1940-е годы под влиянием увиденного он занялся разработкой религиозно-фантастической тематики. Были созданы такие картины, как «Мадонна Порт-Льигата» (1949), которая даже получила благословение папы римского, и «Христос перед Иоанном Крестителем» (1951). Художник блестяще овладел свойственным мастерам старых школ умением передавать с помощью тончайших световых и цветовых оттенков фактуру изображаемых предметов, в особенности шелковых тканей.

Значительным произведением испанского художника является написанное им в 1951 г. полотно, воссоздающее *образ распятого Христа*. Прежде всего поражает необычное композиционное построение картины. Крест, как бы витающий в воздухе, поднят высоко вверх и резко наклонен вперед. Нижняя часть креста уходит вглубь. Фигура Христа оказывается склоненной над землей, кажется, он стремится обнять и защитить весь мир, что придает трактовке его образа предельную человечность. Это ощущение усиливается реалистическим изображением тела Христа. Мастерское использование света делает фигуру почти невесомой, словно парящей над землей. Освещенная фигура Христа резко контрастирует с темным, непроницаемым фоном неба, постепенно просветляющимся по мере приближения к земле, где рыбаки занимаются своим обыденным трудом.

В 1951 г. Дали разработал теорию «атомарного искусства», изложенную в «Мистическом манифесте». Он хотел донести до зрителя идею о постоянстве духовного бытия даже после исчезновения материи («Взрывающаяся голова Рафаэля», 1951).

Дали написал ряд картин на историческую тему «Открытие Америки» (1959) и др.

В 1974 г. Дали и Гала создали в Фигерасе «Театр-музей Дали», концепцию которого разработали сами. Здание, когда-то действительно служившее театром, было перестроено в музей по проекту художника. Во внешнем виде здания присутствуют символы, характерные для всего творчества Дали (стеклянный купол, напоминающий глаз мухи, огромные яйца на крыше и др.).

Многочисленная коллекция живописи, графики, скульптуры и арт-объектов Дали удачно расположилась на нескольких этажах. Многие произведения приходят в движение и трансформируются прямо на глазах. Некоторые из них рассчитаны на определенный оптический эффект. Например, «Лицо Мэй Уэст, которое может быть использовано в качестве квартиры», на самом деле является комнатой, а портрет обнаженной Гала с расстояния 18 м превращается в портрет американского президента А. Линкольна. Убедительная реалистичность живописи сочетается с фантастикой абсурда, непредсказуемым соединением форм, изменчивостью образов. Искусство инсценировки представлено в музее во всем блеске. Знакомство с творчеством Дали становится театральным действом.

Бельгийский художник-сюрреалист ***Рене Магритт*** (1898—1967) парадоксальным образом соединял и противопоставлял на своих полотнах хорошо известные предметы.

Открывается дверь, и вместо посетителя вползает в нее белое облако. Возникает ощущение тревоги, хотя в

приоткрытой двери виднеется спокойное голубое море («*Отрава*»). На светлой поверхности стола пылают бумага, ключ и яйцо. Огонь кажется неопаляющим, декоративным, но он ярок и символичен («*Градация огня*»). Классическая гипсовая маска, по которой проплывает небо с облаками, приводит к ощущению космизма нашего бытия («*Раскрашенная гипсовая маска*»). Из пары сапог, стоящих у дощатой стены, вырастают пальцы ног («Красная модель»).

Как иллюзия соотносится с действительностью на картинах Магритта? Он рушит стену между ними. Обнажая противоречие, он его устраняет. Образы становятся «неизображающими» — обозначающими. Магритт отчуждает предметы от людей и действительности. Они становятся самоценными, самодостаточными, превращаются в мысли, представления, фантазии. Художник смотрит на окружающий мир отрешенно, как человек, избавившийся от повседневности.

Магритт ищет связующую предметы нить, играя со словами. В ранних работах он обыгрывает соотношение объектов и обозначающих их слов. Например, шесть предметов на картине «*Ключ мечты*» (1928) имеют намеренно неправильные словесные обозначения: в частности, туфлю венчает подпись «Луна». Таким образом, художник показывает сложные ассоциативные связи между изображением и словом. Можно предположить, что туфля и луна напомнят о женском вечернем наряде.

В «*Вероломстве образов*» (1928—1929) под изображением курительной трубки мы видим подпись: «Это не трубка». Тем самым Магритт подчеркивает, что образ предмета не следует путать с реально существующим предметом. Он всегда тратил много времени на то, чтобы придумать для картины название, выражающее его концепцию («Человеческое состояние I», «Добрая судьба», «Сотворение человека» и др.).

Магритт превращает кажущуюся целесообразность в несуразность и улыбается тому, что получилось. В глазу «*Фальшивого зеркала*» радужная оболочка заменена голубым небом с облаками. Образ закрытого глаза был для сюрреалистов своего рода тайным знаком, символизирующим разрушение реальности путем отображения внутренних психологических состояний. В связи с этим изображение открытого глаза, обычно трактуемое как символ связи человека с окружающим миром, у Магритта обозначает обман зрения или фальшивое зеркало.

К числу наиболее известных поздних работ художника относится картина «*Большая семья*» (1963), где изображена летящая над морем большая птица, внутри которой плывут облака.

Картины Магритта метафоричны, философски элегантны и неожиданны. Он предупреждает о хрупкости мира и напоминает о его великом постоянстве.

Испанский живописец, график и скульптор ***Жоан Миро*** (1893—1983) создал под влиянием сюрреализма свой странный поэтический язык знаков. Работы Миро, поначалу предметные, постепенно превращались в воплощения безудержных фантазий художника.

В 1921 г. Миро приехал в Париж. Под влиянием Пабло Пикассо он написал ряд натюрмортов, пейзажей и портретов, тяготеющих к кубизму. Формы возникали из сочетания геометрических фигур.

Так, напоминающая марионетку «*Сидящая натурщица*» (1921) представляет собой конструкцию из параллелограмма и ромба. На картине «*Крестьянский двор*» на переднем плане изображен, казалось бы, обыкновенный

двор в Монтройге. Однако композицию этой картины можно рассматривать как взаимосвязь многочисленных символов.

За период с 1924 по 1927 г. Миро написал более 130 сюрреалистических картин. Например, «*Карнавал зверей*» (1924/1925) — это отражение снов художника. В 1926—1927 гг. появились похожие на галлюцинации картины Миро «Фигура, бросающая камень в птицу», «Собака, лающая на луну», «Кузнечик», «Заяц», «Обнаженная». В других картинах он хотел показать связь живописи и поэзии, включая в них слова и предложения. Картины Миро стали более беспредметными, формы — более органичными.

В 1940—1950-е годы Миро был близок к абстрактному искусству. С 1940 г. он начал работать над «*Созвездиями*» — вселенной из точек и пятен, связанных между собой черными линиями. Женщины, птицы и звезды стали постоянными мотивами его творчества, характерной особенностью которого было частое использование сексуальных символов.

Картина Миро «*Женщины и птица в лунном свете*» считается наиболее значительной из его работ. Странные магические фигуры, чем-то напоминающие наскальную живопись или детский рисунок, сплетаются в причудливые растекающиеся формы.

В 1950-е годы Миро обращается к декорационному и монументально-декоративному искусству. Совместно с М. Эрнстом Миро оформил балет «Ромео и Джульетта» для труппы С. Дягилева. Он украсил мозаиками новое здание ЮНЕСКО в Париже («Стена Солнца» и «Стена Луны»). Кроме того, художник выполнял литографии, офорты, книжные иллюстрации, эскизы для ковров и керамики. В дальнейшем Миро занимался большей частью скульптурой.

Поп-арт

Поп-арт (от англ. pop art, сокр. от popular art — популярное искусство) — направление в искусстве 1950—1960-х годов, для которого характерны использование и переработка образов массовой (популярной) культуры: муляж гамбургера величиной с дом; уличная реклама, перенесенная на живописное полотно; популярные герои комикса, увеличенные до огромных размеров и нарисованные на холсте.

Начало поп-арту было положено лондонской «Независимой группой» (основана в 1952 г.), занимавшейся изучением имиджей (обликов) массового искусства (художники Ричард Хэмилтон, Питер Блейк, Эдуардо Паолоцци, Патрик Колфилд и др.). Однако международную известность поп-арт приобрел в его американском варианте (творчество Роберта Раушенберга, Джеспера Джонса, Энди Уорхола, Джеймса Розенквиста, Роя Лихтенстайна, Тома Весселмана, Клааса Олденбурга). Мотивы массовой культуры эксплуатировались поп-артом по-разному. Иногда они вводились в картину как прямая цитата, посредством коллажа или фотовоспроизведения (картины Раушенберга, Уорхола, Хэмилтона), в других случаях имитировались композиционные приемы и живописная техника рекламных щитов (Розенквист, Весселман). Лихтенстайн увеличивал картинку комикса полумеханическими способами до размеров большого полотна, Клаас Олденбург создавал огромных размеров подобия витринных муляжей пищепродуктов в необычных материалах.

В поп-арте выразилась реакция художников на новую урбанистическую среду, наполненную имиджами массовой культуры. Этот образный мир подвергался переосмыслению в контексте задач авангардистского искус-

ства (анализ языка, его игровые преобразования, перенос знаковых систем из жизни в искусство). Заимствованный имидж помещался в иной контекст: изменялся масштаб, материал, обнажался прием или технический код (например, растр печати). В силу этого исходный образ неизменно утрачивал первоначальную идентичность, парадоксально преобразовывался и иронически перетолковывался. Поп-арт ознаменовал отказ от абстракционизма и переход к концепциям нового авангардизма. Художники поп-арта были в числе инициаторов таких форм, как хэппенинг, предметная инсталляция; энвайронмент: Приемы этого направления в дальнейшем широко распространились в Европе и других регионах мира.

Энди Уорхол (1928—1987) — американский художник, самый известный представитель поп-арта. В качестве «натуры» для своих работ он выбирал потребительские товары и использовал трафаретные изображения идолов масс-культуры.

В 1949 г. Уорхол приехал в Нью-Йорк, где стал работать иллюстратором и рекламным графиком-оформителем. Однако он хотел прийти к успеху не как рекламный оформитель, а как настоящий художник. В своем творчестве он стремился обратить банальные вещи в искусство. Как и многие другие художники конца 1950-х — начала 1960-х, Уорхол черпал материал для своих работ в средствах массовой информации и создавал серии картин на основе газетных вырезок и страниц из юмористических журналов.

Однажды один из друзей продал Уорхолу за весьма символическую плату совет, позволяющий добиться популярности и успеха. Он сказал: «Энди, рисуй то, что любишь! Любишь деньги — рисуй их, любишь суп "Кэмпбелл" — рисуй банки с ним!» Уорхол внял его совету и написал первую картину с изображением долларовых банкнот. Обращение к предметам, известным всем и каждому, художник рассматривал как средство лишения картин какого бы то ни было персонального художественного почерка в традиционном смысле. В 1962 г. он впервые применил для своих произведений трафареты, сделанные фотомеханическим способом. Уорхол раскрашивал газетные фото с изображением автокатастроф, самоубийств, пожаров. В серии «*Иконы звезд*» он раскрасил фото и поместил их на цветном фоне. Особой популярностью пользовались *изображения Мэрилин Монро* (см. цв. вкл.).

В 1963 г. Уорхол организовал в одном из знаменитых небоскребов новую мастерскую, полностью выложенную алюминием, которую стали называть фабрикой. Она стала местом встречи для многих художников. Здесь Уорхолу помогали многочисленные ассистенты, делающие трафареты (например, для серии «Цветы», 1964; «Обои с коровами», 1966). На фабрике Уорхола снималось множество фильмов. Художник придавал им большое значение и считал важной частью своей работы. Довольно скоро получили широкую известность его оформления театральных постановок-хэппенингов и мультимедийных презентаций (среди них можно отметить презентацию рок-группы «Velvet Underground»).

В 1972 г. Уорхол привлек внимание к своей персоне, создав серию портретов инициатора «культурной революции» в Китае Мао Цзедуна. В качестве образца он использовал фото из изданного компартией Китая цитатника Мао.

В 1970-е годы Уорхол написал десятки портретов на заказ. Состоятельные и знаменитые клиенты вроде принцессы Монако Каролины, Майкла Джексона, Мика Джеггера рас-

сматривали как символ высокого положения обладание собственным портретом кисти художника. Уорхол предоставлял право им самим выбирать портретный образец, которому затем придавал цветовую окраску.

Оп-арт

Оп-арт (от англ. op art, сокр. от optical art — оптическое искусство) — направление в искусстве, сложившееся в 1950-е годы и получившее широкое распространение в 1960-е годы. Рассматривая картины оп-арта, зритель должен постоянно менять угол зрения, приближаться или удаляться от полотна, двигаться вдоль него. В процессе перемещений можно заметить, как формы появляются и исчезают, перетекают одна в другую, а краски удивляют необычными эффектами.

Художники оп-арта использовали различные зрительные иллюзии, опираясь на особенности восприятия плоских и пространственных фигур. Эффекты пространственного перемещения, слияния, парения форм достигались введением резких цветовых и тональных контрастов, ритмических повторов, пересечением спиралевидных и решетчатых конфигураций, извивающихся линий. В оп-арте часто применялись установки меняющегося света, динамические конструкции. Иллюзии струящегося движения, вспышки, последовательной смены образов, неустойчивой, непрерывно перестраивающейся формы возникают в оп-арте автоматически, т. е. провоцируется образ фиктивный, присутствующий только в ощущении зрителя. Направление продолжает техницистскую линию модернизма. Видные представители оп-арта: Виктор Вазарели, Бриджит Райли, Хесус Рафаэль Сото, Ричард Анушкевич, Ларри Пунз, Карлос Крус-Диес.

Виктор Вазарели (1908—1997) — венгр по происхождению, основатель оп-арта, интересовался механизмами зрительного восприятия, а также воздействием цветовых эффектов. Начиная с 1960-х Вазарели пропагандировал серийные произведения искусства. Лучшие вещи художника — «*Зебра*», «*Голубой этюд*», «*Фольклор*», «*Арктур II*» и др.

Еще в начале 1930-х годов Вазарели создавал черно-белую графику на листах, обыгрывая оптические эффекты. Так, черно-белые контрасты и геометрические образцы он переводил в фигурные формы (тигр, зебра и т. п.). При этом художник работал со сдвигом позитива к негативу и передавал движение с помощью волнистых линий различной ширины. На картине «*Арлекин*» (1933) он изобразил объемно-пластическую фигуру на фоне, напоминающем шахматную доску.

