

Узнайте стоимость написания на заказ студенческих и аспирантских работ

<http://учебники.информ2000.рф/napisat-diplom.shtml>



**Уральский
федеральный
университет**

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

**Институт
гуманитарных
наук и искусств**

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

Учебное пособие

НАПИСАНИЕ на ЗАКАЗ:

1. Дипломы, курсовые, рефераты...
2. Диссертации и научные работы.

Тематика любая: КУЛЬТУРОЛОГИЯ, экономика, право, техника, менеджмент, финансы, биология...

УЧЕБНИКИ, ДИПЛОМЫ, ДИССЕРТАЦИИ:

полные тексты в электронной библиотеке
www.учебники.информ2000.рф.

Вернуться в каталог учебников

<http://учебники.информ2000.рф/учебники.shtml>

Узнайте стоимость написания на заказ студенческих и аспирантских работ

<http://учебники.информ2000.рф/napisat-diplom.shtml>

Вернуться в каталог учебников

<http://учебники.информ2000.рф/uchebniki.shtml>

Узнайте стоимость написания на заказ студенческих и аспирантских работ

<http://учебники.информ2000.рф/napisat-diplom.shtml>

Министерство образования и науки Российской Федерации
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

Учебное пособие

Рекомендовано методическим советом
Уральского федерального университета
для студентов вуза, обучающихся
по направлению подготовки
54.03.01 — Дизайн

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2017

Вернуться в каталог учебников
<http://учебники.информ2000.рф/uchebniki.shtml>

Узнайте стоимость написания на заказ студенческих и аспирантских работ

<http://учебники.информ2000.рф/napisat-diplom.shtml>

УДК 7.03(075.8)

ББК 85я73

И90

Автор-составитель Л. А. Кинёва

Рецензенты:

кафедра арт-дизайна Института ГСЭО РГППУ (завкафедрой доц. Н. В. Буткевич);

искусствовед, канд. пед. наук, доц. кафедры дизайна интерьера РГППУ А. В. Степанов

Научный редактор — канд. ист. наук, доц. Л. Б. Вожева

История искусств : учебное пособие / сост. Л. А. Кинёва. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. — 136 с.

ISBN 978-5-7996-2164-3

В учебное пособие включен краткий теоретический материал, темы докладов и рефератов; списки рекомендуемой литературы в конце каждой темы; рекомендации по самостоятельной работе студентов. В пособии отражены наиболее важные и значительные вопросы, касающиеся стилиобразования, творчества художников, характеризующие особенности искусства той или иной эпохи. Для каждого раздела сделана подборка иллюстративного материала. Пособие предназначено студентам, обучающимся по направлению подготовки 54.03.01 — Дизайн и преподавателям истории искусств.

Библиогр.: 173 назв. Табл. 1. Рис. 128.

УДК 7.03(075.8)

ББК 85я73

ISBN 978-5-7996-2164-3

© Уральский федеральный университет, 2017

Вернуться в каталог учебников
<http://учебники.информ2000.рф/учебники.shtml>

Оглавление

Введение.....	5
1. Введение в предмет. Искусство первобытного общества.....	6
Материалы для семинарских занятий	17
Тема 1.1. Виды и жанры искусства.....	17
Тема 1.2. Искусство каменного века. Эпоха палеолита	19
Иллюстрации.....	20
2. Искусство Древнего мира: Древнего Египта, Месопотамии, античной Греции и Рима	20
Материалы для семинарских занятий	31
Тема 2.1. Искусство Древнего Египта.....	31
Тема 2.2. Искусство Древней Месопотамии	32
Тема 2.3. Искусство Древней Греции	33
Тема 2.4. Искусство Древнего Рима.....	34
Иллюстрации.....	35
3. Искусство Византии. Искусство Средних веков	38
Материалы для семинарских занятий	51
Тема 3.1. Искусство Византии V–XV вв.....	51
Тема 3.2. Искусство Средних веков	52
Иллюстрации.....	53
4. Искусство итальянского и Северного Ренессанса.....	55
Материалы для семинарских занятий	65
Тема 4.1. Искусство итальянского Ренессанса.....	65
Тема 4.2. Искусство Северного Возрождения.....	66
Иллюстрации.....	68
5. Русское искусство IX – начала XX в.	69
Материалы для семинарских занятий	83
Тема 5.1. Древнерусское искусство IX–XVII вв.	83
Тема 5.2. Русское искусство XVIII в.	84
Тема 5.3. Русское искусство первой половины XIX в.	85
Тема 5.4. Русское искусство второй половины XIX в.	87
Тема 5.5. Русское искусство рубежа XIX–XX вв.....	88
Иллюстрации.....	89
6. Искусство Западной Европы XVII – начала XIX в.	95
Материалы для семинарских занятий	105
Тема 6.1. Искусство барокко в Италии и Фландрии	105

Тема 6.2. Искусство Голландии, Испании и Франции XVII в.....	106
Тема 6.3. Искусство Западной Европы XVIII — начала XIX в.	107
Иллюстрации.....	108
7. Искусство конца XIX–XX в. Особенности развития.....	110
Материалы для семинарских занятий	117
Тема 7.1. Импрессионизм и постимпрессионизм, их значение для искусства XX в.	117
Тема 7.2. Искусство XX в.: основные тенденции и направления	118
Тема 7.3. Искусство постмодернизма и современности	120
Иллюстрации.....	121
Приложения	125
1. Методические рекомендации по выполнению презентаций	125
2. Методические рекомендации по подготовке реферата.....	127
3. Методические рекомендации по выполнению контрольной работы.....	129
4. Методические рекомендации по искусствоведческому анализу произведения искусства.....	129

Введение

Курс «История искусств» относится к дисциплинам вариативной части программы бакалавриата и предназначен для графического и промышленного профиля направления «Дизайн». Программа по учебной дисциплине «История искусств» составлена в соответствии с требованиями Федерального государственного стандарта высшего профессионального образования к минимуму содержания и уровню подготовки выпускников по специальности 54.03.01 «Дизайн». Курс органично синтезирует вопросы из различных областей художественного творчества: изобразительное искусство, архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн.

Программа «История искусств» представляет собой обзор культурного наследия мирового сообщества на протяжении основных периодов: Первобытного общества, Древнего мира, Средних веков, эпохи Возрождения, Нового времени и современности. Каждый раздел освещает особенности искусства эпохи в тесной связи с историко-социальной проблематикой этого времени. Картина эволюции русского и западноевропейского искусства представлена на примере творчества наиболее значительных его представителей и самых известных памятников той или иной эпохи. Система организации и подачи материала сочетает принцип исторического подхода со стилистическим анализом выдающихся произведений искусства.

Материал в пособии структурирован в тематические блоки, удобные для изучения и повторения содержания курса учащимися. В приложении даны методические рекомендации для самостоятельной работы студентов.

Спецкурс имеет большое значение в подготовке будущих специалистов-дизайнеров. С одной стороны, студенты повышают свой общий культурно-эстетический уровень, знакомятся с лучшими образцами отечественного и западноевропейского искусства, понимают роль и место искусства в системе культуры в целом, а с другой — учатся вырабатывать свою точку зрения на явления культуры, воплощают полученные знания в практической деятельности.

Учебное пособие содержит систематическое изложение материала по предмету «История искусств», соответствует требованиям государственного образовательного стандарта, учебной программе, направлено на интенсивное изучение студентами данной дисциплины.

1. Введение в предмет. Искусство первобытного общества

Понятия «искусство», «творчество» ♦ Определение места искусства в системе художественной культуры ♦ Виды и жанры изобразительного искусства ♦ Понятие стиля ♦ Первобытное искусство: виды, функции, особенности

Искусство — одна из форм общественного сознания, важнейшая составная часть духовной культуры; особый род духовного освоения, познания действительности во всем богатстве ее проявлений, так или иначе связанных с человеком. Искусство возникает на самых ранних стадиях развития общества и постепенно становится мощным орудием осознания мира, великим средством духовного формирования человека. Такое положение искусства основано на присущей только человеку способности к художественному творчеству, деятельности, порождающей нечто качественно новое, никогда ранее не существовавшее, отличающей его от других живых существ.

Искусство имеет сходства и различия с другими формами общественного сознания. Так же, как наука, оно объективно отражает реальность, познает ее важные и существенные стороны. Но в отличие от науки, которая осваивает мир с помощью абстрактно-теоретического мышления, искусство познает мир посредством образного мышления. Действительность предстает в искусстве целостно, сущность выступает в богатстве своих чувственных проявлений, единичных и уникальных.

Искусство как особая специфическая отрасль духовного производства осваивает действительность эстетически. Отношения общества и человека к миру оцениваются в искусстве с позиции основных эстетических категорий «прекрасного», «возвышенного», «трагического» и «комического». Прекрасное выступает принципиальным и основополагающим критерием в оценке отражаемой и преображаемой жизни — в этом специфическое отличие искусства от всех других форм общественного

сознания. Важной стороной искусства является его отношение к жизненному, духовно-практическому опыту человека. Отражая и познавая его, оно в то же время расширяет и обогащает этот опыт. Искусство обращено не только в настоящее, но и в прошлое и будущее, в мир фантастики и мечты.

Все сказанное делает искусство мощным фактором развития человеческой личности. Специфическая функция искусства состоит в том, что оно конденсирует многообразие накопленного человечеством опыта в процессе живых взаимоотношений человека с миром, а не путем усвоения готовых результатов. В искусстве запечатлевается не только итог эстетического познания явлений, а сам процесс оценки и эстетической обработки познаваемого объективного и субъективного мира¹.

Различают пространственные (живопись, графика, скульптура, декоративное искусство, архитектура), временные (музыка, словесное искусство) и синтетические, пространственно-временные (театр, кино, танец) искусства.

Каждое из этих видов образует «семейства» искусства, внутри которых можно выделить **разновидности или роды**. Так, например, в пространственных искусствах выделяют три рода: станковые (станковая живопись, станковая графика и т. п.), монументальные (монументальная скульптура, стенная живопись и др.) и прикладные (типовая массовая архитектура, малая пластика, миниатюрная живопись, промышленная графика, плакат и др.).

Виды и роды искусства в свою очередь включают в себя различные типы произведений на основании устойчивых общих черт. Эти типы называются **жанрами**. Наиболее распространенным принципом выделения различных жанров является тематический, на основе области действительности, отражаемой в произведении (бытовой, исторический, религиозный, мифологический, батальный, анималистический, натюрморт, портрет, пейзаж и т. д.).

В мировой истории искусств *живопись* часто занимала ведущее место. Эта ее роль в значительной мере объясняется тем, что ни в каком другом виде искусства нельзя передать видимые явления мира, образ человека или природы с такой полнотой, как в живописи. Правда, живописное изображение связано с плоскостью, и в этом смысле оно условно и уступает скульптуре, обладающей конкретно осязаемой объемной формой. Цвет является важнейшим средством живописи, отличающим ее от всех других видов искусства.

¹ Каган М. С. Социальные функции. М. : Знание, 1978. 36 с.

Существует пять видов живописи: станковая, монументальная, декоративная, театрально-декоративная, миниатюрная. К станковой живописи относят произведения, существующие независимо от места создания. В основном это картины, созданные на мольберте (то есть на станке) художника. В станковой живописи преобладают работы, выполненные масляными красками. Их свойство сохнуть в течение нескольких дней, их вязкость позволяют не только длительно работать над холстом без существенных изменений от высыхания краски, но и бесконечно разнообразно пользоваться смешением красок и их наслоением. Основой для масляной живописи обычно служит льняной холст, покрытый клеевым или полумасляным грунтом. В целом существуют два способа работы масляными красками: многослойный, рассчитанный на длительное время, и быстрый, однослойный — «алла прима».

Существуют краски, разводимые не маслом, а водой, и живопись этими красками называется акварелью. Обычно ею пишут на негрунтованной бумаге. Настоящая чистая акварель не имеет белил, роль которых выполняет белый цвет бумаги, просвечивающий сквозь прозрачный красочный слой. Поэтому акварель отличается от других видов живописи прозрачностью и свежестью. Темпера — старинная техника живописи. Цвет в ней обладает особенно красивым звучанием: плотные цвета слегка «пропускают» нижний слой, прозрачные краски ложатся достаточно интенсивно, общий колорит чуть приглушенный, бархатистый, наполненный спокойным, ровным светом. Работа темперой осложняется тем, что, быстро высыхая, краски уже не поддаются смешению, но могут использоваться и другие красители (акриловые краски и т. д.). Картины пишутся в основном на холсте, натянутом на раму или наклеенном на картон, непосредственно на картоне, в прошлом широко применялись деревянные доски, могут использоваться любые плоские материалы.

К монументальной живописи, предназначенной для украшения жилых и общественных зданий (дворцов, вокзалов, аэропортов, государственных учреждений, театров, университетов и т. д.), относятся фреска, мозаика, панно, витраж. Они органично входят в архитектуру, дополняя и обогащая художественное оформление интерьера или фасада здания. Прекрасными образцами монументальной живописи являются фрески Рафаэля в Ватиканском дворце, росписи Микеланджело в Сикстинской капелле. Высочайшего уровня монументальная живопись достигла в византийском и древнерусском искусстве.

Графика — вид изобразительного искусства, изображение в котором состоит из линий, пятен, штрихов преимущественно одного цвета (обычно черного), иногда с ограниченным применением других цветов. Графи-

ческое изображение по природе своей условнее живописного, поскольку оно не стремится передавать всю сложность и богатство красок окружающего нас мира, т. е. не стремится к живописной полноте в передаче живой, реальной плоти вещей.

Графические работы тоже подразделяются на станковые, книжные, служащие для оформления или иллюстрирования печатной продукции, прикладные (этикетки, марки и т. п.), плакатные.

Существует станковая и прикладная графика. В первой, как и в станковой живописи, смысл и назначение произведений полностью исчерпываются их художественным содержанием, и эти произведения имеют самостоятельное значение. Основанием для графики является, как правило, бумага. На нее наносится изображение карандашом, углем, тушью (пером), сангиной и т. д. В прикладной графике и содержание, и форма связаны с определенным назначением произведения. Так, книжная графика предназначена украшать и оформлять книгу, а в иллюстрациях раскрывать в зримых образах содержание литературных произведений. Плакат призван отражать политические темы современности, пропагандировать основополагающие идеи и знания или же служить целям информации. Журнально-газетный рисунок, в который входит и карикатура, должен выполнять средствами изобразительного искусства общие задачи периодической печати. И, наконец, промышленная графика — оформлять всевозможные товары, проспекты, дипломы, календари, рекламировать промышленную продукцию, кинофильмы, театральные постановки.

В промышленной графике требования утилитарного, практического использования выполняемых художниками работ сочетаются с художественно-эстетическими задачами. Иными словами, этикетки, календари, промтоварные коробки, обертки и пр. должны быть вполне удобными, целесообразными, привлекательными, отвечая эстетическому идеалу потребителей, национальным, профессиональным, возрастным традициям и требованиям, иметь стилевую связь с окружающей средой.

Параллельно этим графическим искусствам существует еще несколько других, различных по материалу. Одним из самых распространенных является гравюра, в которой произведения возникают путем отпечатка с изображения, вырезанного на дереве, металле, линолеуме и пр.

Существует гравюра высокой печати, где с деревянной доски или с линолеума удаляются те места, которые на оттиске должны остаться белыми. Эти гравюры соответственно называются ксилографией — гравюрой на дереве и линогравюрой, т. е. гравюрой на линолеуме.

В гравюре глубокой печати, наоборот, изображение получается через процарапывание или травление обычно на металле линий и штрихов,

в которые набивают краску, переводимую затем путем давления на белый лист бумаги. Когда применяют травление, то предварительно покрывают медную или цинковую доску лаком, по которому и наносят рисунок тонкой иглой, процарапывая лак до доски. Затем доску опускают в ванночку с азотной кислотой, которая, разъедая металл, углубляет рисунок в доске. При печати с нее получается офорт. При процарапывании доски без травления получается гравюра сухой иглой и гравюра резцом, в зависимости от того, применяется ли игла или резец.

Гравюра плоской печати печатается с гладкой поверхности камня, на которую предварительно наносится рисунок жирным карандашом. Затем камень обливают слегка окисленной водой, не пристающей в местах, проведенных карандашом. После этого на камень накатывают обычную типографскую краску, которая ложится лишь на рисунок. Его и переводят путем тиснения на бумагу. Это графическое искусство называется литографией.

Все гравюры обладают одним существенным качеством, отличающим их от обычных рисунков, сделанных карандашом, тушью, углем и пр. — это тиражность, причем каждый оттиск в гравюре, называемый эстампом, в отличие от обычной репродукции является оригиналом, полностью сохраняющим живой и непосредственный отпечаток творческой работы художника.

Скульптура в отличие от живописи и графики создает не иллюзию объемов, пространства, света, а реальный объем — трехмерную форму, живущую в реальном пространстве. Скульптура может быть полнообъемной, то есть обозреваемой со всех сторон, тогда она называется круглой, рассчитанной на круговое обозрение. Одно и то же движение, форма, увиденные с разных сторон, производят неодинаковые впечатления, которые не отрицают, а дополняют друг друга. Но изображение в скульптуре может создаваться и неполной объемной формой, частично выступающей над плоскостью. Этот вид скульптуры называется рельефом. Он имеет разновидности: низкий рельеф — барельеф, в котором фигуры и предметы выступают над плоскостью не более чем на половину своего объема; высокий рельеф — горельеф, где изображение значительно возвышается над плоскостью, а иногда лишь касается его, и обратный, вогнутый рельеф. Рельеф может передавать иллюзию перспективного пространства, сюжет в развитии действия.