Рассматривая прибрежную гальку, Вазарели пришел к открытию, «что чистый цвет и чистая форма могут вместить в себя весь мир». Для так называемого периода «прекрасного острова» (1947—1954) в творчестве Вазарели характерны эллиптические формы. Дальнейшие наблюдения подвели Вазарели к «кристаллическому периоду» (1948—1960), в продолжение которого художник пытался в своих работах дать толкование пространству как таковому. Он был потрясен, увидев, что открытые окна в свете полуденного летнего солнца, если наблюдать за ними снаружи, превращаются в черные кубы, изнутри же они смотрятся как белые квадраты. После этого Вазарели составлял свои работы, обыгрывая различные условия восприятия композиций. Обычно он предусматривал варианты «прочтения» зрительного ряда по вертикали, по горизонтали или по диагонали. Один из аспектов творчества художника состоял в стрем-

лении устранить различия между «реальными» и «иллюзорными» ощущениями.

В 1950-е годы Вазарели создавал контрастные картины из цветных частиц и тонких цветовых полос, используя эффект мерцания, монтировал стеклянные пластины в ящиках по линейным, ромбическим или прямоугольным образцам (например, «Соната-Т», 1953). При смене места возникали новые эффекты наслоения, восхищающие зрителя.

В «*Желтом манифесте*» (1955), названном по цвету бумаги, на которой он был напечатан, Вазарели показал, как можно передать иллюзию движения плоскостей, благодаря чему двумерная живопись завоевывает третье измерение. Эти теоретические выкладки легли в основу оп-арта.

В конце 1950-х художник придумал «арт-алфавит» из различных геометрических форм и цветов, которые могут бесконечно комбинироваться в точные конструкции. После этого Вазарели оставалось только передавать своим помощникам соответствующие данные, чтобы, опираясь на них, они могли собрать задуманные художником работы.

Исходя из собственных методов работы, Вазарели не признавал особой ценности оригиналов произведений искусства. Для него существовали лишь так называемые прототипы, на основе которых работы могут выдаваться большими тиражами. Такие тиражированные картины Вазарели называл не репродукциями, а воспроизведениями.

С середины 1960-х годов Вазарели увлекся преобразованием кристаллических структур. Отдельные их элементы он помещал поочередно то на передний, то на задний план. Художник стремился дать принципам оп-арта научное обоснование и создать универсальный язык искусства.

Фотореализм (гиперреализм)

Фотореализм, или гиперреализм (от англ. hyperrealism), — направление в живописи и скульптуре, зародившееся в США и ставшее событием в мировом изобразительном искусстве 1970-х годов.

Художники этого направления имитировали фото живописными средствами на холсте. Они считали, что их творчество наиболее доступно для понимания, так как восприятие фотографий не составляет большого труда. Фотореалисты изображали мир современного города: витрины магазинов и ресторанов, станции метро и светофоры, жилые здания и прохожих на улицах. При этом особое внимание обращалось на блестящие, отражающие свет поверхности: стекло, пластик, полировку автомобилей и др. Игра отражений на таких поверхностях создает впечатление взаимопроникновения пространств. Целью гиперреалистов было отобразить мир не просто достоверно, а сверхпохоже, сверхреально. Для этого они применяли механические способы копирования фотографий и увеличения их до размеров большого полотна — диапроекцию и масштабную сетку. Краску, как правило, распыляли аэрографом, чтобы сохранить все особенности фотоизображения, исключить проявление индивидуального почерка художника.

Наиболее видными представителями фотореализма являются художники Р. Эстес, Г. Ч. Клоуз, Д. Хэнсон, Д. Эдди, Р. Коттингем, Л. Несбитт. Например, американец Г. Ч. Клоуз создавал гигантские фотопортреты, Р. Эстес делал точные копии фотографий. Добиваясь тождества изображения и реальности, гиперреалисты использовали муляжи художественных объектов. На выставках гиперреалистов устанавливали человеческие фигуры,

выполненные в натуральную величину из современных полимерных материалов, одетые в готовое платье и раскрашенные таким образом, что они совершенно не отличались от зрителей, например композиции Д. Хенсона «Автопортрет с моделью» и «Туристы». Это вызывало много путаницы и шокировало посетителей.

Фотореализм поставил своей задачей обострить восприятие обыденности, превращая современную среду в символ, отразить время в формах «технических искусств», широко распространившихся в эпоху технического прогресса. Фиксируя и обнажая современность, скрывая авторские эмоции, гиперреалисты в своих программных работах оказались на границе изобразительного искусства и чуть ее не переступили, стремясь соперничать с самой жизнью.

Концептуализм

Концептуализм — это интернациональное движение в искусстве XX в., реализовавшееся в области пластических искусств и литературе. С конца 1960-х годов сформировалось концептуальное направление в живописи. Видные представители концептуального искусства: Р. Барри, А. Берн, Л. Левин, С. Левит, М. Рэмсден, Х. Хааке, Д. Хьюблез и др. В это время ярко проявили себя и московские художники.

Концептуализм — направление, объединяющее процесс творчества и процесс его исследования. В соответствии с этими установками на выставке концептуалистов кроме картин с необычным содержанием экспонируются фотографии, репродукции, тексты, ксерокопии, телеграммы, графики, схемы и объекты, не имеющие функционального назначения. Во многих концептуальных работах используются природные материалы в их чистом виде: земля, снег, трава, зола и пепел от костра.

Произведения концептуального искусства вызывают определенный дискомфорт у зрителей не только за счет непривычного или раздражающего внешнего облика, но и главным образом за счет иных правил их восприятия, нарушающих укоренившуюся привычку общения с искусством. Такие произведения не опираются на непосредственное восприятие, не требуют сопереживания, к ним не применимы традиционные эстетические критерии оценки.

Например, художники Кристо и Жан Клод в феврале 2005 г. в Центральном парке Нью-Йорка установили 7,5 тыс. стальных ворот со свисающими с поперечных перекладин оранжевыми полотнищами. Ворота ничего не символизируют, никуда не ведут, а просто помогают разбудить фантазию.

Концептуалисты считают самым важным найти замысел, а вот воплощать его совершенно не обязательно; необходимо лишь зафиксировать идею. Поэтому их произведения носят порой характер художественных жестов. Значение имеет не само изображение, а его смысл. Художники нередко заимствуют свои идеи из философии, психоанализа, кино и политики.

В сферу концептуального искусства входит также видеоарт — использование аудиозаписей, кино- и телевизионной техники.

Картина, перформанс, инсталляция, энвайронмент, акция — основные формы реализации концептуализма.

Кинетическое искусство

Термин «кинетическое искусство» (от гр. kinetikos — приводящий в движение) относится к произведениям,

заключающим в себе реальное или кажущееся движение. Кинетизм как самостоятельное направление оформился во второй половине 1950-х годов. Ему предшествовали опыты создания динамической пластики в дадаизме, русском конструктивизме (В. Татлин, К. Мельников, А. Родченко). Можно вспомнить, что русские народные мастера изготавливали движущиеся объекты и игрушки. Например, деревянные «птицы счастья» из Архангельской области, игрушки из села Богородское, имитирующие трудовые процессы, и др.

В кинетическом искусстве движение возникает по-разному: одни произведения динамически преобразуются самим зрителем, которому необходимо что-нибудь нажать, дернуть, повернуть; другие — колебаниями воздушной среды, а третьи — благодаря мотору или электромагнитным силам. Бесконечно разнообразие используемых для кинетических композиций материалов — от природных и традиционных до сверхсовременных технических средств, вплоть до компьютеров и лазеров.

Во многих случаях иллюзия движения создается меняющимся освещением или с помощью зеркал — здесь кинетизм смыкается с оп-артом. Приемы кинетизма активно применяются при организации ярмарок, промышленных экспозиций, в оформлении площадей, парков, общественных интерьеров. В Советском Союзе в 1960-е годы действовала группа кинетистов «Движение».

Одной из форм кинетического искусства является *мобиль* (лат. mobilis — подвижный, изменчивый) — произведение, отдельные части которого, подвешенные и находящиеся в состоянии неустойчивого равновесия, постоянно колеблются или вращаются под воздействием воздушных потоков. Название было введено американским скульптором А. Колдером для обозначения собственных динамических конструкций (в отличие от стабилей, т. е. неподвижных скульптур). К числу его наиболее известных работ относится «Ловушка для омара и рыбий хвост», выполненная с большим вкусом и юмором. Девять черных пластин, подвешенные в нижней части композиции, напоминают рыбий скелет.

В зависимости от места расположения бывают напольные, настольные, настенные и потолочные мобили. В основе разнообразных композиций лежит достаточно простой принцип. Как правило, главный элемент мобиля напоминает уравновешенное коромысло с подвешенными на нем предметами, каждое следующее коромысло может быть подвижно закреплено с предыдущим коромыслом и т. д., причем в результате должно быть достигнуто равновесие конструкции. При этом движение одного элемента складывается из суммы движения всей системы подвесов и может быть довольно сложным, но самое главное — оно случайно в своих ритмических проявлениях и зависит от состояния природной атмосферы. Возможны и другие конструкции мобилей. Они могут быть частью кинетической скульптуры.

Ж. Тингели получил широкую известность как создатель скульптур, приводимых в движение мотором («Трофей охотника на Голема» и др.), и как организатор массовых зрелищ-перформансов, включающих в себя собирание и последующую порчу разнообразных механизмов. Самый знаменитый перформанс такого рода состоялся в 1960 г. в нью-йоркском Музее современного искусства.

Тингели создал множество самодвижущихся, съедобных и музыкальных механизмов. Одно из его известнейших произведений — «*Фонтан Стравинского*» (в соавторстве с Н. де Сен-Фай), расположенный перед центром Пом-

пиду в Париже. Это грандиозное и красочное произведение сделано с долей юмора. Вертящиеся разноцветные конструкции, испускающие водяные струи и брызги, являются ироническим воплощением музыки И. Ф. Стравинского.

Необычные сооружения Тингели, по его мнению, должны содержать элемент детской непосредственности. Он собирал композиции из различных механизмов и их деталей, испорченных игрушек, хозяйственных товаров, соединенных самым причудливым образом и снабженных мотором. Двигаясь, эти композиции издавали лязг, скрип и грохот.

Искусство Тингели главным образом было направлено на то, чтобы встряхнуть сторонников американского образа жизни с его механичностью и обезличенностью.

Вопросы и задания

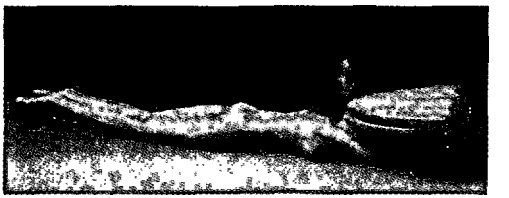
1. Как вы считаете, возросло ли значение идеологической функции искусства в XX в.?

2. Справедливо ли утверждение, что искусству XX в. тесно в залах музеев? Приведите примеры.

3. Как художники используют достижения художественной культуры прошедших столетий в искусстве XX в.?



Знатная египтянка за туалетом. Роспись гробницы. Египет



Туалетная ложечка в виде плывущей девушки с цветком лотоса в руках. Египет

4. Как взаимодействует со зрителем современное искусство?

5. Как в искусстве XX в. отличить «хорошее» произведение от «плохого», если не ставится вопрос о том, хорошо или плохо оно нарисовано? Где грань, за которой появляется собственно произведение искусства?

6. Каковы основные направления развития авангардизма?

7. Сравните хэппенинг, инсталляцию, энвайронмент и перформанс.

8. Каковы главные черты постмодернизма?

9. Что нового привнес фовизм в развитие искусства? Расскажите о творчестве А. Матисса.

10. Охарактеризуйте периоды развития кубизма.

11. В чем заключается универсальность художественного гения П. Пикассо?

12. Сравните картину П. Пикассо «Портрет Доры Маар» и роспись древнеегипетской гробницы «Знатная египтянка за туалетом».

13. Прочитайте текст искусствоведа М. Свидерской, в котором анализируются древнеегипетская косметическая ложечка «Девушка с лотосом» и картина П. Пикассо «Девочка на шаре». В чем заключается общее культурное поле этих произведений? Правомерно ли их сравнение? Можете ли вы что-нибудь к нему добавить?

«Соединенный с пластикой динамический импульс придает каждой из фигур определенную устремленность: одной — вертикальную, другой — горизонтальную. Одна напоминает язычок пламени колеблемой ветром свечи: в культуре, откуда она родом, горящая свеча — символ человеческой души; другая — лодочку, рассекающую гладь воды: в ее культуре и вода, и лодка (ладья) так же погружены в ауру не

менее возвышенных смыслов. При этом в плоском силуэте балансирующей на шаре гимнастки есть геометрическая заостренность и ломкость, в движении — остановленность, завороженность, а плывущая девушка и вовсе утилитарный предмет — ложечка, как ее называют в силу близости с другими предметами сходного назначения, но в данном случае, скорее, коробочка с фигурной ручкой, отчего и живое в ней тем более существует вопреки, возникает из преодоления ее функциональной "неодушевленности" и образно акцентируется подобным противоречием.

Обе изображены с красно-розовым цветком: у одной — он маленький, в волосах; у другой — большой, в руках. В обоих случаях он — сфокусированный цвет, который пробуждает ответную, созвучную ему жизнь розового везде, где тот присутствует, — в одежде (сидящий атлет), пейзаже или в живой плоти (девушка-ложечка)... В итоге рождается объединяющая обеих "гармония в розовом и голубом"».

14. Расскажите об этапах творчества Ж. Брака.

15. Какие особенности были характерны для творчества художников-футуристов?

16. Какой художественный прием Дж. Балла использовал для передачи движения на полотне? Приведите примеры его произведений.

17. Что объединяло художников-экспрессионистов Э. Мунка и П. Клее?

18. Дайте характеристику абстракционизму.

19. В чем состоят особенности геометрических абстракций П. Мондриана?

20. Расскажите о творческом методе Дж. Поллока.

21. Какие приемы использовал для создания скульптур Г. Мур?

22. С помощью каких художественных приемов сюрреалисты фиксировали на холсте подсознательное?

23. Расскажите о творчестве С. Дали.

24. Что было главным в творчестве Р. Магритта?