Как и другие виды изобразительного искусства, скульптура меняет свой характер в зависимости от назначения. Монументальная скульптура призвана на долгие времена оставить память о великих людях, их делах, об определяющих исторические эпохи идеях, поэтому выполняется она из «вечных» материалов: различных пород камня, бронзы, стали, бе-

тона. Часто такая скульптура включается в мемориальный ансамбль, где сближается с архитектурой. Монументу свойственны пластика больших масс, простой и четкий силуэт, уравновешенность и обобщенность. Для станковой скульптуры, которую мы видим в выставочных залах и экспозициях музеев, также может быть характерна монументальность решения, но здесь она не является законом. Более общее правило для станковой скульптуры — соразмерность человеку, внимание к оттенкам движений, индивидуальности пропорций и форм, экспрессия в обработке материала, передающая отношение художника к образу. Наряду с твердыми материалами используются дерево, глина, гипс, различные техники керамики. Декоративная скульптура предназначена для украшения стен и интерьеров зданий, улиц, скверов, парков, фонтанов и т. д. Ее важнейшее ценное качество — естественность, с которой она вписывается в окружающую архитектурную и природную среду. Поэтому здесь чаще, чем в других разновидностях скульптуры, можно встретить заметно стилизованные формы, создающие необходимый декоративный акцент. В целом скульптурный образ возникает двумя принципиально несхожими путями: при лепке и при высечении (вырезании) из монолита.

Человек в скульптуре предстает перед нами емко, осязаемо, что значительно повышает эмоциональность восприятия художественного образа.

Декоративно-прикладное искусство (ДПИ) — широкий раздел искусства, который охватывает различные отрасли творческой деятельности, направленной на создание художественных изделий с утилитарными и художественными функциями. В отличие от произведений изящного искусства, предназначенных для эстетического наслаждения, многочисленные проявления декоративно-прикладного творчества могут иметь практическое употребление в повседневной жизни. Это художественно выполненные мебель, посуда, одежда, ткани, ковры, вышивки, ювелирные изделия и т. д., к декоративно-прикладному искусству относятся также произведения традиционного народного искусства.

Декоративное искусство вносит художественную организацию во все сферы жизни. К декоративному искусству относится монументально-декоративное искусство, непосредственно связанное с архитектурой: оформление зданий или других сооружений (архитектурный декор, росписи, мозаика, витражи, резьба по дереву и т. п.); декоративно-прикладное искусство (мебель, ткани, керамика, бытовые художественные изделия из металла и кожи); оформительское искусство (художественное оформление витрин, выставок, празднеств).

Декоративное искусство во многом связано с художественной промышленностью и дизайном. Оно вместе с архитектурой и дизайном формиру-

ет окружающую человека материальную предметно-пространственную среду, внося в нее эстетическое, образное начало. Предметы декоративного искусства всегда соотносятся со средой, для которой они предназначены, и обычно составляют ансамбль.

Основной закон, по которому строится произведение декоративно-прикладного искусства, — форма изделия и техника его исполнения соответствуют особенностям материала. Декор, появляясь на изделии, также существенно влияет на его образную структуру. Нередко именно благодаря своему декору бытовой предмет становится произведением декоративно-прикладного искусства. Изобразительные средства и орнамент служат в декоративном искусстве не только для создания декора, но порой проникают и в форму предмета (детали мебели в виде пальметт, волют, звериных лап, голов; сосуды в виде цветка, плода, птицы, зверя, фигуры человека). Иногда орнамент или изображение становятся основой формообразования изделий (узор решетки, кружева; рисунок плетения ткани, ковра).

В единстве художественной и утилитарной функций изделия, во взаимопроникновении формы и декора, изобразительного и тектонического начал проявляется синтетический характер декоративно-прикладного искусства. Произведения декоративно-прикладного искусства рассчитаны на восприятие и зрением, и осязанием. Поэтому выявление красоты фактуры и пластических свойств материала, искусность и многообразие приемов его обработки получают в декоративно-прикладном искусстве значение особо активных средств эстетического воздействия.

Архитектура стоит несколько особняком от других видов искусства. Как и все искусства, она отражает жизнь общества, но в отличие от них она и непосредственно участвует в формировании предметной среды, окружающей человека. Архитектура удовлетворяет практические нужды человека, она утилитарна и потому должна быть в первую очередь удобной, прочной, соответствующей своему назначению.

Произведение архитектуры — это не только инженерное, конструктивное сооружение, но и сооружение, в котором заложен определенный замысел — идея его создателя. Зодчий вкладывает в свое творение не только научные и технические знания, но и свой темперамент, мысли, чувства. Это сооружение, помимо утилитарных качеств, несет идейно-образное, художественно-эстетическое начало, воздействуя на наши эмоции, вызывая ответные чувства, определенное настроение.

Архитектура создает реальное пространство. В этом ее главная отличительная особенность. Если для живописи определяющим является цвет, для скульптуры — объем, то для архитектуры — пространство. Простран-

ство в архитектуре ограничивается конструктивными формами (несущие опоры, перекрытия, покрытия, ограждения), выполненными из различных материалов. Эти формы образуют объем здания. Пространство и объем здания неразрывно связаны между собой. Как правило, внешние формы здания — форма объема — зависят от характера его внутреннего пространства — интерьера — и во многом им определяются. Объемно-пространственная структура, в основе которой лежит план, составляет композицию архитектурного сооружения — целостную художественно-выразительную систему форм.

Конструкция и материал, при помощи которых выявляется пространство в архитектуре, приобретают художественно-пластическое внешнее выражение, становятся тектоничными (ограждение — массив стены из камня, кирпича, бетона или каркасное; опоры — столбы, колонны, арки; перекрытия — балки разного рода, своды). Таким образом, пространство и тектоника — главные композиционно-выразительные средства архитектуры. В создании пространственно-объемной архитектурной формы принимают участие, как и в других видах искусства, такие художественные средства и приемы, как ритм, симметрия и асимметрия, нюанс и контраст, соотношения и пропорции целого и частей.

Каждая историческая эпоха создала свои типы зданий, вызванные к жизни практическими нуждами общества. Строительный материал и технический способ его обработки, соответствующий уровню технического развития общества, во многом определяют характер архитектуры. Так, в Древней Греции была разработана стоечно-балочная система, Древний Рим использовал перекрытия на основе полуциркульной арки, Готическая эпоха создала каркасную конструкцию и крестовые стрельчатые своды, крестово-купольные храмы строили зодчие Византии и Древней Руси.

Сравнивая между собой произведения различных видов искусства одной исторической эпохи — архитектуры, живописи, скульптуры, графики, художественной керамики и тканей, оформления интерьера и ювелирного искусства, мы всегда можем обнаружить присущие им общие черты. Это относительно устойчивые художественные признаки — композиционные, пластические, колористические, ритмические и другие, определяющие **стиль** того или иного времени. Но стиль — это не нечто неизменяемое и застывшее. Вся история искусств и архитектуры представляет собой живую ткань, постоянно развивающуюся. В любую из эпох имели место постоянные качественные изменения художественного стилистического порядка в рамках национального своеобразия искусства каждой из стран.

Проблема стиля в отдельных видах искусства более всего изучена в архитектуре. Стиль, прежде всего, проявляется именно в этом древнейшем и важнейшем из всех искусств, в известном смысле их общем корне; в архитектуре отражается и вся культурная жизнь отдельных наций, поэтому ее памятники — наиболее заметные вехи для периодов бытования народов. Наиболее широкое понятие стиля можно сформулировать так: это круг форм, возникший из религиозных и нравственных воззрений, развившийся благодаря однородным художественным задачам и средствам и сложившийся в некоторое гармоничное целое. По отношению к архитектуре стиль — это совокупность основных черт и признаков архитектуры данного времени и данного народа, проявляющихся в особенностях ее функциональной, конструктивной сторон. Стилем можно назвать всякое своеобразно сложившееся художественное направление, и в этом смысле, пожалуй, у всякого художника, достигшего отличающей его индивидуальности самостоятельности, имеется собственный стиль. Своеобразные отличия, характерные для художественного творчества настоящего времени, называются стилем эпохи. Таковы Первобытная эпоха, эпоха Древнего мира, Античность, Средние века, эпоха Возрождения, Новое время. Стили эпохи непрерывно преобразуются в противоположность историческим стилям, из которых каждый сам по себе представляет вполне законченную и установленную художественную норму, выражающую совокупность правил, которыми руководствовались в определенное время.

Если говорить о стиле и творческом методе, то здесь стиль понимается как единство, целостность содержательных и формальных элементов, с помощью которых создается художественное произведение. Стиль — это также своеобразие, оригинальность произведения искусства, по которым отличают одно произведение от другого. Поэтому если метод характеризует процесс творчества, то стиль — результат художественной деятельности человека.

Первобытное искусство — это история доклассового периода в развитии искусства, когда то, что мы называем художественным творчеством, еще не являлось самостоятельным видом профессиональной трудовой деятельности человека.