25. Сравните картину Р. Магритта «Сон человека» и картину П. Пикассо «Портрет Амброаза Воллара».

26. Почему Ж. Миро можно назвать мастером фантастических знаков? Объясни-



П. Пикассо. Портрет Амброаза Воллара



Р. Магритт. Сон человека

те свою точку зрения, используя примеры из его произведений.

27. Перечислите основные черты поп-арта.

28. Что помогло добиться успеха Э. Уорхолу? Приведите примеры его произведений.

29. Расскажите об особенностях оп-арта.

30. Охарактеризуйте творчество В. Вазарели.

31. Что отличает произведения художников-гиперреалистов?

32. Как проявился концептуализм в изобразительном искусстве.

33. Расскажите о видах произведений кинетического искусства.

Темы рефератов

- Модернизм в зарубежном искусстве XX в.
- Кубизм в творчестве П. Пикассо и Ж. Брака.
- Идеи и формы абстракционизма.
- С. Дали — создатель сюрреализма.
- Постмодернизм в зарубежном искусстве XX в.

ЛИТЕРАТУРА

Лесли Р. Сюрреализм. Мечта о революции / Р. Лесли. — М., 1997.

Полевой В. М. Искусство XX века / В. М. Полевой. — М., 1991.

Фезер Т. Сокровища человечества / Т. Фезер. — М., 1997.

Холлингсворт М. Искусство в истории человека / М. Холлингсворт. — М., 1989.

Швинглхурст Э. Сюрреалисты / Э. Швинглхурст. — М., 1998.

Шевалье Д. Пауль Клее / Д. Шевалье. — М., 1995.

Энциклопедия искусства XX века / авт.-сост. О. Б. Краснова. — М., 2003.

Изобразительное искусство России

Первые два десятилетия XX в. — время расцвета русского искусства, особенно живописи. На него оказал глубокое воздействие стиль модерн, сложившийся в России в последней трети XIX в., который выдвинул на первый план проблему создания новых форм и выразительных средств.

Основные течения европейского искусства — фовизм, кубизм, футуризм и др. — получили в России блестящее развитие. Почти все они пришли на российскую почву с некоторым опозданием, поэтому художники сочетали черты разных стилей, создавая собственные, совершенно новые и уникальные варианты. В свою очередь и русское искусство нашло серьезных ценителей на Западе.

Иконография **русского кубизма** в основном заимствована у французов: скрипка или гитара (вслед за Пикассо и Браком), посуда и фрукты (вслед за Сезанном). Однако иногда вторгаются необычные предметы, например: традиционный русский поднос (Попова), самовар (Кончаловский, Лентулов, Малевич) или часы (Попова, Розанова).

Самые значительные результаты в кубофутуристический период дали портрет и однофигурная композиция.

Русский авангард объединил абстрактные полотна В. Кандинского, картины П. Филонова, состоящие из мелких фрагментов, поэтичные произведения М. Шагала и удивляющие неожиданными решениями творения К. Малевича. Эти художники на протяжении жизни меняли свои взгляды, надолго покидали Россию и все же вошли в мировое искусство именно как представители русского авангарда.

В первой половине 1910-х годов русские художники активно вели эксперименты и поиски, создавали новые группы и объединения («Бубновый валет», «Ослиный хвост» и др.). Художественная жизнь стала захватывающе интересной: одна за другой следовали выставки, издавались разнообразные журналы.

Объединение московских художников «Бубновый валет» существовало

в 1910—1917 гг. Его членами были П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, И. И. Машков, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк и др. Для них были характерны ориентация на творчество П. Сезанна и отчасти В. Ван Гога, мощное ощущение вещественности, яркая красочность. Среди участников выставок «Бубнового валета» были Д. Д. Бурлюк, К. С. Малевич, А. Т. Матвеев, Л. С. Попова, В. Е. Татлин, А. А. Экстер и др. В общество входили также М. Ф. Ларионов и Н. С. Гончарова, не удовлетворявшиеся «западничеством» и искавшие радикальных новшеств в искусстве. Они вместе с группой художников в 1912 г. провели отдельную выставку **«Ослиный хвост»**.

Петр Петрович Кончаловский (1876—1956) в русской живописи XX в. играл ведущую роль. Он был великолепным живописцем и виртуозным колористом. В натюрморте «*Сухие краски*» (1912) цвет передает не столько раскраску, сколько материальную плотность вещей. В работах 1920-х годов исчезает «бубновалетский» схематизм формы и цвета, живопись обретает колористическую тонкость. В ней празднично сияет обнаженное тело, белеют древние стены новгородских соборов, сверкает стекло зеленой рюмки. Кончаловский был прекрасным портретистом («Семейный портрет», «Портрет скрипача Ромашкова», портреты композитора С. С. Прокофьева, писателя А. Н. Толстого, режиссера В. Э. Мейерхольда и др.). Полотна художника поражают радостным мироощущением и могучим живописным темпераментом.

Александр Васильевич Куприн (1880—1960) писал натюрморты в духе Сезанна; добиваясь мощи цветового и пластического строя, усиленной ракурсности и обобщенности форм («Натюрморт с синим подносом», «Натюрморт со статуэткой», «Осенний букет» и др.). Художник создавал также декоративные пейзажи в тонально сближенном колорите («Тополя», «Пейзаж с луной»), индустриальные виды.

Илья Иванович Машков (1881—1944) в начале своего творческого пути полностью разделял принципы, провозглашенные художниками «Бубнового валета». Изобильность, мажорность, красочность машковских постановок («Ягоды на фоне красного подноса», «Натюрморт с ананасом», «Портрет мальчика в расписной рубашке», «Автопортрет» и др.) оказались созвучны программе объединения. На первой выставке «Бубнового валета» огромное полотно Машкова «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» ошеломило многих. Художники предстали в виде полуобнаженных музицирующих силачей с грубо размалеванными телами. В 1910-е годы живопись Машкова утрачивает дерзкую стихийность, но он обретает вкус к фактуре вещей. В дальнейшем Машков полностью отказывается от «левых» взглядов и переходит в лагерь классических живописцев («Хлебы», «Снедь московская. Мясо, дичь», «Ананасы и бананы», «Клубника и белый кувшин» и др.).

Аристарх Васильевич Лентулов (1882—1943) — наиболее последовательный кубофутурист и один из инициаторов создания объединения «Бубновый валет». Его картины составлены из динамически сталкивающихся, звучно окрашенных плоскостей, даже в городских пейзажах он тяготеет не к перспективному, а к плоскостному решению пространства («Василий Блаженный», «Звон», «У Иверской», «Москва» и др.).

С начала 1920-х годов Лентулов переходит от огромных картин к менее масштабным и более реалистичным. Он пишет пейзажи, портреты, натюрморты, пронизанные полнотой бытия, в тональном колорите.

Роберт Рафаилович Фальк (1886—1958) начал творческий путь в объединении «Бубновый валет». В этот период он любил яркие, контрастные сочетания, обобщенные выразительные контуры, которые подчеркивал черной краской. Главное в его лаконичных пейзажах и натюрмортах 1910-х годов — физически осязаемая полновесность домов или древесных крон, бутылок или крынок. Он использует для этого, как и многие «валеты», сезанновские приемы и некоторые особенности вывесочного примитива, уплотняющие объем. Художник вносит в работы резкую деформацию форм, стремясь добиться эмоциональной выразительности.

Ранние произведения Фалька отличают некоторая сумрачность, скрытый драматизм живописного строя («Красная мебель»). Постепенно живопись художника становится сложнее и тоньше по цвету, исчезают кубистические сдвиги («Портрет Л. М. Эренбурга», «Больная», «Парижанка», автопортрет «В красной феске» и др.).

Михаил Федорович Ларионов (1881—1964) был лидером русского авангарда. В годы учебы он увлекался импрессионизмом («Розовый куст», «Сад», «Рыбы при закате»). В 1907 г. Ларионов открыл для себя народное искусство — русский лубок, ремесленную вывеску и др. Этап примитивизма в творчестве художника был очень плодотворным («Франты», «Парикмахеры», «Хлеб»). В 1913 г. Ларионов подготовил выставку лубка, участвовал в выставке «Мишень» с лучистыми картинами («Петух и курица», «Лучистая скумбрия и колбаса» и др.). Он разработал теорию лучизма, тем самым заложив основы абстрактного искусства. Об этом мы уже вспоминали в начале части 7.

В 1915 г. вместе с Гончаровой он выполнял эскизы костюмов и декораций для балетов С. П. Дягилева. В дальнейшем Ларионов и Гончарова работали в Париже. В истории русского искусства их имена неразделимы.

Наталия Сергеевна Гончарова (1881—1962), так же как Ларионов, испытывала интерес к кубизму и футуризму, а в 1906 г. увлеклась народным искусством. Созданный ею неопримитивизм — огромный вклад в искусство начала XX в. Вдохновение художница черпала в русской иконе, народных лубочных картинках, в языческих символах («Уборка хлеба», «Рыбная ловля», «Идолы»). Особенностью живописи Гончаровой было использование плоских цветовых пятен, очерченных четким контуром.

В 1911—1912 гг. Гончарова начала исповедовать принципы лучизма, разработанные Ларионовым («Велосипедист»). Самым насыщенным в ее творчестве был 1913 год (шесть работ на выставке лубка, лучистские произведения на выставке «Мишень», прикладные работы на персональной выставке в Москве, оформление балета «Золотой петушок» для Русских сезонов в Париже и др.). Она участвовала во всех выставках «левых» художников. Современники называли ее, А. А. Экстер и О. В. Розанову «амазонками русского авангарда».

Октябрьская революция 1917 г. коренным образом изменила направление развития русского искусства.

После 1917 г. искусство скульптуры приобрело особое общественно-политическое значение. План монументальной пропаганды предписывал снятие памятников «в честь царей и их слуг» и установку монументов видным деятелям революционного движения. Необходимо было создать образ современности как героической эпохи, закрепить в массовом сознании мысль о том, что от «старого мира» не осталось и следа, что новая власть утверждается на века. Памятники, монументы играли ключевую роль в советской скульптуре.

В годы Гражданской войны самым распространенным искусством была графика. Быстрее всего откликался на новые идеи и происходящие события плакат. Лаконизм силуэта, цвета, четкость линии, призывный текст — все способствовало доходчивости изображения и соответствовало остроагитационной направленности плаката.

Автором широко известных политических плакатов «Ты записался добровольцем?» и «Помоги!» был Д. С. Моор. На плакате «Ты записался добровольцем?» на зрителя в упор устремлен настойчивый взгляд красноармейца, красным силуэтом выделяющегося на фоне дымящих заводских труб. Плакат «Помоги!» посвящен голодающим Поволжья. Трагизм изображения достигнут тем, что фигура изможденного старика в белой рубахе с отчаянно вскинутыми руками помещена на черный фон и словно пронзена сломанным колосом.

Особое место в плакате тех лет занимала абсолютно новаторская форма агитационного искусства — «Окна сатиры РОСТА» (Российского телеграфного агенства), в которых сотрудничали М. Черемных, В. Маяковский, Д. Моор.

В книжной графике первой половины XX в. работали такие признанные мастера, как М. В. Добужинский, С. В. Чехонин и др. В области детской иллюстрации наиболее интересна ленинградская школа графики, возглавляемая В. Лебедевым. Художники этой школы (В. Конашевич, В. Замирайло, Н. Радлов и др.) отличались высокой профессиональной культурой, основанной на прочных реалистических традициях. Под влиянием В. Лебедева сложилось творчество превосходных иллюстраторов Е. Чарушина, Ю. Васнецова, В. Курдова.

Художники московской школы графики во главе с ***Владимиром Андреевичем Фаворским*** (1886—1964) прославились высоким искусством ксилографии. Фаворский вернул черному штриху энергию и пластическое напряжение. Он разрабатывал принципы взаимодействия объемов и изобразительного пространства со стилем литературного произведения. Фаворский рассматривал книгу как синтез искусств. Он иллюстрировал «Домик в Коломне» А. С. Пушкина, библейскую «Книгу Руфь», «Рассказы о животных» Л. Н. Толстого и др. Последние работы Фаворского — ксилографии к «Слову о полку Игореве» и «Борису Годунову» А. С. Пушкина — эпически величественны и классически строги. В гравюрах к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина Фаворский достиг подлинного единства иллюстраций и текста.

Во второй половине 1920-х годов художественная жизнь начала испытывать все нарастающее идеологическое давление государства. Многие мастера были вынуждены уехать за границу. Оставшиеся художники-абстракционисты лишились возможности выставляться, подверглись травле, арестам.

В 1930-е годы главным художественным методом был провозглашен *социалистический реализм* — вариант академического искусства, призванный воспитывать людей в духе коммунистической морали. В 1932 г. специальным правительственным указом были запрещены все независимые художественные объединения и создана государственная система творческих союзов — Союз художников СССР, Союз архитекторов СССР и т. п.

На картинах, выполненных в русле соцреализма, все написано очень тщательно, легко узнаваемо и изображено так, как в жизни, будь то пейзаж или натюрморт, портрет передовика производства или маленького ребенка. Скульптуры рабочих, трактористов, спортсменов тоже выглядят очень реалистично.

В 1947 г. была создана Академия художеств СССР. К 1950-м годам в области изобразительного искусства была установлена жесткая система подготовки кадров и распределения заказов.

***

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878—1939) был прекрасным живописцем, педагогом и теоретиком искусства. Он родился на Волге, в городе Хвалынске Саратовской губернии. Основное художественное образование Петров-Водкин получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Одним из его педагогов был В. А. Серов. Молодой художник много путешествовал, побывал во Франции, Италии и Северной Африке.

В раннем творчестве Петров-Водкин отдал дань символизму («Сон», 1910). Его полотно «Мальчики» (1911) свидетельствует о поисках новой пластики, движения и цвета.

Картина «*Купание красного коня*» (1912) — шедевр художника. С одной стороны, бытовой мотив купания коня приобрел в этом полотне значение живописной метафоры, выражающей романтическую мечту о красоте и гармонии человека и окружающего мира. С другой — изображение юноши верхом на красном коне на первом плане можно толковать как предчувствие грядущих трагических событий. Зеленые и синие тона реки резко контрастируют с пламенеющим красным цветом коня, занимающего почти половину полотна.

Пространство передано условно, что приводит к тонкой игре объемных и плоскостных форм. Живописная манера Петрова-Водкина по характеру линий и ясности цвета во многом близка древнерусской живописи. Это полотно производит монументальное впечатление, в нем оживают национальные идеалы, возрождаются традиции древней иконописи.

Очень важным для Петрова-Водкина был образ матери («Мать», 1915; и др.). Одним из самых значительных произведений на эту тему стала картина «*1918 год в Петрограде*» («Петроградская мадонна», 1920). Молодая женщина, прижавшая к себе ребенка, изображена на балконе. Городской пейзаж, являющийся фоном картины, содержит приметы времени. Например, справа показана группа людей, стоящих в очереди за хлебом. Просветленный образ матери символизирует чистоту и самоотверженность, не зря ее называют петроградской мадонной. В ее облике сочетаются черты образов итальянского Возрождения и древнерусских икон.

Лица героев и героинь Петрова-Водкина напоминают иконные лики. Среди портретов художника точной характеристикой и суровой сдержанностью выделяются «Автопортрет» (1918) и «Портрет Анны Ахматовой» (1922).

Предметы натюрморта Петрова-Водкина «*Селедка*» (1918) отражают суровое время, в которое он создавался. Хлеб, картошка и селедка — основная пища людей в годы войны и разрухи в Петрограде. Художник изображает каждый из этих предметов не только бережно, но и торжественно, стремясь придать им значительность и красоту. Картофелины кажутся особенно тяжелыми и материальными на нежном розовом фоне, оттеняющем и теплый цвет хлеба; чешуя селедки горит в лучах света, как драгоценность. Это один из самых лучших по цвету натюрмортов Петрова-Водкина.

Петров-Водкин разработал оригинальный принцип построения пространства в живописи — так называемую «планетарную» (сферическую) перспективу, которая позволяет изобразить на полотне поверхность Земли

как сферу, словно из космического пространства. В отличие от мастеров Возрождения, которые понимали картину как «окно в мир», Петров-Водкин истолковывает картину как экран, на который художник проецирует не только то, что он непосредственно видит, но и то, что он представляет, т. е. воображаемый мир.

Пространственно-временные метаморфозы в произведениях Петрова-Водкина обусловлены его мировоззрением. С детства будущего художника поражали необъятность Земли, жизнь звезд, загадки Вселенной.

Например, «планетарные» представления художника помогают лучше раскрыть героический пафос на картине «*Смерть комиссара*» (1928). Комиссар погибает в бою не просто за отдельный населенный пункт, а за освобождение всей планеты, потому что революция в России знаменует собой начало новой эры для всего человечества. Многослойное, стереофонически звучащее пространство картины возникает благодаря небольшому искривлению поверхности Земли и линии горизонта, а также наклону осей композиции.

Необычные пространственные построения придают самым обыденным сюжетам поэтическую одухотворенность. Так, картина «*Полдень. Лето*» показывает не просто уголок природы, а бескрайнюю крестьянскую Русь, «житие» крестьянина от рождения до смерти. Фигуры людей на зеленой равнине мы видим как бы удаленными и вместе с тем приближенными. Земля представлена словно с высоты птичьего полета. Она и уходит вдаль, и разворачивается навстречу взгляду. В картине «Мать», казалось бы, вполне кон-



К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара

кретный пейзаж приобретает обобщенное значение благодаря точке зрения сверху.

Даже в натюрмортах Петрова-Водкина «Скрипка», «Розовый натюрморт», «Утренний натюрморт», «Натюрморт с зеркалом» и др. реальное пространство становится прерывистым и непрерывным одновременно, оно разъединяет предметы и связывает их в одно целое. На земные вещи художник смотрит словно из космоса.

Петров-Водкин использует для создания своих произведений метод «вхождения в картину», когда зритель как бы продвигается в глубь картины, при этом глубинность и плоскостность рождают драматические переживания пространства.

В картинах Петрова-Водкина, одухотворенных и полных изысканности, сложно переплелись традиции русской иконописи и итальянского Возрождения, русского модерна и французского фовизма.

Художник ***Василий Васильевич Кандинский*** (1866—1944) родился в Москве, вырос в Одессе, подолгу жил в Германии. Своими первыми абстрактными акварелями (1910) он освободил живопись от «предметности». Тем не менее во многих картинах Кандинский использовал и предметные элементы. Для лучших работ художника характерны эксперименты с цветом, поиски оригинальной композиции («Озеро», «Композиция VI», «Черное пятно», «Импровизация холодных форм», «Синий гребень», «Сумеречное», «Маленькая мечта в красном» и др.).

Одним из ключевых событий в жизни Кандинского стало посещение выставки французских импрессионистов, на которой он увидел серию «Стога сена» К. Моне.

После того как однажды, сидя в вечерних сумерках в мюнхенской мастерской, художник заметил интересное сочетание форм и цветов на своей картине, стоящей на боку, ему стало понятно, что его живопись в дальнейшем должна развиваться по направлению к абстракции. В 1910 г. Кандинский создал «*Первую абстрактную акварель*», в которой хотел наглядно представить движения души посредством чистой цветовой гармонии. В 1912 г. художник изложил свои теоретические соображения в работе «О духовном в искусстве».

В 1922 г. Кандинский стал преподавателем школы «Баухауз» в Веймаре. В его стиле появилась характерная геометрическая строгость: об этом можно судить по «*Композиции VIII*», в которой преобладают косые линии, круги и треугольники. Первичные, основные цвета определили основу картины «*Желтое — Красное — Синее*» (см. цв. вкл.).

В середине 1920-х годов в стиле Кандинского сформировались важнейшие элементы, неизменно применяемые им в абстрактных композициях. В таких работах, как «Акцент в розовом цвете» и «Убежденный», он почти полностью разлагал контуры изображения на косые и диагональные линии.

В 1926 г. Кандинский в книге «Точка и линия по отношению к плоскости» разъяснил функцию изобразительных элементов. Так, он считал, что равновесие и пропорции в искусстве принадлежат не внешней, а внутренней реальности, и художник должен учиться им не у природы, а у собственного духа. С точки зрения Кандинского, великий шаг к новой духовности в искусстве состоит в освобождении от плоскости, преодолении ее и переходе к «непостижимому пространству», в котором плавают его «простейшие элементы».

Последняя крупная работа Кандинского — «*Композиция X*». Художник был

убежден, что искусство может выходить из границ, в которые его хочет втиснуть время, и указывать содержание будущего.

Один из лидеров русского авангарда ***Павел Николаевич Филонов*** (1882—1941) — личность необычайно сильная и трагическая. Непоколебимо убежденный в пророческой силе своих художественных открытий, он не знал никаких компромиссов.

В начале творческого пути Филонов стремился в синтетических художественных формулах выразить грядущий «мировой расцвет», общие закономерности хода истории, что сближало творчество художника с футуризмом. Ряд его работ («Запад и Восток», «Мужчина и женщина», «Пир королей» и др.) по драматически напряженной трактовке образов созвучны тенденциям экспрессионизма.

Филонов разработал принципы «аналитического искусства». Он особым образом разлагал формы на первоэлементы, а затем составлял из них сложные композиции. Многие произведения Филонова удивительно красиво переливаются, подобно драгоценным камням, благодаря этому знаменитому живописному приему («Цветы мирового расцвета», «Формула космоса», «Две головы», «Белая картина», «Победа над вечностью», «Формула весны», «Живая голова», «Человек в мире», «Люди», «Кристаллы. Дома»).

Филонов решительно преодолевает границу видимого и мыслимого. Не отказываясь от предметности как таковой, он свободно оперирует ее формами. Будучи сложно зашифрованным, смысл произведений Филонова остается для зрителя тайной.

Художник создавал страшные образы мирового зла, бездушной цивилизации, угнетения природы и человека, но вместе с тем верил в мировой расцвет, всеобщее братство и согласие. Утверждая принципы «аналитического искусства», Филонов настойчиво пытался внедрить искусство в структуру вещей, в саму «лабораторию природы» подобно тому, как проникает в нее мысль ученого. Надо стремиться изображать не внешний вид дерева, а его рост, не лицо человека, а процесс его мышления, считал Филонов. Он даже многие свои произведения называл «формулами». Разумеется, эта программа носила утопический характер.

В конце жизни художник, живущий в СССР, оказался в изоляции, так как его творчество было несовместимо с идеологией социалистического реализма.

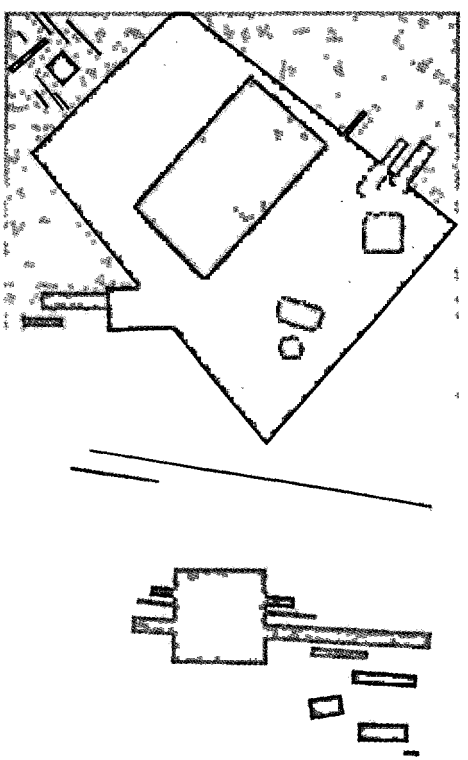
Художник ***Марк Захарович Шагал*** (1887—1985) родился в Витебске (Белоруссия) в бедной еврейской семье. Художественное образование, начатое в Витебске, он продолжил в Париже при знакомстве с лидерами авангарда. Постепенно Шагал выработал собственный художественный язык: предметы у него то вырисовываются яркими, насыщенными красками, то почти растворяются в какой-то туманной дымке. В ряде произведений контуры предметов размыты за счет нанесения цветов отдельными мазками (например, «Букет цветов с парой влюбленных и скрипачом»).

Мир картин этого художника — нечто среднее между сном и явью. Своими фантастическими, но в то же время повествовательными полотнами Шагал проложил дорогу сюрреалистической живописи. Слияние сцен из реальной жизни с видениями и воспоминаниями можно отчетливо проследить на таких картинах художника, как «Автопортрет перед мольбертом», «Скрипач», «Над городом», «Прогулка», «Всадница на красной лошади», «Художник над Витебском», «День рождения», «Муза. Явление».

Во многих своих картинах Шагал переосмысливал сцены из русской старины («Скрипач» и др.). Он перенес в живопись чисто поэтические приемы, из которых нужно особо выделить метафору. Например, его герои совершают прогулки в небесах так же естественно, как если бы они шли по земле (*«Прогулка»*, см. цв. вкл.). Картины «Над городом» (1914—1918) и «День рождения» (1915) передают безмерное счастье художника от ощущения полета.

В начале Октябрьской революции Шагал стал на сторону большевиков и был назначен комиссаром по делам изобразительных искусств в Витебске. Он основал художественную академию, куда привлекал русских авангардистов.

Всю жизнь Шагал работал не покладая рук. Он создал сотни живописных полотен и графических листов, обширные серии иллюстраций (к Библии, «Мертвым душам» Н. Гоголя, басням Ж. Лафонтена, «Одиссее» Гомера и др.). Шагал занимался декорациями и костюмами для театра, оформлял театральные залы и фойе монументальными настенными росписями (потолок зрительного зала в парижской «Гранд-Опера», два панно для «Метрополитен-Опера» в Нью-Йорке и др.). Кроме этого, Шагал работал над витражами, мозаиками, шпалерами и др.



К. С. Малевич. Супрематизм

В поздних произведениях художник остался верен своим темам: его картины изображают далекие неведомые миры, в которых главную роль играет цвет. Одна из последних известных картин Шагала — «Пара влюбленных на красном фоне» («Красные любовники»).

Шагала трудно причислить к какому-нибудь определенному направлению в искусстве. Его творчество очень самобытно.

Русский художник ***Казимир Северинович Малевич*** (1878—1935) был теоретиком конструктивизма и основателем супрематизма (от лат. supremus — наивысший) — направления искусства, использующего в качестве изобразительных элементов исключительно геометрические фигуры («Супрематизм. Автопортрет в двух измерениях», «Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в двух измерениях», «Черный крест», «Черный круг» и др.).

Примерно в 1910 г. любимым сюжетом художника стал крестьянский труд: фигуры работающих на земле людей выполнены яркими красками и обобщены до геометрических форм («Лесоруб», «Урожай»). С 1911 г. в «крестьянских» сценах стало явственно ощущаться возрастающее влияние кубизма.

В 1913 г. Малевичу заказали костюмы и декорации для футуристической оперы «Победа над солнцем». Работая

над этими заказами, художник создал декорацию, которая состояла из черного квадрата. Так действительно была осуществлена победа над солнцем: черный квадрат затмил, заслонил собой все изображения. Эту композицию художник затем перенес на холст, назвав картину «*Черный квадрат на белом фоне*» (около 1913). Это произведение Малевича явилось важнейшим событием в истории искусства и на долгие годы определило его дальнейшее развитие.

Точное, однозначное его толкование в принципе невозможно. Одни говорят, что это — прорыв в космическое пространство, в бесконечность, другие утверждают, что это — абсолютное отсутствие всякой реальности в картине. Самые внимательные замечают, что форма квадрата не так уж идеальна, и одна его сторона чуть длиннее других. Интересно, что со временем краска потрескалась и под слоем черного обнаружились цветные пятна. Теперь картина покрыта красными, зелеными и желтыми трещинами, что создает дополнительный декоративный эффект и вносит некоторую иллюзию вибрации цвета.

Стиль своего искусства Малевич обозначал термином «супрематизм», под которым подразумевал «постановку опыта чистой, не имеющей практического значения беспредметности». Свои работы он поначалу создавал преимущественно на основе квадратов («Красный квадрат», «Белый квадрат»). Позже он стал работать с линиями, кругами, прямоугольниками и крестами.

В художественном развитии супрематизма у Малевича можно проследить три этапа. Сначала доминирующими элементами были простые парящие формы из квадратов и широких цветных полос. Вторым этапом стало создание напряженных групп из скрещенных между собой горизонтальных и вертикальных форм. В так называемый белый период художник составлял композицию картины из монохромных белых плоскостей и белых форм.

После Октябрьской революции супрематизм наряду с конструктивизмом на какое-то время стал частью официальной культурной политики. Малевич был назначен руководителем всех московских музеев.