В отличие от искусства эпохи цивилизации первобытное искусство не составляет автономной области в сфере культуры. В первобытном обществе художественная деятельность тесно переплетается со всеми существующими формами культуры: мифологией, религией, магией, музыкой, танцами. С ними она существует в нерасторжимом единстве, образуя то, что называется первобытным синкретическим культурным комплексом. В первобытном обществе чуть ли не все виды духовной деятельно-

сти связаны с искусством и выражают себя через искусство. Получают свое развитие первые представления об окружающем мире, которые способствуют закреплению и передаче первичных знаний и навыков, являются средством общения между людьми.

Историческое деление развития культуры принято считать по эпохам. Так, первобытная культура делится на несколько эпох, или периодов.

1. Эпоха палеолита, древнекаменного века: свыше двух миллионов лет назад — ранний палеолит, 35–11 тысяч лет до н. э. — поздний палеолит.

В этот период начинается развитие изобразительного искусства и формирование первичных религиозных представлений и верований.

2. В эпоху мезолита (10–6 тысяч лет до н. э. — средний каменный век) зарождается искусство многофигурной композиции, в которой человек часто играет главенствующую роль.

3. Эпоха неолита — новокаменного периода (6–4 тысячи лет до н. э.).

Новокаменный век стал по-своему революционным в развитии цивилизации. Простое собирательство и охота как основные источники пропитания постепенно сменялись земледелием и скотоводством. Люди научились обжигать глину, превращая ее в твердое водонепроницаемое вещество. Появление керамики — один из основных признаков неолитической эпохи, которую поэтому называют иногда керамическим веком.

4. Эпоха энеолита, или медный век (3 тысячи лет до н. э.).

5. Бронзовый век (II — начало I тысячелетия до н. э.).

Люди научились добывать руду и путем плавления в специальных земляных печах получать металл: медь, бронзу, а затем и железо. Именно в это время начинают возникать древнейшие государства Месопотамии и Древнего Египта. Начался новый этап в развитии человеческой цивилизации, получивший название «Культура Древнего мира»

В конце XIX в. благодаря французским археологам были уже открыты многочисленные изделия из кости и камня, пещерная живопись была еще неизвестна. Первое открытие было сделано в 1877 г. в Испании археологом Марселино де Саутуола в пещере Альтамира.

Основой палеолитического искусства была тема зверя, тема охоты, которая являлась основой существования людей ледниковой эпохи. Главное содержание пещерных росписей — образы зверей: мамонты, носороги, быки, лошади, пещерные львы и медведи. Изображение охоты, убитых и раненых зверей или просто фигур животных всегда имело целью обеспечить успех охоты.

Второе место после сцен охоты занимали изображения обрядов воскрешения и размножения зверей, олицетворяющих магию плодородия. Кроме зверей, при исполнении обрядов плодородия часто изображался

человек. Это были преимущественно женские фигурки. Раскраска таких изображений производилась интенсивными цветами: черным, красным, желтым, коричневым.

Наряду с реалистическими изображениями животных первобытный человек начинает использовать в передаче окружающего его мира условные знаки, комбинации линий, сходные с геометрическими фигурами. Таким образом, закладываются основы магической семантики. Схематизация реалистического изображения постепенно приводит к абстрактным геометрическим изображениям этих символов, легших в основу создания орнамента как способа украшения. Палеолитический художник украшает орнаментом орудия труда и вооружение, хозяйственную и домашнюю утварь, как правило, орнаментом геометрического характера. Иногда эти предметы дополнялись резными или скульптурными изображениями животных: лошади, мамонта, быка, оленя.

В 1901 г. А. Брейлем, Л. Капитаном и Д. Пейрони в Дордони были открыты пещеры Комбарель и Фон де Гом, живопись и петроглифы которых относятся к эпохе расцвета мадленского искусства.

Живопись пещеры Ласко во Франции принадлежит к числу самых совершенных художественных созданий эпохи палеолита. Ее древнейшие изображения датируются приблизительно XVIII тысячелетием до н. э. Высокое качество живописи, ее превосходная сохранность позволяют называть ее «доисторической сикстинской капеллой», которая превращена теперь в первоклассно оборудованный музей.

На Южном Урале зоологом А. В. Рюминым в 1959 г. открыта Капова двухэтажная пещера. Наскальные росписи сделаны на стене в дальнем гроте. Найдены изображения медведей, диких лошадей, шерстистых носорогов. Игнатьевская пещера исследуется в 1980 г. Не большая по размерам, имеются рисунки лошадей и мамонтов.

Ко времени палеолита относятся самые древние произведения искусства — символические женские фигурки 25–30 см в высоту, сделанные из камня и кости, представляющие обобщенный образ женщины — Матери-Земли, символ плодородия и домашнего очага. Эти скульптуры с массивным животом, ягодицами и грудью получили название «палеолитические Венеры».

Искусство мезолита сосредоточивает свое внимание на изображении человека. Появляются сцены изображения охоты, сбора меда и т. д. В более позднюю эпоху — в наскальной живописи позднего неолита — рисунки людей и животных очень схематичны, превращаются в знаки и геометрические фигуры.

Поздний этап неолита ознаменовался началом строительства больших сооружений из камня — так называемых мегалитов (от греческих слов

«мегас» — большой и «литос» — камень). Наибольшего развития мегалитическая архитектура получила в последующий период — эпоху бронзы, когда технические возможности сообществ людей стали более широкими. Овладение металлом — медью и бронзой — позволило им обрабатывать каменные блоки значительных размеров.

Известно несколько типов мегалитических сооружений — менгиры, кромлехи и дольмены. Все они образуются большими глыбами частично обработанных камней, вес которых достигает десятков тонн. Для перемещения и подъема каменных блоков столь крупных размеров требовались объединенные усилия значительного количества людей.

Наиболее простым мегалитическим сооружением были менгиры — одиноко стоящие вертикальные столбы-глыбы. Дольмены представляют уже вполне законченный тип архитектурного сооружения, поскольку в них уже, помимо внешнего объема, существует и внутренний.

Наиболее сложный в планировочном отношении вид мегалитических памятников — кромлехи. Это концентрические ряды столбов-менгиров, соединенных каменными блоками-балками. В кромлехах, в том числе самом большом, находящемся в Стоунхендже (Англия) и относящемся к эпохе бронзы, существует строго продуманная система расположения каменных блоков. В пределах центральной круглой площадки находились три так называемых трилитона, каждый из которых состоял из двух вертикальных блоков, перекрытых горизонтальной балкой. В геометрическом центре площадки — самый большой вертикальный каменный блок.

Современником Стоунхенджа является культурный комплекс Аркаим, открытый в 1980 г. на Южном Урале. В плане городище представляет собой два вписанных одно в другое кольца оборонительных сооружений. Радиальные стены разделяют кольцо жилищ на секторы. В центре — площадь.

Кромлехи являлись культовыми ритуальными сооружениями, в частности примитивными храмами солнца, на что указывает их круглая форма, а также древнейшей обсерваторией.

Материалы для семинарских занятий

Тема 1.1. Виды и жанры искусства

1. Классификация искусства.
2. Живопись как вид искусства. Живописные техники, виды живописи как отражение функции произведения.

3. Графика как вид искусства. Уникальная и печатная графика — общее и различное.
4. Скульптура как вид искусства. Объемно-пространственный характер скульптурных произведений.
5. Архитектура как вид искусства. Социальная сущность архитектуры, типы зданий. Типы архитектурных конструкций.

Темы докладов и рефератов

1. Основные средства художественной выразительности: а) живописи; б) графики; в) скульптуры.
2. Композиция как система взаимоотношения элементов изображения.
3. Особенности техники книжной графики.
4. Синтез скульптуры и архитектуры.
5. Типы архитектурных конструкций: стоечно-балочная, конструкция арочного свода, крестово-купольная система, каркасная готическая конструкция.
6. Ордер, элементы ордера.
7. Дорический и ионический ордера как пример тектонически правдивой композиционной системы.
8. Классификация ДПИ по материалу и по технологии.
9. Орнамент, виды орнамента.
10. Принципы построения и ритмической организации орнаментов.

Рекомендуемая литература

1. Алексеева В. В. Что такое искусство? / В. В. Алексеева. Москва : Советский художник, 1989. 123 с.
2. Величайшие творения человечества : энциклопедия / сост. Т. В. Алешкина [и др.]. Москва : АСТ, 2001. 986 с.
3. Верман К. История искусства всех времен и народов. Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древних веков до XIX столетия : пер. с нем. Т. 1 / К. Верман. Москва : АСТ, 2001. 98 с.
4. Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь / В. Г. Власов. Санкт-Петербург : Кольна, 1995. 671 с.
5. Вся история искусства. Живопись, архитектура, скульптура, декоративное искусство / [пер. с итал. и науч. ред. Т. М. Котельниковой]. Москва : АСТ : Астрель, 2007. 453 с.
6. Степанов Г. А. Взаимодействие видов искусств / Г. А. Степанов. Москва, 1983. 231 с.
7. Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002. 512 с.