Художник экспериментировал не только в живописи: он занимался дизайном помещений, а также архитектурой и прикладным искусством. Он создал свои знаменитые «архитектоны» — пространственные композиции, с помощью которых изучал язык пластических искусств.

Конструктивизм

Конструктивизм (от лат. constructio — построение) — направление в советском искусстве 1920-х годов, провозгласившее основой художественного образа конструкцию и выдвинувшее задачу художественного конструирования материальной среды, окружающей человека: интерьеров, мебели, посуды, одежды и т. п. Наиболее полное выражение конструктивизм нашел в архитектуре, дизайне, прикладном, оформительском, театрально-декорационном искусстве, печатной графике, искусстве книги.

Конструктивизм формировался в тесном взаимодействии с супрематизмом, кубизмом, футуризмом и другими авангардными течениями. Художественное проектирование мыслилось как способ преобразования общественного бытия и сознания людей, что было весьма утопично.

В оформлении театральных спектаклей конструктивисты заменили тра-

диционную живописную декорацию трансформируемыми установками-станками, преображающими сценическое пространство.

Для печатной графики, искусства книги, плаката конструктивистов характерны скупые геометризованные формы, их динамичная компоновка, ограниченность цветовой палитры (в основном красное и черное), широкое применение фотографии и наборных типографских элементов. Типичные проявления конструктивизма в живописи, графике и скульптуре — абстрактный геометризм, использование коллажа, фотомонтажа, пространственных, иногда динамических конструкций.

Кульминацией в развитии конструктивизма был 1925 год, когда на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже В. Е. Татлин представил модель башни III Интернационала. Веснин поместил свои работы в архитектурном и театральном разделах, А. А. Экстер — в театральном. Л. С. Попова и В. Ф. Степанова продемонстрировали образцы текстиля и эскизы геометрических орнаментов, А. М. Родченко — полиграфические работы, рекламные плакаты, проекты росписи фарфора и проекты оборудования читальни Рабочего клуба.

Русские конструктивисты повлияли на распространение этого направления в ряде европейских стран (Германия, Голландия, Польша, Чехия, Венгрия) и США.

Художники-конструктивисты (Э. Лисицкий, А. Родченко, В. Татлин, Л. Попова, А. Экстер, В. Степанова), включившись в движение производственного искусства, стали основоположниками советского дизайна, где внешняя форма непосредственно определялась функцией, инженерной конструкцией и технологией обработки материала. Эти художники исповедовали принципы функциональности, массового машинного изготовления посуды, мебели, одежды.

Александра Александровна Экстер (1882—1949) была известным живописцем-конструктивистом, создавала эскизы декораций и костюмов для театра. Ее работы для творческой организации «Ателье мод» трудно назвать бытовым костюмом — это скорее образцы для подражания, несущие новые идеи. Поверхность платья произвольно членится на разнообразные геометрические фигуры. Каждая из них заполняется своим рисунком и цветом. Художница использует контрастные цветовые сочетания, различные фактуры. Резкие наклонные линии пересекают композицию в разных направлениях, придавая всему облику модели особую выразительность и динамичность. Экстер одна из первых обратила внимание на костюм разных времен и народов как на источник новых идей для проектирования одежды. В многослойном ансамбле Экстер просматриваются элементы старинных китайских и японских одежд, египетские и средневековые мотивы.

Любовь Сергеевна Попова (1889—1924) была живописцем, графиком и художником театра. Она исходила из положения, что цвет является самостоятельным формообразующим средством. Большой интерес представляют ее работы в области конструктивизма, особенно *«Живописные конструкции»* и цикл из живописных и графических работ «Пространственно-силовые построения». На многих холстах художницы плоскости образуют сложные композиции, пересекаются, перекрывают друг друга. Занятия конструктивизмом привели Попову к оформлению театральных постановок для театра В. Э. Мейерхольда и к дизайну костюма.

Почти все ее эскизы моделей одежды созданы для определенного проекта ткани. Текстильные рисунки Поповой ошеломляли современников контрастными цветами, динамичными структурами из геометрических фигур. Подобные орнаменты имели свою пространственную глубину. На цветную орнаментальную решетку фона она накладывала (наклеивала) один или несколько слоев новых орнаментальных решеток из цветной бумаги — пригодился опыт использования коллажа в станковой живописи и графике.

Ряд моделей одежды художницы отличает деловитость и скромность, хотя они достаточно изысканы. За ними возникает образ труженицы, но не пролетарки-работницы, а скорее чрезвычайно распространившийся в те годы тип служащей советского учреждения: конторщицы, учительницы и т. п. Другие модели создают образ молодой, элегантной и беззаботной дамы артистического типа. Таким образом, Попова была ярким представителем двух основных направлений в моделировании костюма тех лет: конструктивистского, функционального, связанного с проектами В. Степановой, А. Родченко, В. Татлина, и артистичного, в русле которого работали художники, группировавшиеся вокруг объединения «Ателье мод» и журнала «Ателье», — А. Экстер, В. Мухина и др. Костюмы, спроектированные Поповой, так же как и рисунки тканей, пространственны. Они скорее архитектурны, чем пластичны. Человеческая фигура играет для них роль конструктивного каркаса.

В середине 1910-х годов у Поповой возник интерес к «скульпто-живописи». Подобные опыты были у Пикассо, Татлина, Клюна, Пуни. Попова никогда не порывала с плоскостью, не выходила в трехмерность, ее работы оставались «скульптурными картинами», в которых главную роль играл



Л. С. Попова. Портрет

цвет. Творчество Любови Поповой впитало достижения русского искусства начала XX в. и его напряженную духовность.

Варвара Федоровна Степанова (1894—1958) была живописцем, дизайнером, мастером книжной графики и театральной декорации. В ранние годы она увлекалась стилем модерн, затем футуристическим творчеством. В начале 1920-х годов Степанова примкнула к конструктивистам.

Для Степановой, как и для Поповой, важно было не просто разработать новые рисунки для тканей, а по-новому организовать работу художника по текстилю. Это означало рационализацию графической работы, легкость воспроизведения орнаментов и варьирования структур. Степанова считала создание набивных рисунков первым этапом. Основное внимание она предлагала сосредоточить на разработке

структуры ткани, ее тактильных свойств, рельефа.

Геометрическими и бессюжетными были и беспредметные композиции Степановой и Поповой в живописи и графике.

Будучи супругой А. Родченко, Степанова постоянно работала вместе с ним над созданием фотоальбомов, в которых использовала новейшие полиграфические, фото- и кинотехники.

Русский живописец и график ***Эль Лисицкий*** (Лазарь Маркович Лисицкий, 1890—1941) принадлежал к выдающимся представителям конструктивизма. В своих работах он стремился связать воедино живопись и архитектуру.

Сначала Лисицкий обратился к супрематизму и создал агитационный плакат «*Бей белых красным клином*» (1918/1919): красный (большевистский) клин пробивает белый (меньшевистский) круг.

Вскоре Лисицкий обрел собственный стиль, названный им «Проун-искусством» (Проун = *Pro* УНОвИС, т. е. «За утверждение новых форм в искусстве»). Его работы представляли собой смешение рисунков с архитектурными эскизами. Понятие «конструкция» было у Лисицкого связано с новым, устремленным в будущее искусством, а понятие «композиция», напротив, служило синонимом устаревшей мольбертной живописи. «Проуны» — искусство особых форм, где картина превращается в «мир, плывущий в пространстве».

Лисицкий принимал участие в оформлении книги стихов В. Маяковского «Во весь голос» (1922). Характерными признаками типографских работ Лисицкого были беспорядочно разбросанные буквы и занимавшая господствующее положение диагональ. В области книжного дизайна он, обосновывая на практике метод визуально-пространственного конструирования книги, использовал контрастное сопоставление типографских шрифтов, возможности фотомонтажа и др.

В альбоме литографий «*Победа над солнцем*», созданном по мотивам одноименной футуристической оперы (текст А. Крученых и В. Хлебникова, музыка М. Матюшина, декорация, костюмы и бутафория К. Малевича), отдельно на каждом листе Лисицкий разместил в геометрических формах плакатные фигуры («Глашатай», «Трус», «Могильщик»). Их художник назвал «фигуринами».

Лисицкий разрабатывал проекты трансформируемой и встроенной мебели, утверждал новые принципы выставочной экспозиции, понимая ее как единый организм, предложил проект горизонтального небоскреба.

По заказу театрального режиссера В. Мейерхольда он создал в 1929 г. модель массового театра, по конструкции напоминающего цирк. Арена словно втягивает зрителей в сценическое действие и символизирует тем самым бесклассовое общество.

Лисицкий отразил главную черту авангарда — преобразование жизни по законам искусства, основанного на новейших достижениях научной мысли.

Русский живописец-конструктивист ***Александр Михайлович Родченко*** (1891—1956) был одним из самых решительных новаторов, ставивших перед русским искусством в 1910—1920-е годы очень смелые цели.

Магистральная линия живописного творчества художника ведет к абстрактной живописи, основанной на геометрических построениях. Большая роль в таких произведениях отведена линейным конструкциям. Круги, треугольники, полосы разных цветов располагаются и взаимодействуют так, что выражают с большой точностью покой или движение, согласие или борьбу. Родченко особенно интересуют формообразующие возможности цвета и

его способность передавать глубину пространства. Художника привлекает самостоятельная ценность красного, желтого и синего цветов. Так, на картине «*Композиция. Побеждающее красное*» (1918) треугольные формы, пересекающие окружности, создают трехмерную иллюзию, которую усиливает затенение слева внизу. Плоские формы отделены друг от друга только цветом. В том же году Родченко выставил свою знаменитую работу «*Черное на черном*» в ответ на серию К. Малевича «Белое на белом».

В 1920-е годы Родченко разрабатывал пространственные конструкции (проект газетного киоска, мебели и других бытовых предметов), так как главной задачей конструктивистов было создание новой эстетической среды, окружающей человека. Художник также работал в кино и театре. Он делал выразительные надписи для экрана немого кино, выполнил костюмы и мебель для спектакля «Клоп» по пьесе В. Маяковского в театре им. В. Мейерхольда в Москве (1929).

Друг В. Маяковского, Родченко выполнял жесткой чертежной графикой яркие цветные рекламы с его стихами, создал обложки книг — стихотворных и технических, тоже похожие на конструктивистские рекламные плакаты.

Поэма Маяковского «Про это» была издана в 1923 г. с фотомонтажными иллюстрациями Родченко, передающими гротескные метафоры поэта. Формы искусства всеми средствами сближались у Родченко с формами техническими.

Родченко был одним из крупнейших фотографов своего времени, он искал неожиданные ракурсы, стремился к экспрессивному, острому видению мира. В 1930-е годы, когда конструктивистские установки пересматривались, он продолжал работать как фотограф, оформлял и монтировал многочисленные фотоальбомы и журналы.

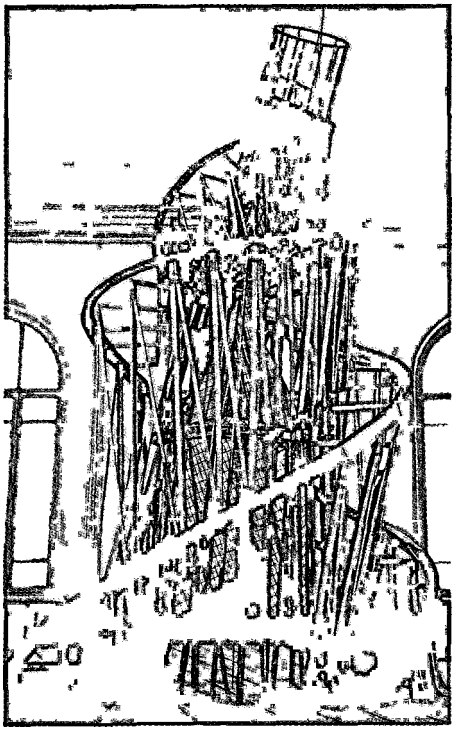
Владимир Евграфович Татлин (1885—1953) проявил себя как живописец, график, театральный художник. Поиски своего стиля он осуществлял в русле авангарда. Он занимался конструированием новых форм в архитектуре, предметном дизайне и книжной графике, сценографии. Вся его жизнь была заполнена творчеством. Начав как живописец, Татлин тяготел к кубизму и футуризму, но уже к середине 1910-х годов он стал одним из создателей конструктивизма.

Татлин стремился показать скрытые природные свойства материала. Он много экспериментировал с различными красками и мазками, чтобы передать на плоскости объем с помощью цвета. В дальнейшем художник перешел к созданию картин-контррельефов. Это были объемно-пространственные абстракции из железа и дерева с использованием стекла, штукатурки, обоев, фрагментов готовых вещей и отчасти обработанные живописными средствами.

Работая с натуры, он переходил от любования плавными линиями женского тела к конструкции. Фигура превращалась в сочетание геометрических форм.

Художник оригинально преломлял и развивал идеи Пикассо. Обнаженная натура и натюрморты Татлина впечатляли экспрессивно обобщенным рисунком, ясной конструктивностью композиции, свидетельствовавшими об усвоении приемов новейшего искусства. Вместе с тем в них отчетливо проступала генетическая связь с иконописью, фресками. Татлин много занимался изучением и копированием образов древнерусского искусства.

Автопортрет «*Матрос*» выполнен быстрыми упругими линиями, кажется, что изображение возникло в счи-



В. Е. Татлин. Модель башни III Интернационала

танные мгновения. Фигуры двух моряков на заднем плане предельно обобщены. Напряженный колорит картины построен на контрасте желтого лица со смелыми бликами и монохромной гаммы черно-серых цветов. Звучный синий матросской робы и легкие розовые оттенки в фоне и одежде дополняют цветовое решение полотна.

Революцию Татлин принял безоговорочно. Он задумал проект *башни III Интернационала*, которая будет показывать время. Четыре ее составные части находятся в непрерывном движении. Первая, нижняя часть совершает полный оборот за год, вторая — за месяц, третья — за неделю, а четвертая — за день.

В образе башни были воплощены многие принципы конструктивизма: применение исключительно «новых материалов» века — стекла и металла, демонстрация металлического каркаса, динамичная композиция и др. Внутри спиралевидного каркаса находятся четыре геометрических тела: куб, пирамида, цилиндр и полусфера. Безупречность их формы напоминает об универсальной и всеобъемлющей роли первоэлементов.

Татлинский памятник задумывался как реально функционирующее здание по размерам вдвое выше нью-йоркского небоскреба Эмпайр-стейт-билдинг. Проект не был осуществлен и даже авторская модель не сохранилась.

В 1920—1930-е годы Татлин занимался дизайном: конструированием моделей одежды, мебели, посуды и др. Например, он создал стул высокой прочности.

Принимаясь за конструирование летательного аппарата, Татлин поднял свои концептуальные поиски на уровень символики, воссоздав легенду об Икаре. Свой знаменитый летательный аппарат «*Летатлин*» он задумал как «воздушный велосипед». Его модель была основана на наблюдениях за птицами[1]. В результате Татлин пришел к выводу, что наиболее эстетические формы и есть наиболее экономичные. К сожалению, попытка полета не удалась.

Татлин оформил много театральных спектаклей. Сценография вынужденно преобладала в общем ряду его занятий, так как после разгрома авангарда в советское время именно эта область деятельности оставалась преимущественно доступной. Продолжал художник и занятия живописью.

Многогранность таланта Татлина и смелость его идей поражали как современников, так и потомков.

[1] Сегодня творчество на основе биологической конструкции природных форм известно под названием «бионика».

Соцреализм

Соцреализм — официальное художественное направление в советском искусстве, существовавшее с середины 1930-х до начала 1980-х годов. Его целью было утвердить в общедоступной реалистической форме социалистические идеалы, образы новых людей и новых общественных отношений.

Постепенно сложилась жесткая программа социалистического реализма, главным в которой было прославление революционной борьбы народа и его вождей, советского строя жизни, социалистического строительства и трудового энтузиазма. Необходимо было следовать лозунгам коммунистической идейности, партийности и народности. Эти требования, которыми должны были руководствоваться союзы художников, определяли круг сюжетно-тематических композиций, типизированных портретов, тематических пейзажей-картин и т. д.

Метод социалистического реализма был предписан всем видам искусства, включая архитектуру и декоративно-прикладное искусство, что значительным образом тормозило их художественное развитие, мешало подлинной народности и традиционности искусства. Однако в русле этой программы были созданы проникнутые историческим оптимизмом и революционной патетикой произведения скульпторов Н. А. Андреева, С. Т. Коненкова, В. И. Мухиной, И. Д. Шадра, живописцев А. М. Герасимова, А. А. Дейнеки, Б. В. Иогансона, П. Д. Корина, Ю. И. Пименова, А. А. Пластова, Г. Г. Ряжского, С. А. Чуйкова, графиков Кукрыниксов, Д. С. Моора и др.

Познакомимся с творчеством некоторых из них подробнее.

Николай Андреевич Андреев (1873—1932) был скульптором, рисовальщиком и портретистом. Андреев — автор скульптурных портретов артистов, писателей, художников. В памятнике Н. В. Гоголю он воплотил пространственно-световую концепцию импрессионизма. При обходе вокруг памятника образ Гоголя меняется от созерцательного до трагического благодаря игре света и тени. Андреев прославился созданием ленинианы (более 200 рисунков и 100 скульптурных изображений). Скульптор был одним из наиболее активных участников осуществления плана монументальной пропаганды.

Вера Игнатьевна Мухина (1889—1953) создавала станковые и монументально-декоративные композиции, после революции активно участвовала в реализации плана монументальной пропаганды («Освобожденный труд», «Пламя революции» и др.). Мухина много работала в области портрета (памятник П. И. Чайковскому в Москве). Наиболее известная скульптура Мухиной — группа из нержавеющей стали «Рабочий и колхозница», венчавшая советский павильон на Всемирной выставке в Париже (1937) и ставшая символом СССР (в настоящее время установлена перед северным входом выставочного комплекса, бывшего ВДНХ).

Иван Дмитриевич Шадр (***Иванов***) (1887—1941) работал в станковой и монументальной скульптуре. Необычайную популярность имело его произведение «Булыжник — оружие пролетариата. 1905 год» (1927), считавшееся символом и образцом нового пролетарского искусства. Большой известностью пользовались скульптуры «Рабочий», «Красноармеец», «Крестьянин», «Сеятель», выполненные с односельчан Шадра. Он также создал знаменитую «Девушку с веслом» — эталон советской парковой скульптуры.

Александр Михайлович Герасимов (1881—1963) был портретистом, пейзажистом, писал картины на истори-

ко-революционные темы. Герасимов был приверженцем академической школы: крепкого, грамотного рисунка, уравновешенной композиции, сдержанного колорита. Его большие холсты, наполненные плакатным пафосом («В. И. Ленин на трибуне», «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», «Гимн Октябрю»), стали образцами официального стиля советской живописи.

Герасимов имел дар легко схватывать портретное сходство, поэтому ему заказывали портреты высокопоставленные люди, руководители государства и партии («Портрет балерины О. В. Лепешинской», «Групповой портрет старейших художников И. Н. Павлова, В. Н. Мешкова, В. К. Бялыницкого-Бируля, В. Н. Бакшеева»).

«*Портрет балерины О. В. Лепешинской*» — это портрет в интерьере. Огромное зеркало, на фоне которого изображена балерина, позволяет увидеть гримерную и другой ракурс модели. В групповом портрете старейшие художники (И. И. Павлов, В. Н. Мешков, В. К. Белыницкий-Бируля, В. Н. Бакшеев) непринужденно расположились вокруг небольшого столика и ведут оживленную беседу. Точность характеристик, живописная выразительность, своеобразный артистизм делают этот портрет запоминающимся.

В пейзажах и натюрмортах, допускающих большую свободу по сравнению с официальными заказами, Герасимов проявил себя прекрасным колористом, продолжающим импрессионистические искания позднего К. А. Коровина.

Александр Александрович Дейнека (1899—1969) был человеком широко одаренным: живописцем, графиком, скульптором и монументалистом. В первый период творчества он использовал для больших живописных полотен приемы плакатной графики и киномонтажа («На стройке новых цехов»). Дейнека написал первую советскую монументальную историко-революционную картину «Оборона Петрограда» (1928). Суровому нарастающему ритму движения отряда рабочих, уходящих на защиту Петрограда, противопоставлен прерывистый ритм движения иссякающего потока раненых, возвращающихся с фронта по мосту.

Станковые работы Дейнеки 1930-х годов запечатлели физическое и нравственное совершенство строителей социализма («Физкультурница», «Футбол», «Будущие летчики» и др.). Самой значительной работой этого периода является картина «*Мать*». В ней сочетаются героическая монументальность, лиризм и драматическое напряжение. Это достигается с помощью динамичной асимметричной композиции и строгости колористического решения. В эти годы Дейнекой были написаны смелые по новизне поэтичные полотна: «Ночной пейзаж с лошадьми и сухими травами», «Купающиеся девушки», «Полдень» и др.

Дейнека — автор *мозаичных плафонов станций метро* «*Маяковская*», основной темой которых было покорение воздушного пространства и спорт (аэропланы, парашютисты, летающие лыжники и гимнасты). В годы Великой Отечественной войны им были созданы патриотические произведения, полные героического пафоса («Окраина Москвы. Ноябрь 1941 г.», «Оборона Севастополя»). Значительной работой Дейнеки стал выполненный в технике флорентийской мозаики фриз с портретами выдающихся ученых в здании МГУ на Воробьевых горах. В поздний период художник все более тяготел к академизму («Раздолье»), в его творчестве преобладали камерные станковые работы («Друзья»).

Борис Владимирович Иогансон (1893—1973) был образцовым худож-

ником социалистического реализма. Он писал полотна с панорамами строек, искал новый социальный типаж («Рабфак идет», «Вузовцы»). В 1930-е годы Иогансон создал две свои главные картины, связанные с историко-революционной тематикой — «Допрос коммунистов» и «На старом уральском заводе».

В *«Допросе коммунистов»* мужчина и женщина, противостоящие белогвардейцам, являют собой единое целое. Они словно надвигаются на тех, кто их допрашивает. Художник использовал для этого специальный прием: чуть повысил линию горизонта, наклонил пол. Стоящие насмерть коммунисты выглядят победителями.

В центре сюжета полотна *«На старом уральском заводе»* психологический поединок хозяина (для этой фигуры позировал художник А. М. Герасимов) с поднимающимся против гнета рабочим.

Иогансон был продолжателем традиций, заложенных русскими художниками, прежде всего И. Е. Репиным и В. И. Суриковым.

Павел Дмитриевич Корин (1892—1967) был живописцем и монументалистом. Он родился в семье потомственных иконописцев в селе Палех. В поисках большого стиля он обращался к классическому наследию мастеров прошлого. В годы революции Корин участвовал в оформлении демонстраций и празднеств, делал плакаты по эскизам В. Маяковского. Трагическими были для Корина 1930-е годы. Он писал людей уходящего прошлого, что шло вразрез с официальным искусством.

Одним из самых значительных произведений Корина стала незавершенная картина *«Реквием»* (*«Русь уходящая»*), изображающая крестный ход во время похорон патриарха Тихона. Корин считал своим долгом запечатлеть православную Россию, казалось бы обреченную, но продолжающую жить, уверенную в своей правоте. Работа над полотном заняла более 10 лет. Корин написал для нее много портретов — от нищих до высших церковных иерархов, выполнил композиционные эскизы. Персонажи объединены общим состоянием, полны внутреннего духовного огня, но при этом каждый обладает индивидуальным характером.

Триптих *«Александр Невский»* (центральная часть), *«Старинный сказ»* (правая часть) и *«Северная баллада»* (левая часть) посвящен героическим образам Древней Руси. Воин, защитник родной земли и духовных идеалов России, привлекает Корина. Александр Невский изображен в полный рост с мечом в руках. Взор Невского, грозный и яростный, напоминает взор Спаса Ярое Око на знамени. Красно-черный силуэт фигуры контрастно смотрится на фоне Софии Новгородской и кристальной глади реки. Художник использует низкую линию горизонта, для того чтобы фигура Александра Невского выглядела еще более величественно.

На протяжении многих лет Корин создавал в сдержанной цветовой гамме замечательную портретную галерею монументально-величественных образов известных ученых, артистов и писателей (портреты А. М. Горького, М. В. Нестерова, К. Н. Игумнова, С. Т. Коненкова, Кукрыниксов и др.). Свобода и артистизм исполнения, композиционная, живописная и психологическая завершенность работ вызывают такое впечатление, будто они написаны на одном дыхании. Однако за каждым произведением стоит долгий и кропотливый труд. Портреты Корина — важный этап в развитии этого жанра в русском искусстве, в них соединены традиции классического искусства и современность.

Корин создал мозаичные панно для станции метро «Комсомольская-кольцевая» в Москве, в которых продолжил героическую тематику.

Юрий Иванович Пименов (1903—1977) воплощал на своих полотнах ритмы города. Его полотна 1930-х годов наполнены яркими красками и приметами времени. На картине «*Новая Москва*» девушка за рулем автомобиля проезжает мимо только что отстроенных зданий Охотного ряда. Портрет «*Актриса*» рассказывает о героине через переливающуюся пестроту вещей и тканей на туалетном столике. Натюрморты Пименова из серии «*Вещи каждого дня*» рассказывают о характерах владельцев этих вещей, рождают сложные ассоциации. Типичная для художника картина «*Ожидание*»: снятая трубка телефона, стоящего на подоконнике, капли дождя на стекле, напоминающие слезы, — все говорит о душевных переживаниях человека.

Главной темой творчества Пименова до конца жизни оставалось любование городскими мотивами («Свадьба на завтрашней улице», «Кусок стекла», «Дороги»). Художник пытался опоэтизировать на своих полотнах обыденные сцены.

Аркадий Александрович Пластов (1893—1972) был признан классиком советского искусства. Лучшие его картины посвящены крестьянской тематике. Он почти всю свою жизнь прожил в селе Прислониха Симбирской губернии и писал портреты односельчан, сенокос, жатву, сбор урожая и др. Краски русской природы живут на его картинах в золоте хлебных полей, зелени листвы и многоцветье лугов. Пластова восхищал труд русских крестьян — воплощенная гармония природы и человека.

В годы Великой Отечественной войны Пластов создал полотно «*Фашист пролетел*» (1942). На фоне прекрасного осеннего пейзажа мы не сразу замечаем убитого пастушка и растрелянное фашистским летчиком стадо. В этой сцене война запечатлена как народная трагедия, как посягательство на мирную жизнь.

Будни военного времени отражены на картине «*Жатва*» (1945). Дети, чьи отцы и братья сражаются на войне, сидят рядом со стариком за скромной трапезой. Классически уравновешенная композиция и теплый колорит передают в мирной сцене естественное течение жизни.

В лучших своих работах Пластов воспевал красоту человека, русского пейзажа и радость труда на родной земле («Сенокос», «Родник», «Весна», «Юность», «Лето», «Ужин тракториста»). Он как реалист естественно продолжил классическую традицию русской живописи XIX в.

***

В 1960-е годы определились основные тенденции в развитии культуры второй половины XX в.: произошла смена поколений ведущих мастеров, художники стали выбирать принципиально новые темы, развивали «суровый стиль», началось преодоление изолированности русской культуры от мировой практики.

В 1960-е годы начался новый важный этап в истории отечественной культуры — сформировалась мощная оппозиция идеологическому диктату государства. На выставке в московском Манеже в 1962 г. тогдашний глава государства Н. С. Хрущев подверг художников, работавших вне рамок официального искусства, так называемых «нонконформистов», жесткой критике. После этого любые формы культуры, не укладывавшиеся в нормы соцреализма, могли существовать только в нелегальных условиях. Авангард, об-

разно говоря, ушел в подполье, проводились неофициальные выставки. Многие «неформалы» уехали на Запад. Так, Э. Неизвестный и М. Шемякин сначала добились признания за рубежом, а потом уже после «перестройки» с триумфом вернулись в Россию.

Следующим крупным выступлением авангардистов стала выставка на пустыре в районе Беляево в Москве (1974), которую городские власти в присутствии иностранных журналистов разогнали с помощью бульдозеров (она вошла в историю как «Бульдозерная выставка»). Событие получило международную огласку, и власти вынуждены были разрешить выставки «неформалов» на Малой Грузинской улице в Москве и допустить разнообразие манер исполнения и тем в официальных экспозициях.

Политическая ситуация стала меняться, и во второй половине 1980-х годы нормы и требования социалистического реализма отпали как устаревшие.