Тема 1.2. Искусство каменного века. Эпоха палеолита

1. Концепции происхождения первобытного искусства, история открытия, основные памятники.
2. Эволюция наскальной живописи.
3. Мобильное искусство палеолита.
4. Мегалитические сооружения. Памятники первобытной культуры на Урале.

Темы докладов и рефератов

1. Живописные и архитектурные памятники палеолита и неолита (Альтамира, Стоунхендж).
2. Роль живописных образов в комплексе Альтамиры.
3. Архитектурные образы в комплексе Стоунхенджа.
4. Геометрический орнамент неолита как свидетельство упорядочения жизни.
5. Аркаим. Прошлое, настоящее, будущее...
6. Назначение и символика «палеолитических Венер».
7. Остров Пасхи — мифы и символика.
8. Сокровища саков. Скифский «звериный стиль».
9. Петра — поэма в розовом камне (Иордания).
10. Архитектура храмов Месоамерики как отражение мифа (Теотиуакан, Паленке, Чичен-Ица).

Рекомендуемая литература

1. Бозунова И. В. Искусство первобытного общества : учеб. пособие. Ч. 1–2 / И. В. Бозунова. Ленинград : 1988. 356 с.
2. Вуд Дж. Разгадка тайны Стоунхенджа / Дж. Вуд. Москва : Трилистник, 1983. 134 с.
3. Древние цивилизации / С. С. Аверинцев, В. П. Алексеев, В. Г. Ардзинба [и др.]; под общ. ред. Г. М. Бонгард-Левина. Москва : Мысль, 1989. 479 с.
4. Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство / В. Б. Мириманов. Москва : Искусство, 1973. 431 с.
5. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства / А. Д. Столяр. Москва : СЛОВО/SLOVO, 1985.
6. Тейлор Э. Первобытная культура / Э. Тейлор. Москва : Искусство, 1989. 564 с.

Иллюстрации

Искусство Первобытного общества



1. Кромлех Стоунхендж. Великобритания.
Поздний неолит



2. Бизон. Пещера Альтамира.
Верхний палеолит

2. Искусство Древнего мира: Древнего Египта, Месопотамии, античной Греции и Рима

Искусство античной Греции и Рима: искусство Эгейского мира ♦
Искусство Древней Греции: архаический, классический и эллинистический периоды ♦
Этрусское искусство ♦ Искусство Древнего Рима: отличительные особенности

Искусство Древней Греции, сыгравшее важнейшую роль в развитии культуры и искусства человечества, было определено общественным и историческим развитием Греции, глубоко отличным от развития стран и народов Древнего Востока. В Греции, несмотря на наличие рабства, огромную роль играл свободный труд ремесленников, первые в истории сложились в рамках рабовладельческого общества принципы демократии, давшие возможность развиваться смелым и глубоким идеям, утверждавшим красоту и значительность человека.

Греческие племена, населявшие южную часть Балканского полуострова, многочисленные острова Эгейского моря и побережье Малой Азии,

перейдя от первобытно-общинного строя к классовому обществу, создали небывалую по своему богатству и многогранности культуру, изобразительное искусство и архитектуру.

Древнегреческое искусство складывалось из трех основных потоков: древнего крито-микенского искусства жителей островов Эгейского моря, искусства Древнего Египта, композиционные и архитектурные приемы которого проникли через Финикию и средиземноморское побережье Малой Азии, и, наконец, искусства дорийцев, пришедших с севера и принесших с собой геометрический стиль.

Ко II тысячелетию до н. э. относится древняя минойская, или кносская, культура, названная так по имени легендарного царя Миноса или его знаменитого дворца в Кноссе на Крите. Минойская цивилизация процветала до середины XV в. до н. э., когда она оказалась неожиданно уничтоженной вулканической катастрофой, а Крит был захвачен пришельцами — ахейцами.

Во II тысячелетии до н. э. на Крите, очевидно, сложились некие уникальные условия «малоконфликтного» бытия, predeterminedенные, прежде всего, чрезвычайно выгодным положением острова на средоточии торговых артерий Средиземного моря. Здесь, как известно, не обнаружено никаких фортификационных сооружений, запасов оружия, следов напряженного удержания власти.

Высокого уровня достигает эстетизация во всех сферах жизни — бытовой, ритуальной, художественной. Она характеризуется культом чувственности, молодости, повышенной феминизации, проникновения во все сферы жизни некоего игрового, развлекательно-увеселительного начала. В изобразительно-стилевом смысле это проявляется в пластической раскованности, асимметричности, в преобладании змеящихся, манерных ритмов и линий, в повышенно-декоративном звучании всего изображаемого. Как бы через века мы видим стилистические черты, которые во многом оказались присущи культуре рубежа XIX–XX вв., стилю модерн.

Представляется, что именно с этими обстоятельствами было связано и формирование здесь живописного колорита — явления совершенно беспрецедентного для столь ранней культуры. Эгейская же живопись, как и искусство Египта и Месопотамии, плоскостно по своему характеру. Цветовые градации в нем не углубляют пространство, а делают контуры расплывчатыми, фигуры и предметы — красочно-декоративными. Упругий, пронизанный движением орнамент в виде спиралевидных завитков или волн, тянущийся непрерывной лентой, где одни яркие тона сменялись другими, был особенно характерен для искусства критян. Движение волн, порывы ветра, надувающие паруса кораблей, вечная стихия, окру-

жавшая критских художников, обуславливали в их искусстве динамичные композиции. Изображение на них целиком построено на «морской» тематике. Морская тематика отчетливо звучит в росписи большинства ваз так называемого стиля камарес, с которым органично связана вазопись периода Старых дворцов (XVII в. до н. э.)².

Отличительной чертой критской архитектуры являлось отсутствие симметрии в зданиях. Внутренние лестницы связывали между собой этажи и соединялись с большими открытыми верандами. Колонны дворца, сужающиеся книзу наподобие египетских, но не имеющие растительной капители, были окрашены в карминно-красный цвет, который создавал особенный декоративный эффект.

Основным изображением в кносском дворце был бык и двойная секира: она присутствовала в орнаменте на стенах, изображалась в руках у богов и молящихся, принимала от людей жертвоприношения. Такая секира с двусторонним лезвием, символом плодородия, называлась на Крите *labrys*, а лабиринт, очевидно, означал «дом двойного топора», являясь, таким образом, историческим названием кносского дворца.

В процессе своего дальнейшего развития древнегреческое искусство проходит несколько основных этапов:

1) архаика, или древний период, — примерно с 600 до 480 г. до н. э., когда греки отразили нашествие персов и, освободив свою землю от угрозы завоевания, получили снова возможность творить свободно и спокойно;

2) классика, или период расцвета, — с 480 по 323 г. до н. э. — год смерти Александра Македонского, который покорила огромные области, очень непохожие по своим культурам; эта пестрота культур была одной из причин упадка классического греческого искусства;

3) эллинизм, или поздний период, закончился в 30 г. до н. э., когда римляне завоевали находившийся под греческим влиянием Египет.

Греческая культура распространилась далеко за пределы своей родины — на Малую Азию и Италию, на Сицилию и другие острова Средиземноморья, на Северную Африку и другие места, где греки основывали свои поселения. Греческие города находились даже на северном побережье Черного моря.

Наследие древнегреческой архитектуры лежит в основе всего последующего развития мирового зодчества и связанного с ним монументального искусства, оно оказало определяющее воздействие прежде всего на архитектуру эпохи Возрождения и на архитектуру классицизма.

² Буткевич Л. М. История орнамента. М. : Владос, 2004. 265 с.

Художественная культура Древней Греции (VI–IV вв. до н. э.) представляла собой одну из вершин истории мировой цивилизации. Политическая система Греции коренным образом отличалась от деспотий Древнего Востока. Греция рассматриваемого времени состояла из ряда полисов, мелких городов-государств. Политическое устройство базировалось на рабовладельческой демократии. Государственная власть осуществлялась народным собранием, но свободное население по сравнению с классом рабов было немногочисленно.

В основе древнегреческой философии и искусства лежали представления о силе и красоте человека, его личности, находившейся в тесном единстве и гармоническом равновесии с окружающей природой и социальной средой.

В Греции получила большое развитие общественная жизнь, а архитектура и искусство носили ярко выраженный социальный характер.

Причины устойчивого воздействия греческой архитектуры заключаются в объективных ее качествах: простоте, правдивости и ясности композиций, гармоничности и пропорциональности общих форм и всех частей здания, органической связи архитектуры и скульптуры, в тесном единстве архитектурно-эстетических и конструктивно-тектонических элементов сооружений.

Древнегреческая архитектура отличалась полным соответствием форм и их конструктивной основы, составлявших единое неразрывное целое.