В 1960—1970-е годы живописцы стремились к динамичности, лаконизму, обобщенности при яркой эмоциональности и точной характеристике образов. Так, Е. Е. Моисеенко создал в широкой экспрессивной манере овеянные революционной романтикой полотна о Гражданской и Великой Отечественной войнах (цикл «Годы боевые», «Красные пришли» и др.).

Оригинально трактовали реалистические традиции художники Д. Жилинский и В. Попков.

В художественной жизни России второй половины XX в. большую роль играли частные художественные галереи. Они способствовали деидеологизации русского искусства, знакомили с ним западных ценителей.

Важнейшее значение имела официальная выставочная деятельность. Крупные юбилейные экспозиции воспринимались как подведение итогов, выявление главных проблем в развитии живописи, графики и скульптуры.

В конце XX в. мастера разных поколений с увлечением отдались экспериментам в духе новейших западных художественных течений. Особую популярность получило концептуальное искусство, повсеместно стали проводить акции, перформансы, хэппенинги. Возникли и оригинальные направления, например соц-арт. Своей задачей считали отражение сложных реалий современности, внутреннего мира людей.

«Суровый стиль»

В советской живописи конца 1950-х — начала 1960-х годов утвердился «суровый стиль». Название относилось к произведениям художников, изображавших в сюжетно-тематических картинах жизнь простых людей в возвышенно-поэтическом духе. Художники воспевали энергию и волю современников, «героику трудовых будней» (Н. И. Андронов, Г. М. Коржев, В. И. Иванов, П. Ф. Никонов, П. П. Оссовский, Т. Т. Салахов и др.). Сходные установки проявлялись в графике (И. В. Голицын, Г. Ф. Захаров) и в скульптуре (Д. М. Шаховской, Ю. В. Александров). Для «сурового стиля» характерны монументальные композиции, обобщенные, лаконичные формы, энергичные ритмы, четкие силуэты, сдержанная цветовая гамма.

Гелий Михайлович Коржев (р. 1925) с самых ранних работ обращался к большим гражданственным темам. Первым крупным произведением художника является триптих *«Коммунисты»*, состоящий из картин «Интернационал», «Гомер (Рабочая студия)» и «Поднимающий знамя». Историко-революционная тема трактуется художником с высокой степенью философ-

ского и социального обобщения. Коржев создал целостные образы «солдат революции». Главные персонажи изображены крупно, все предельно лаконично, только некоторые детали даны как приметы времени. Стиль Коржева остается сдержанно-суровым, даже когда он обращается к лирической тематике («Влюбленные»).

Живописи Коржева присущ драматизм. Так, в картине «Художник» звучит тема невостребованности таланта. В 1960-е годы Коржев создал серию картин «Опаленные огнем войны». Полотна этой серии («Проводы», «Заслон») обладают огромной силой эмоциональной выразительности. Одна из последних работ художника «Дон Кихот» показывает борца за справедливость, несломленного героя, что вселяет надежду на светлое будущее.

Виктор Иванович Иванов (р. 1924) прославился как создатель больших тематических полотен («На покосе. В шалаше», «Семья. 1945 год», «Рязанские луга», «Родился человек», «Под мирным небом», «Вечер в лугах» и др.). Всем им свойственны ясная композиция, четкая очерченность контуров, сдержанность цветового решения. На картине «В кафе "Греко"» изображены художники Г. М. Коржев, П. П. Оссовский, Е. И. Зверьков, Д. Д. Жилинский и сам автор во время совместной поездки в Рим в 1973 г.

Темы для больших картин Иванов искал в патриархальной жизни русской деревни. Его кумиром был А. А. Пластов. Выразительные средства, свойственные скорее монументальной, чем станковой живописи, отличают даже его камерные полотна: «Автопортрет с дочерью», «Внучка», «В саду», «Маша» и др. Иванов был самым последовательным приверженцем «сурового стиля».

Таир Теймур оглы Салахов (р. 1928) был признанным лидером «сурового стиля», прекрасным живописцем и графиком. Одной из задач этого направления было развитие невостребованных официальным соцреализмом традиций ранней советской живописи. Образцом для подражания Салахов считал творчество А. Дейнеки.

Салахов искал новый пластический язык («Резервуарный парк», «Монтажник», «Женщины Апшерона» и др.). Особое место мастера среди художников «сурового стиля» объяснялось тем, что он изображал не гигантские сибирские стройки, а обратился к труду нефтяников Каспия («Ремонтники»).

Суровая романтика и драматическая героика отличают и портреты Салахова. В «*Портрете композитора Кара Караева*» изображен творец, размышляющий над актуальными духовными проблемами времени. Необычна асимметричная композиция — композитор показан в профиль, его лицо погружено в тень, а освещена напряженная спина, обтянутая белым свитером, которая выделяется ярким пятном на фоне черного рояля.

С конца 1960-х — начала 1970-х Салахов от тематической картины «сурового стиля» перешел к пейзажам родного края, портретам родных и близких («Айдан» — портрет дочери), красоте обнаженного женского тела, экзотике заморских стран. Работы этого периода по-прежнему отличают монументальная выразительность форм, классическая строгость композиции и оригинальная пластика.

Московский концептуализм

Наиболее последовательно московский концептуализм реализовался в творчестве Ильи Кабакова, Риммы и Валерия Герловиных, Андрея Монастырского и группы «Коллективные действия» (КД).

Один из основных компонентов московского концептуализма — абсурд, формы и слова, лишенные смысла. Молчание, ничегонеделание, пустые пространства — это те формы, с помощью которых концептуалисты пытаются намекнуть на возможность существования искусства, свободного от идеологии.

Бесцельная игра активизирует саму жизнь, подтверждает человеческое существование, потому что «искусство как идея» возникает и функционирует только в качестве продукта человеческой жизни.

В деревне Никола-Ленивец под Калугой художники Н. Подлисский и К. Батынков построили ступенчатую круглую башню из сена. Они искали естественный образ, органично вписывающийся в русский пейзаж и уже содержащийся в нем. Башня воплотила идею роста, поиска высоты и чем-то была похожа на знаменитую Вавилонскую башню. Авторы проекта утверждали, что это — лестница в небо, приснившаяся человеку, задремавшему в стогу (явное напоминание о сюрреализме).

Весь процесс реализации проекта запечатлел фотограф. В выставочном зале были представлены большие цветные фотографии башни при различном освещении, утром и вечером, летом и зимой. Это напомнило о прекрасной серии полотен импрессиониста К. Моне «Стога сена».

На этом творческие поиски Н. Подлисского и К. Батынкова не закончились. Когда выпал снег, они вместе со своим другом С. Лобановым в том же месте провели акцию: на поле за башней слепили целую армию снеговиков с различными выражениями лиц, в разных позах. Эта акция проводилась с 23 февраля по 8 марта 2000 г. Снеговики весной благополучно растаяли, но до этого их успели сфотографировать в разных ракурсах, днем и ночью. Эти снимки уже неоднократно демонстрировались на выставках.

Серия из девяти портретов снеговиков подобна тиражируемым многократно Э. Уорхолом портретам знаменитостей. Явно просматривается копирование современными художниками стратегий маэстро, но не напрямую, а с определенной иронией.

Ярким примером реализации концептуальных идей в искусстве может быть проект «*Трансгрессия*» творческой группы в составе: Л. Байтенова, Е. Габриелев, Г. Ельшевская, С. Кусков, А. Ольховский, Н. Селиванов, Ю. Фесенко и Д. Хегай. Понятие «трансгрессия» используется лексикой структурализма для описания процессов, происходящих на границах культуры. Точнее, под трансгрессией подразумевается выход за пределы разумного и управляемого мира. Изначально этот термин обозначает такой геологический процесс, когда вследствие тектонических изменений море наступает на сушу, изменяя материковые границы. За трансгрессией следует регрессия — море отступает, оставляя слой новых накоплений.

Собственно, связывать этот проект с некими глубинными «тектоническими» процессами в культуре позволяет то, что его авторы исследуют формирование новой визуальной модели. В их художественно-эвристическом проекте выстраивается ряд из произведений искусства, где каждое последующее является интерпретацией предыдущего. Рассматривая каждое произведение по отдельности, мы сталкиваемся с регрессией, т. е. изучаем определенный слой накоплений.

Для реализации этого проекта был создан визуальный ряд, состоящий из репродукции в альбоме персидского ковра, живописного произведения по этой репродукции, черно-белой фото-

версии с живописного полотна одинакового с ней размера, гобелена, сотканного по фотографии, и видеопроизведения. Выбор объекта не был случайным. Это один из древнейших (V в. до н. э.) царских погребальных ковров персидской работы. Авторы не ставили перед собой задачи расшифровать орнаменты этого ковра. Они пытались реконструировать процесс движения времени, который меняет материю, но оставляет неизменным зашифрованное послание объектов художественной культуры. Проходит время, меняется мир, новые взгляды на те или иные произведения обогащают человеческое знание, и каждый художественный объект хранит в себе бесконечный потенциал для извлечения новых смыслов.

Как интерпретационный полигон для этого проекта был выбран музей. В качестве контекста использовались два музея — Музей искусства народов Востока и Государственный Эрмитаж. Проект был осуществлен непосредственно в Музее искусства народов Востока, а Государственный Эрмитаж, где хранится персидский ковер, был представлен в форме видеофильма, полученного в процессе единственной съемки, без монтажа. Собственно, концепция съемки являлась сутью проекта: надо было создать образ беспрерывного движения сквозь пространства Эрмитажа, толщу накоплений европейской цивилизации к ее таинственным истокам. Фильм демонстрировался в экспозиции по трем видеомониторам, запущенным последовательно, с интервалом в 10 минут.

Таким образом, художественное высказывание с помощью электронных технологий для постмодернистских стратегий является одним из множества способов репрезентации, таких, как живопись, инсталляция или собственное тело.

Соц-арт

Соц-арт — одно из наиболее известных направлений советского искусства 1970—1980-х годов, сложившееся в рамках так называемой альтернативной культуры, противостоявшей государственной идеологии. Соц-арт стал своеобразной эстетической реакцией на засилье официальной пропаганды в культуре тех лет. Используя расхожие символы, лозунги и знаки социалистической агитации (серп и молот, звезда, красное знамя, пионерский салют, портреты вождей и др.), соц-арт развенчивал в игровой форме их истинный смысл, раскрепощая тем самым восприятие зрителя от идеологических стереотипов. Гротеск, ирония, острые подмены и свободное цитирование любых пластических приемов и стилей стали основой его броского, сознательно эклектического художественного языка, во многом совпадавшего с методами бурно развивавшегося в те же годы постмодернизма.

Пародийный термин «соц-арт», буквально обозначающий социалистическое искусство, был предложен основателями движения московскими художниками В. А. Комаром и А. Д. Меламидом по аналогии с поп-артом.

Соц-арт не был жестко очерченным стилевым направлением с набором обязательных мировоззренческих установок и эстетических догм. Он объединял весьма различных по своей манере авторов. Создатели соц-арта определили это течение как «игру с идеологией», они стремились в гротескной форме показать всю нелепость массовой идеологии и кризис социалистического реализма.

Картины художников этого направления на первый взгляд выглядят вполне достоверно. Однако всматриваясь, к примеру, в пионерскую символику — красный галстук, барабан, горн, пио-

нерский салют, постепенно начинаешь понимать, что изображены они не для того, чтобы прославлять счастливое детство в советской стране, а для того, чтобы показать лживость и пустоту привычных символов, разочарование в идеалах социализма. В.А.Комар и А.Д.Меламид выразили свою методологию работы с советскими стереотипами в таких картинах, как «Двойной автопортрет в виде пионеров», «Цитата», «Пачка сигарет "Лайка"», «Не болтай», «Спасибо тов. Сталину за наше счастливое детство» и др.

По способам и техническим приемам соц-арт — типичный поп-арт, соединивший живопись, скульптуру и реальные вещи, представленные в абсурдных сочетаниях.

К кругу соц-арта примыкали на протяжении 1970-х годов группы художников «Гнездо», «Мухоморы», Г.Д.Брускин и др. Например, картины серии «Фундаментальный лексикон» Г.Брускина напоминают о стоявших когда-то повсеместно гипсовых статуях пионеров, спортсменов, солдат. Каждый из персонажей держит в руках соответствующий символ. Это театр фигур, представляющих определенную знаковость советского времени. В дальнейшем Г.Брускин воплотил образы «Фундаментального лексикона» в росписях фарфора (по аналогии с советским агитационным фарфором) и в скульптурных фигурах в человеческий рост.

Известность обрушилась на соц-арт в годы «перестройки». С конца 1980-х годов он вышел на международную художественную арену и стал едва ли не ведущим направлением. Однако политическая переориентация общества в годы перестройки не только вывела соц-арт на орбиту моды, но и предопределила его закат, так как сделала неактуальной содержательную основу его иронических образов.

* * *

Дмитрий Дмитриевич Жилинский (р. 1927) воплотил в своем творчестве «неоклассический» стиль («У моря. Семья», «Гимнасты СССР»). Одна из его работ носит «программное» название «*Разговор о Дюрере и Кранахе*» (1978), так как автор увлекался искусством итальянских и немецких мастеров Возрождения.

В произведениях Жилинского царит торжественная атмосфера. Он изображает свою семью и самых близких людей, каждое событие в жизни которых полно глубокого общечеловеческого смысла («Ожидание», «Художник и модель», «Художник и Жилинская»). Даже в аллегорическую композицию «Времена года» Жилинский включил своих родных. Он писал картины темперой, предоставляющей широкие живописные возможности.

Виктор Ефимович Попков (1932—1974) был живописцем и графиком. Его глубоко волновала тема одиноких вдов, иссушенных неизбывным горем — наследием страшной войны («Воспоминания. Вдовы», «Одна», «Старость», «Сени», «Северная песня» и др.).

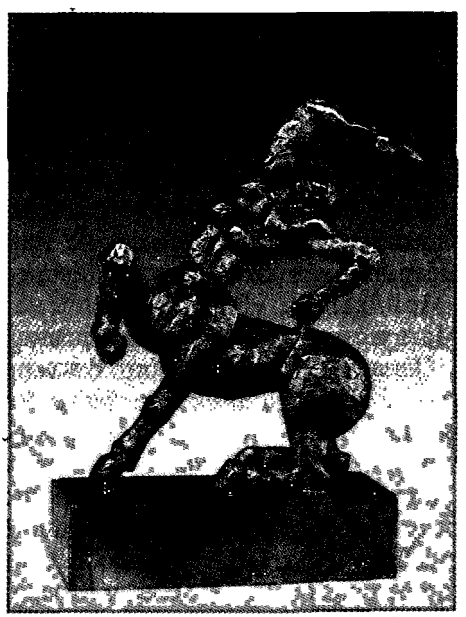
Глубоко личными переживаниями наполнено полотно Попкова «*Шинель отца*». Здесь и взаимосвязь поколений, и судьба России, и роль художника в обществе. Попков очень любил жанр портрета, и особенно автопортрета («Мой день», «Работа окончена», «Мать и сын», «Художник в деревне»).

Одна из последних работ художника — «*Хороший человек была бабка Анисья*». Ее сюжет — похороны старой крестьянки, которую уважала и любила вся деревня. Смерть трагична, но после ухода старой женщины остались ее добрые дела. Огромную роль в картине играет осенний пейзаж. Красота и умиротворение увядающей природы передаются людям. Сквозь золото осен-

ней листвы проглядывает зелень озимых. Эти цвета звучат жизнеутверждающе.

Скульптор и график ***Эрнст Иосифович Неизвестный*** родился в 1925 г. в Свердловске (ныне Екатеринбург). Он стал героем в годы войны, но вынужден был уехать из советского тоталитарного государства. За границей Неизвестный прославился как талантливый художник. Он член Шведской королевской академии наук, Нью-Йоркской академии искусств и наук и Европейской академии искусств, естественных и гуманитарных наук. Однако сложные и вызывающие работы Неизвестного не всеми оценивались одинаково. В наше время он вновь получил признание на родине.

Художник определяет свое искусство как «организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, где эти части составляют эстетическое единство». В рамках этой концепции Неизвестный замечательно использует прием деформации формы,



Э. Неизвестный. Кентавр

делая ее более выразительной и динамичной. В своих скульптурах, картинах и рисунках он совмещает элементы естественной природы и техники, соединяет различные стили искусства для выражения духа современности. Многогранное авангардное искусство Неизвестного основано на концепции синтеза искусств.

Важнейшие произведения Неизвестного — мемориал «Каменные слезы», монумент «Цветок Лотоса» на Асуанской плотине в Египте, монумент «Новая статуя Свободы», надгробие Н. С. Хрущева в Москве, крест в музее Ватикана, серии гравюр и рисунков к произведениям Ф. М. Достоевского, Данте.

Работы Неизвестного «Атомный взрыв» (1957), «Дафна» (1963), «Сердце Христа» (1973–1975) рассказывают о борьбе извечных начал — добра и зла, которые создают или разрушают мир.

Скульптуру «*Кентавр*», соединяющую в себе разум человека и силу природы, можно назвать символом современной цивилизации.

Архитектурный монумент «*Древо Жизни*» — памятник творчеству человека в искусстве и науке — дело всей жизни Неизвестного. Модель монумента была создана в 1968 г. Через единение искусства и науки «Древо Жизни» воплощает единение Веры и Знания. Художник включил в композицию ленты Мёбиуса, закручивающиеся вверх, которые символизируют бесконечность. «Древо Жизни» символизирует не только жизнь земную (дерево, сердце), но и преодоление смерти, воскресение и жизнь вечную (Крест, Христос).

Михаил Михайлович Шемякин родился в 1943 г. в Москве. В 1964 г. он стал лидером объединения «Санкт-Петербург», художники которого свой подход к искусству назвали «метафи-

зическим синтетизмом». Метафизическое[1] искусство, чтобы постичь законы природы, позволяет сделать невидимое видимым, неощущаемое ощущаемым. Шемякина и его товарищей увлекало многообразие духовного опыта человечества, древних религиозных канонов, они разрабатывали авангардные формы искусства, что было несовместимо с официальной советской доктриной.

В 1971 г. Шемякин был изгнан из СССР. Он жил в художественных столицах мира — Париже и Нью-Йорке. В настоящее время его искусство с триумфом возвратилось на родину. Шемякин — участник более 500 выставок, почетный доктор пяти университетов. Произведения М.Шемякина находятся в музейных и частных коллекциях многих стран мира, в том числе музее Метрополитен (Нью-Йорк), Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее.

Творчество Шемякина многогранно. Он — скульптор, график, живописец, философ, искусствовед. Лучшие работы художника: «Автопортрет» (1986—1989), «Петрушка», «Курильщик» (посвящен Врубелю), «Голова лисы», «Средневековый шут», «Портрет Нежинского», «Венецианский сон», «Балаганчик», серия картин и скульптур «Карнавал Санкт-Петербурга» и др.

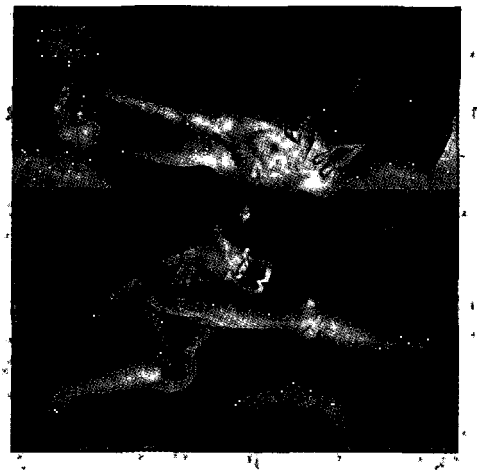
Во дворе ансамбля Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге установлена скульптура Петра Великого. Шемякин создал свободную авторскую вариацию известной «Восковой персоны» Растрелли-старшего. Пугающая пластика раскрашенной и одетой-обутой «восковой персоны», затвердев в бронзе и будучи перенесенной под открытое небо, вызвала многообразные отклики и оценки — от резко отрицательных до хвалебных.

Мощное искусство Шемякина сродни театру, необычному и непредсказуемому. Это карнавал красок, характеров, чувств. Его истоки — в наскальных росписях, искусстве народов Океании, европейском костюме, русском фольклоре и др. Каждый персонаж вылеплен из фантазий и тайн. Шемякин создавал свои произведения на основе различных природных форм (кости, скелеты, огрызки яблок, камни и др.) и предметов декоративного искусства и дизайна (рукоятки и лезвия ножей, оружие и т. п.).

В работах Шемякина линии прихотливо пересекаются, краски озадачивают, композиции выглядят хаотично, но на самом деле все подчиняется внутреннему порядку и разумной цели. Шемякин — мастер метафизического исследования, эксперимента, цель которого — не отобразить реальность, а проникнуть в ее суть, проанализировать и запечатлеть. В своих пастелях на черной бумаге художник до конца использует способность каждого цвета создавать иллюзорную глубину. Варьирующиеся по цвету или ширине линии вызывают ощущение отступающих и пересекающихся планов. Каждая линия существует как бы в отдельном пространстве. И это вовсе не традиционная ренессансная глубина, полученная за счет линейной и воздушной перспективы или игры светотени.

Шемякинская линия — это сильная линия XX в. Она всегда динамична. Его «мгновенная импровизация» — это развивающийся диалог между линией, только что проведенной, и той, что вот-вот появится. Такой сложный творческий процесс был бы не возможен без поистине виртуозной техники, позволяющей Шемякину рисовать с поразительной точностью и быстротой.

[1] Метафизика (гр. meta ta physika — после физики) — в традиционной и классической философии учение о сверхчувственных основах и принципах бытия.



М. М. Шемякин. Крысы

«Голова лисы» представляет собой замечательную иллюстрацию современной концепции линии. Сложными перекрестными цветными штрихами художник добивается ощущения глубины. Геометрия ярких линий дает почти голографический эффект, голова, напоминающая о космических мирах, похожа на ночной город, над которым летит в блеске огней идущий на посадку самолет.

На протяжении долгих лет Шемякин неустанно экспериментировал с фактурой. В ранних гуашах на бумаге поиски фактуры привели художника к виртуозной, почти пуантилистской технике. Однако только в последних работах, таких, как фактурные натюрморты, серии «Епископы» и «Туши», ему удалось найти прямой путь к чувственному восприятию зрителя.

В течение длительного времени художник не позволял цвету возобладать над фактурой. Его поиски сосредоточивались на тончайших переходах тона. Вариации серого тона по серому в ряде его картин могут восприниматься зрителем как вызов. В полотнах последнего времени («Садовники», «Крысы», «Трансформация с пещерного рисунка аборигенов» и др.) Шемякин разрешает цвету сосуществовать с фактурой, для того чтобы придать каждому холсту эмоциональный заряд и чувство актуальности.

В современном искусстве границы, некогда разделявшие живопись и скульптуру, нередко стираются. Скульптуры Шемякина — естественное продолжение его полотен. В медных рельефах и бронзовых скульптурах через доскональное знание фактуры в сочетании с тонким пониманием формы раскрывается еще одна грань огромного таланта художника.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте русский авангард первой половины XX в.
2. Расскажите о художественных объединениях «Бубновый валет» и «Ослиный хвост».
3. Какие темы воплощал в творчестве К. С. Петров-Водкин?
4. В чем состоит своеобразие творчества М. Шагала?
5. Расскажите о творчестве В. Кандинского.
6. В чем состояли живописные приемы П. Филонова.
7. Как идеи супрематизма К. Малевича повлияли на дальнейшее развитие искусства?
8. Охарактеризуйте проявления конструктивизма в русском изобразительном искусстве.
9. Как развивал принципы конструктивизма Эль Лисицкий?
10. Какими видами искусства занимался А. Родченко? Что нового он привнес в изобразительное искусство?
11. Расскажите о произведениях художника-конструктивиста В. Татлина.
12. В чем состоит концепция художников соцреализма?
13. Как скульпторы Н. А. Андреев, С. Т. Коненков, В. И. Мухина и И. Д. Шадр воплощали идеи соцреализма?
14. Как передавал образы новых людей А. М. Герасимов?

15. Какие произведения А. А. Дейнеки были наиболее характерны для соцреализма?

16. Как историко-революционная тематика отражена в двух главных картинах Б. В. Иогансона?

17. Расскажите об особенностях историко-героических полотен П. Д. Корина.

18. Какая тема была главной в творчестве Ю. И. Пименова? Приведите примеры.

19. Где искал темы и сюжеты для полотен А. А. Пластов? Приведите примеры.

20. Расскажите о творчестве художников «сурового стиля» Г. Коржева, А. Иванова, Т. Салахова.

21. Приведите примеры акций московских концептуалистов.

22. Что вам известно о соц-арте? Какие художники являются его представителями?

23. Что было характерно для творчества Д. Жилинского?

24. Расскажите о наиболее значимых произведениях В. Попкова.

25. Расскажите о творческом пути Э. Неизвестного.

26. Какие традиции развивал в своем творчестве М. Шемякин?

Темы рефератов

- Творчество В. Кандинского.
- Конструктивизм в изобразительном искусстве.
- Эль Лисицкий — художник русского авангарда.
- П. Филонов — создатель новых миров.
- Э. Неизвестный — художник и скульптор.
- Грани творчества М. Шемякина.

ЛИТЕРАТУРА

Бобринская Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. — М., 1993.

Даниэль С. От иконы до авангарда. Шедевры русской живописи / С. Даниэль. — СПб., 2000.

Иллюстрированный словарь русского искусства / ред.-сост. Н. А. Борисовская. — М., 2001.

Наков А. Б. Русский авангард / А. Б. Наков. — М., 1991.

Полевой В. М. Искусство XX века. 1901—1945 / В. М. Полевой. — М., 1991.

Русская живопись : энциклопедия / научн. ред. Г. П. Конечна. — М., 2003.

Русские художники : энциклопедический словарь / Т. Б. Велинбахова, Ю. Я. Герчук, С. М. Даниэль и др. — СПб., 1998.

Степанян Н. С. Искусство России XX века / Н. С. Степанян. — М., 1999.

Холмогорова О. В. Соц-арт / О. В. Холмогорова. — М., 1994.

Энциклопедия искусства XX века / сост. О. Б. Краснова. — М., 2003.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 6

История русского искусства 3

Древнерусское искусство 3
Архитектура 3
Архитектура Киевской Руси 5
Архитектура Москвы 15
Иконопись 22
Искусство России конца XVII—XVIII в. 31
Архитектура 31
Архитектура Санкт-Петербурга XVIII в. 34
Дворцово-парковые ансамбли в окрестностях Санкт-Петербурга 37
Архитектура Москвы 39
Живопись 41
Скульптура 52
Искусство России первой половины XIX в. 55
Архитектура 57
Архитектура Санкт-Петербурга 58
Архитектура Москвы 61
Скульптура 63
Живопись 64
Искусство России второй половины XIX в. 74
Архитектура 75
Скульптура 75
Живопись 76
Искусство России рубежа XIX—XX вв. 87
Архитектура 89
Скульптура 92
Живопись 95

Часть 7

Искусство XX в. 117

Архитектура 125
Зарубежная архитектура 125
Архитектура России 141
Изобразительное искусство 151
Зарубежное изобразительное искусство 151
Фовизм 151
Кубизм 153
Футуризм 157

Экспрессионизм 159
Абстракционизм 161
Сюрреализм 165
Поп-арт 170
Оп-арт 172
Фотореализм (гиперреализм) 173
Концептуализм 174
Кинетическое искусство 174
Изобразительное искусство России 178
Конструктивизм 187
Соцреализм 193
«Суровый стиль» 197
Московский концептуализм 198
Соц-арт 200

Учебное издание

Сокольникова Наталья Михайловна

История изобразительного искусства

Учебник

В 2 томах

Том 2

При оформлении обложки использована репродукция картины В. Э. Борисова-Мусатова «Водоем», 1902 г.

Редактор *Т. В. Козьмина*
Технический редактор *О. Н. Крайнова*
Компьютерная верстка: *Н. Н. Лопашова*
Корректоры *Н. В. Козлова, Е. В. Кудряшова*

Изд. № 107115961. Подписано в печать 01.10.2015. Формат 70×100/16.
Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 17,55 (в т. ч. 0,65 цв. вкл.).
Тираж 500 экз. Заказ № О-3034.

ООО «Издательский центр «Академия». www.academia-moscow.ru
129085, Москва, пр-т Мира, 101В, стр. 1.
Тел./факс: (495) 648-0507, 616-00-29.
Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU. АЕ51. Н 16679 от 25.05.2015.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета
в типографии филиала АО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс».
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.
E-mail: idelpress@mail.ru



Сокольникова Наталья Михайловна

ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В двух томах

Том 2

ISBN 978-5-4468-2783-1

Издательский центр «Академия»
www.academia-moscow.ru