Греки доводили обработку сооружений в пропорциях, прорисовке всех без исключения деталей до высочайшей степени совершенства и отточенности. Эти сооружения можно представить как произведения ювелирного искусства огромных размеров, в которых для мастера-архитектора не было ничего малозначительного, второстепенного.

Античные архитектурные формы начали складываться в Греции еще в первой половине I тысячелетия до н. э. Расцвет же древнегреческой архитектуры относится к V–IV вв. до н. э. Он был обусловлен развитием рабовладельческой демократии, наступившим в результате окончания греко-персидских войн, и возвышением Афин среди прочих греческих полисов.

Древнегреческая архитектура развивалась двумя стилистическими потоками, в двух ордерах, которые сложились в VII в. до н. э.

Под *ордером* в архитектуре понимается определенная система сочетания и взаимодействия несущих и несомых элементов, т. е. колонн и опирающегося на них антаблемента. В древнегреческой архитектуре существовало два основных вида ордера — дорический и ионический.

Главные структурные элементы двух ордеров одни и те же. Колонны состоят из трех частей: опорного башмака — базы, ствола (фуста) и верх-

ней части, на которую непосредственно опирается антаблемент, — капители. Антаблемент также содержит три элемента: архитрав, фриз, карниз. Вместе с тем каждый из них имеет и свои особые признаки.

Позднее сформировался третий ордер древнегреческой архитектуры — коринфский. Основное отличие коринфского ордера — в его капители. Капитель имеет форму перевернутого колокола, по четырем углам которого помещены волюты и листья аканта. Коринфская капитель — самая декоративная из всех.

Наряду с ордерной системой важным достижением классической древнегреческой архитектуры является разработка приемов гармонической соразмерности отдельных частей здания, что нашло свое выражение в теории и в практике применения архитектурных пропорций. Греки устанавливали соотношения частей здания друг с другом и части с целым, добиваясь гармонии этих соотношений.

Основным типом греческого храма был периптер, состоявший из прямоугольного святилища — целлы, обрамленного со всех сторон рядом колонн.

Исключительное значение имеют принципы архитектурно-планировочных решений Греции, нашедшие наиболее полное решение в ансамбле Афинского Акрополя: асимметрия, гармоничное равновесие масс, тесная связь архитектурных сооружений с природой, продуманное взаимодействие отдельных сооружений между собой, а также учет последовательности в восприятии зданий снаружи и внутри.

В этот период Афины становятся во главе созданного ими морского союза с целью объединения всей Греции. В осуществлении своих политических целей они широко используют средства идеологического порядка, в том числе искусство и архитектуру. При правителе Афин Перикле, в 440-х гг. до н. э., предпринимается создание архитектурного ансамбля Акрополя — общественного и культурного центра города Афин, на месте разрушенного персами. Новые здания были построены коллективом талантливых мастеров под руководством знаменитого скульптора Фидия.

В основу ансамбля заложены два последовательно проводимых принципа, которым следовала древнегреческая архитектура времени расцвета: первый принцип — гармоническое равновесие масс и второй — восприятие архитектуры в процессе постепенного, «динамического» ее обхода. Сила и выразительность композиции основной части Акрополя — именно в ее асимметрии, в смелом контрастном сопоставлении совершенно отличных друг от друга элементов. Парфенон — большой дорический периптер, Эрехтейон меньше его и построен в ионическом ордере.

Ансамбль открывается Пропилями — большим портиком с пятью проходами (421 г. до н. э.). К входной группе акрополя относятся также так называ-

емая Пинакотека (место экспозиции живописных произведений) и небольшой ионический амфипростиль Ники Аптерос — храм Бескрылой Победы, организованные в асимметричную, но уравновешенную композицию.

За Пропилеями была возведена величественная статуя Афины-Воительницы, выполненная Фидием. Скульптура Афины Промехос дополняла и подчеркивала особенности архитектуры Парфенона.

Центральное сооружение акрополя — Парфенон (храм Афины); построен архитекторами Иктином и Калликратом в 432 г. до н. э. Законченность и совершенство пропорций Парфенона, простота и выразительность его форм, органичное слияние конструктивных и художественных начал представляют творческий итог и вершину классической древнегреческой архитектуры. Самое крупное здание акрополя, дорический периптер Парфенона, имеет композицию, совместившую в себе дорические и ионические традиции.

Идейная значимость Парфенона в качестве главного храма Греции и воплощения политической победы демократии над родовой аристократией подчеркивалась и тематикой скульптурных композиций его фронтонов. На западном была изображена сцена спора Афины — богини, особенно почитавшейся демосом, с Посейдоном — богом морей и «потрясателем земли», покровителем родовой знати, за владычество над Аттикой (областью, принадлежавшей Афинам); на восточном — миф о рождении Афины из головы самого Зевса.

Основой развития классического искусства (V в. до н. э. и первые три четверти IV в. до н. э.) были традиции жизни полиса и сложившиеся к этому времени общегреческие духовные гражданские доблести.

Впервые принципиальное определяющее значение получает образ человека: он становится средоточием бытия и высшей ценностью.

В этот период значительное внимание уделяется скульптуре. Скульпторы ранней классики свои устремления направили на создание реального образа, на точную передачу деталей, но равномерное распределение тяжести тела на обе ноги придавали скованность и внутреннюю неподвижность скульптуре.

Застылость скульптуры была преодолена *Мироном* (середина V в. до н. э.), сумевшим показать образы реального мира подвижными, изменяющимися. В результате переноса тяжести тела на одну ногу фигура приобрела непринужденное положение — статуя ожила. Недаром созданного Мироном «Дискобола» по силе сосредоточенного в нем движения сравнивают со сжатой пружиной.

В классическом искусстве скульптуры складываются два основных направления, связанных с различными подходами к реализации в человеке

ской фигуре идеала совершенной гармонии. Создание этого образа в одном случае (в творчестве Мирона) решалось путем выявления динамики, вернее, отражения в скульптуре момента, завершенного жеста и движения. В другом случае (творчество Поликлета) рождался образ, внешне находящийся в покое, но исполненный скрытой внутренней энергии. В творчестве Фидия нашли воплощение обе тенденции.

Идеал «телесности» античной скульптуры был достигнут **Поликлетом** (вторая половина V в. до н. э.) и основан на точном геометрическом расчете, изложенном им в его знаменитом «Каноне». Его прославленный «Дорифор» явился собирательным образом красивого юноши, прекрасного атлета, мужественного воина, носящего тяжелое вооружение, и в то же время стал апофеозом геометрического стиля периода ранней классики.

Вершиной в передаче внутренней «пластической жизни» статуи явилось творчество **Фидия**, создавшего прославленные статуи Зевса Олимпийского, одного из семи чудес света, и Афины Парфенос (Девственницы). У Фидия идеальное содержание скульптуры выражалось не в портрете, а в пластике обнаженного тела, в движении драпировок.

Однако соперничество двух подходов сохраняется в скульптуре эпохи и у мастеров последующего поколения. Необычайный, напряженный динамизм, даже драматизм отличают многие работы **Скопаса**, запечатлевшего в своих работах красоту неукротимого стихийного порыва.

У **Праксителя**, напротив, преобладают созерцательность и интимно-лирическое настроение, элегический покой. Тема отдыха, покоя, мечтательной задумчивости определяла характер его творчества. Он создавал плавные, нежные, текучие формы. Дошедшая до нас в оригинале мраморная группа «Гермес с Дионисом» дает живое представление о стиле работ Праксителя.

В работах **Лисиппа**, придворного скульптора Александра Македонского, проявляется острое ощущение изменчивой, драматически сложной жизни мира и человека; в героическую тематику вплетаются ноты возбуждения, тревоги, утраты ясной устойчивости.

Раздробленность греческих городов привела во второй половине IV в. до н. э. к завоеванию их Македонией и установлению монархии сначала Филиппа, а затем Александра Великого³.

Греко-македонская колонизация создала условия для возникновения совершенно новой культуры позднеантичного мира — *эллинизма*. Эллинизм охватил большой период времени, в течение которого греческая

³ Емохонова Л. Г. Мировая художественная культура. М. : Академия, 2003. 445 с.

культура получила распространение на огромной территории от Италии до Индии. Этот период характеризуется влиянием восточного искусства.

Восточное пристрастие к декоративности проявилось в использовании коринфского ордера, в смене барельефа горельефом, применении в скульптуре бурава и комбинировании мраморов различной окраски. Все эти приемы, подчеркивая светотеневые контрасты, помогали усиливать декоративное впечатление архитектурных и скульптурных произведений.

Взаимодействие художественного стиля античного искусства с культурой стран Ближнего Востока выразилось и в гигантомании, как архитектурной, так и скульптурной. В это время Состратом был построен Фаросский маяк, одно из семи чудес света, расположенный у входа в Александрийскую гавань на острове Фарос. Самым грандиозным сооружением эпохи эллинизма стал знаменитый Пергамский алтарь Зевса, построенный в знак победы Пергамского царства над варварами-галлами.

Наиболее широкую известность в это время получила родосская школа скульптуры, произведения которой отличались не только гигантскими размерами, но и натурализмом. При входе в гавань острова Родоса мастером **Харесом** была возведена знаменитая статуя бога Гелиоса высотой 37 метров — Колосс Родосский. К родосской школе относят «Лаокоона», «Афродиту Милосскую», изваянную великим Агесандром, и «Афродиту Медичи» работы Клеомена.

Во всех скульптурных памятниках эпохи эллинизма запечатлен эмоциональный порыв, момент крайнего напряжения воли, неудержимое стремление вперед. Величайшим шедевром эллинистического искусства в плане передачи движения явилась статуя Ники Самофракийской, принадлежащей родосскому скульптору Харесу, который изобразил крылатую Нику в момент ее приземления на нос корабля.

Непревзойденного совершенства и разнообразия достигает вазопись в искусстве Древней Греции. Вазы из обожженной глины изготавливались в огромном количестве как бытовая посуда, посвященные и погребальные сосуды.

Керамические вазы покрывались росписями — сюжетными и орнаментальными. Материалом для керамики служила красная глина. Существовали два главных вида техники живописи, исторически сменившие друг друга: чернофигурный стиль, где роспись производилась черным по красному фону глины, для периода расцвета греческой культуры характерны вазы так называемого краснофигурного стиля, в которых черным лаком покрывался фон между фигурами. Рисунок на вазах носил графический, плоскостной характер.

Наиболее распространенными формами ваз были: амфора (для хранения вина) — изящный сосуд с округлым туловом, высокой шейкой и двумя ручками; кратер, в котором к столу подавалось вино, — с туловом в виде перевернутого колокола, также с двумя ручками в нижней его части; килик — в виде плоской чаши, на высокой ножке; гидрия — с тремя ручками — использовалась для хранения воды.

Наследником художественной культуры эллинской цивилизации стал **Древний Рим**, который прошел за восемь столетий в результате успешных завоеваний исторический путь от маленького города до столицы огромного государства — могущественной Римской империи. Римская культура просуществовала более 12 веков (с VIII в. до н. э. по V в. н. э.). Само слово «Рим» было синонимом величия, славы, военной доблести, богатства и высокой культуры. В Риме всегда господствовало представление о богоизбранности римского народа и самой судьбой предназначенных ему победах.

Римляне высоко оценили науку, литературу, театр, архитектуру и скульптуру Древней Греции и внесли свой вклад в дальнейшее развитие художественной культуры древнего мира.

Древнегреческое и древнеримское зодчество составляют два последовательных этапа развития античной архитектуры. При наличии ряда объединяющих признаков между ними наблюдается и целый ряд различий.

Греция и Рим были резко отличающимися друг от друга политическими образованиями. Греция даже в период наивысшего расцвета своей культуры представляла конгломерат небольших городов-государств (полисов), Рим эпохи расцвета был единым государством, империей, охватывающей колоссальные территории, простиравшейся на тысячи километров и вобравшей в свои пределы весь бассейн Средиземного моря.

Древние римляне были земледельцами, солдатами, людьми деятельного, практического склада и не имели природной артистической жилки. Греки ценили искусство из врожденной любви к прекрасному, римляне — из любви к роскоши.

За исключением архитектуры, где римляне проявили свой талант, римское искусство развивалось под сильным воздействием греческого.

Архитектура древнего Рима хотя и восприняла от Греции ордера и связанные с ними декоративные детали, а также некоторые композиционные приемы (планы храмов и других сооружений), в ряде основных положений сильно от нее отличалась. Различие между греческой и римской архитектурами определялось историческими причинами. Каждый из греческих полисов был невелик, население Афинского государства исчислялось десятками тысяч человек. Римская же империя периода расцве-

та в I—II вв. н. э. простиралась на тысячи километров, главный ее город насчитывал свыше миллиона жителей. Отсюда и различие в масштабах строительства, в размерах зданий и — неизбежно — в их типах и конструкциях. Это различие определялось и своеобразием социальной и идеологической систем античной Греции и античного Рима.

Если основным видом монументального здания в Греции был храм, в котором сосредоточивались культовые и общественные функции, то в Риме, наряду с храмами, с такой же степенью художественного и технического совершенства в большом количестве создаются самые разнообразные общественные сооружения — базилики, термы, театры, цирки, дворцы, библиотечные и архивные здания, постройки производственного и утилитарного назначения. Многие из них имели десятки помещений, в том числе и такие, пролет которых достигал тридцати и более метров.

Если греческие сооружения строились из блоков камня и частично дерева, то в Риме эпохи Империи (начиная с I в. н. э.) широкое применение получили конструкции из кирпича и бетона.

В греческой архитектуре отмечалось полное единство конструктивных и пластических начал архитектуры. В римской наблюдается известное расхождение между ними. Становление собственно римского искусства архитектуры, различных типов рельефа, скульптурного портрета, основных литературных жанров относится к эпохе республики (VI—I вв. до н. э.). Расцвет приходится на I—II вв. н. э. С этого времени искусство Древнего Рима принято классифицировать как искусство империи, для которого используется более детальная периодизация. В ее основе лежат рамки правления императоров, поскольку именно их вкусы оказывали решающее воздействие на выбор того или иного стиля.

Период поздней империи может быть охарактеризован как время кризиса искусства, заката великой античной культуры.

На формирование древнеримской архитектуры оказало влияние не только воздействие греко-эллинистического зодчества, но и наличие местных, в основном этрусских традиций.

До сих пор еще не разгадана полностью история происхождения **этрусков** и тайна их языка. Этруски славились как опытные земледельцы. Они осушили болота, превратили их в плодородные земли, широко использовали искусственное орошение. Отважные и опытные мореплаватели, они вели оживленную торговлю с Египтом и Финикией, Карфагеном и городами Великой Греции, Испанией и Сицилией.

Их города окружали мощные крепостные стены с башнями. Дороги, мосты и каналы, сооруженные этрусками, свидетельствовали о высоком развитии строительной техники. В начале V в. до н. э. шли упорные войны с рим-

лянами, в результате которых этруски почти исчезли из всемирной истории, оставив, однако, неизгладимый след в истории архитектуры благодаря своим техническим приобретениям, полученным римлянами в наследство.

Значение этрусского искусства заключается в создании сооружений для общественных целей — в возведении каналов и мостов, а также в постройке городов и жилых домов. Решающего значения в истории стилей этрусское зодчество достигает благодаря своим сводчатым сооружениям. Этрусское строительное искусство весьма соответствовало расчетливому складу ума римлян, ориентированному прежде всего на практическую выгоду. Вот почему в первое время они были заняты сооружением мостовых, акведуков, водопроводов, мостов, укреплений и ворот. Лишь в середине II в. до н. э., когда вместе с могуществом государства начало в непредвиденных размерах расти богатство, развилась потребность придать роскоши тогдашней жизни художественный отпечаток. И тогда римляне начали перенимать искусство у покоренных греков. Как некогда заимствовали его у этрусков, а вместе с ним и всю религию, которая, тем не менее, не составила основу мировоззрения римлян, как у греков. Храмы воздвигались не всем народом, но отдельными высокопоставленными лицами. Притом более с целью собственного прославления, чем для воплощения богов и мест их пребывания. Поэтому классическая чистота форм, возникшая у греков из серьезного достоинства и из чрезвычайно высокого почитания искусства, у римлян терпит значительный ущерб в силу изменений и декоративных добавлений, в которых сказывается, прежде всего, сильное стремление к возможно большему эффекту во внешнем блеске и ослепительной роскоши. Основное, что привнесли в архитектуру Рима этруски, — это сводчатые конструкции, получившие здесь широчайшее распространение. От греков в Рим перешла архитравно-балочная система и ее ордерное выражение. Греческие ордера — дорический, ионический и коринфский — восприняты были римлянами и приобрели здесь две новые модификации — ордера тосканский и сложный (композитный).

В Риме до сего дня сохранился храм всех богов — Пантеон, одно из самых замечательных сооружений того времени. Массивный кирпичный блок соединил портик с ротондой — гигантским цилиндром, толщина стен которого 6 м. Пантеон был построен с учетом особенности римских круглых храмов времен республики, состоявшей в сочетании круговой композиции и продольной оси, которая подчеркивалась сильно выступающим портиком и нишей со статуей Юпитера с противоположной от входа стороны. Освещался храм через отверстие в куполе, представляющем собою истинный шедевр инженерного искусства. Он имеет форму полусферы и создавался целиком на деревянном каркасе путем последовательного наложения горизонтальных пластов бетона с заполнением их кирпичным

щепнем и пемзой. Верхняя зона купола с отверстием 10 м в диаметре была целиком сложена из пемзобетона.

Выдающимся сооружением является знаменитый Колизей — грандиозный амфитеатр, рассчитанный на 56 тысяч человек и предназначенный для гладиаторских боев, пантомим, травли диких зверей. Колизей, построенный в конце I в. н. э., имеет овальную в плане форму. Сложная система пилонов и сводов, поддерживающая трибуны для зрителей, стены — все это было выполнено из кирпича и бетона.

Наружная четырехъярусная стена, огибающая все сооружение, облицована известняком — травертином. Вся она разработана поярусно системой римской архитектурной ячейки. В первом ярусе применен тосканский ордер, во втором — ионический, в третьем — коринфский. Четвертый ярус, надстроенный несколько позже, представляет собой высокую глухую стенку — аттик, обработанную коринфскими пилястрами. Ордерная аркада, использованная в Колизее, стала важнейшей композиционной формой римской архитектуры.

Архитектура Древней Греции и архитектура Древнего Рима с их совершенными монументальными сооружениями, столь различными композиционно и пластически, послужили прочным основанием для последующего развития мировой архитектуры. Несмотря на всю специфику стилистических форм и мотивов, ордерное начало и многие декоративные элементы античности, нередко в сильно измененном виде, были восприняты зодчими ряда последующих эпох. В опосредованном виде воздействие Рима передалось через Византию на Восток. В Европе же в средние века его наследие было предано забвению, но через тысячелетие вновь обратило на себя всеобщее внимание и во многом определило новый расцвет архитектуры, но в иных композиционных формах (Возрождение и классицизм).

Материалы для семинарских занятий

Тема 2.1. Искусство Древнего Египта

1. Представления о вечной жизни как основа культуры Древнего Египта.
2. Письменность Древнего Египта.
3. Архитектура Древнего, Среднего и Нового Царств.
4. Египетский живописный канон.

Темы докладов и рефератов

1. Архитектура пирамид и храмов — отражение идеи Вечной жизни в культуре Древнего Египта (пирамиды в Гизе, храм Амона-Ра в Карнаке).

2. Живописное и скульптурное оформление египетских гробниц в эпоху Древнего, Среднего, Нового царств.
3. Архитектурный ансамбль некрополей Древнего царства.
4. Миф об Осирисе и Исиде. Его основной смысл и значение для египетского искусства.
5. Палетка Нармера как древнейший образец «египетского стиля».
6. Тайны мумификации.
7. Религиозная реформа Аменхотепа IV и ее проявление в искусстве.
8. Открытие гробницы Тутанхамона.
9. Скульптурные портреты Нефертити.
10. Тайна египетских иероглифов, разгаданная Ф. Шампольоном.

Рекомендуемая литература

1. Виппер Р. Ю. История древнего мира / Р. Ю. Виппер. Москва : Республика, 1994. 342 с.
2. Большаков А. О. «Прекрасная пришла». Шедевры портрета из Египетского музея в Берлине / А. О. Большаков. Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 56 с.
3. Пунин А. Л. Искусство Древнего Египта. Раннее царство. Древнее царство / А. Л. Пунин. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. 464 с.
4. Пунин А. Л. Искусство Древнего Египта. Среднее царство. Новое царство / А. Л. Пунин. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. 656 с.
5. Ходж С. Искусство Древнего Египта / С. Ходж ; пер. с англ. Т. Г. Лисицкой. Москва : Арт-Родник, 2010. 128 с.
6. История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, Античность / под ред. М. В. Доброклонского и А. П. Чубовой. [Изд. 5-е, перераб.]. Москва : Сварог и К, 2008. 372 с.
7. Матье М. Э. Искусство Древнего Египта / М. Э. Матье. Москва : В. Шевчук, 2010. 672 с.

Тема 2.2. Искусство Древней Месопотамии

1. Шумеро-аккадское искусство.
2. Ассиро-вавилонское искусство.
3. Искусство ахеменидского Ирана.

Темы докладов и рефератов

1. Отличительная черта месопотамского стиля в культовых и общественных сооружениях Двуречья.
2. Архитектурные и живописные приемы в создании ансамблей в Вавилонии.

3. Сходства и различия в архитектуре месопотамского зиккурата и египетской пирамиды.
4. Архитектура и тип рельефа общественных сооружений Вавилонии и храмовых комплексов Древнего Египта (сравнительный анализ).
5. Зиккураты как порождение мифа и природы (Этемменнигуру в Уре, Этеменанки в Вавилоне).
6. Образы эпоса и мифов в декоре шумеро-аккадских дворцов.
7. Роль рельефа в ассиро-вавилонском искусстве.
8. Город Вавилон — «Врата бога».
9. Архитектурные ансамбли в Персеполе и Сузах.
10. Библия как отражение культурных событий Древнего Двуречья.

Рекомендуемая литература

1. Белицкий М. Забытый мир шумеров / М. Белицкий. Москва : Искусство, 1980. 234 с.
2. Белянский А. А. Вавилон легендарный и Вавилон исторический / А. А. Белянский. Москва : АСТ-ПРЕСС, Галарт, 1970. 123 с.
3. Васильев Л. С. История религий Востока / Л. С. Васильев. 2-е изд. Москва : Искусство, 1988. 123 с.
4. Емельянов В. В. Древний Шумер / В. В. Емельянов. Санкт-Петербург : Трилистник, 2001. 432 с.
5. Канеева М. Шумерский язык / М. Канеева. Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2006. 314 с.
6. Мифы народов мира: в 2 т. / [глав. ред. С. А. Токарев]. Москва : Советская энциклопедия, 1982.
7. Синельченко В. Н. В мире мифов и легенд / В. Н. Синельченко, М. Б. Петров. Санкт-Петербург : АСТ-ПРЕСС, Галарт, 1998. 356 с.

Тема 2.3. Искусство Древней Греции

1. Крито-микенское искусство.
2. Архитектура Древней Греции.
3. Эволюция греческой скульптурной пластики (от архаики до эллинизма).
4. Вазопись Древней Греции.

Темы докладов и рефератов

1. Миф — основа развития и искусства Древней Греции.
2. Архитектура и декор крито-микенских дворцов как отражение мифов (Кносс, Микены).

3. Идеалы прекрасного в Древней Греции и их отражение в ансамбле Афинского Акрополя.
4. Отражение мифологии древних греков в архитектуре и рельефе дорических и ионических храмов (Парфенон и Эрехтейон в Афинах).
5. Экспрессия и натурализм скульптурного декора в эллинизме (Пергамский алтарь).
6. Скульптура ранней, высокой, поздней классики в культуре Древней Греции (Мирон, Поликлет, Фидий, Скопас).
7. Древнегреческий театр.
8. Образы античной живописи на античных вазах.
9. Семь древнейших чудес света.
10. Значение древнегреческой культуры для развития мировой художественной культуры.

Рекомендуемая литература

1. Боннар А. Греческая цивилизация. Т. 9 / А. Боннар. Москва : Искусство, 1992. 432 с.
2. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. Москва : Искусство, 1972. 134 с.
3. Гомер. Илиада. Одиссея / Гомер. Москва : Трилистник, 1987. 123 с.
4. Дмитриева Н. А. Античное искусство / Н. А. Дмитриева, Л. И. Аканова. Москва : Изобразительное искусство, 1975. 324 с.
5. История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, Античность : учебник / колл. авт. института им. И. Е. Репина, Академия художеств ; под ред. А. П. Чубовой. 5-е изд. Москва : Сварог и К, 2008. 376 с.
6. Полевой В. М. Искусство Греции. Древний мир / В. М. Полевой. Москва : Останкино, 1990. 231 с.
7. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом / Р. Менар. Санкт-Петербург : Лениздат, 1993. 383 с.
8. Ривкин Б. И. Античное искусство / Б. И. Ривкин. Москва : Искусство, 1972. 437 с.

Тема 2.4. Искусство Древнего Рима

1. Искусство этрусков.
2. Искусство республиканского Рима.
3. Искусство времен Римской империи.

Темы докладов и рефератов

1. Этрусская терракотовая пластика.
2. Пантеон римских богов в сравнении с греческим Олимпом.

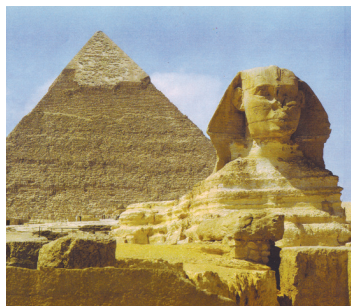
3. Краткая история римских цезарей.
4. Значение форума в архитектуре Древнего Рима.
5. Планировка и архитектура римского города — отражение величия Древнего Рима.
6. Помпеи — великий пример монументальной живописи Рима.
7. Пантеон — отражение идеи славы и величия Древнего Рима.
8. Величие и масштабность архитектуры императорского Рима (Коллизей, термы, триумфальные арки).
9. Римская портретная скульптура — основа европейского портретного жанра.
10. Зарождение христианства в недрах римской империи.

Рекомендуемая литература

1. Дмитриева Н. А. Искусство Древнего мира / Н. А. Дмитриева, Н. А. Виноградова. 2-е изд. Москва : Детская литература, 1989. 207 с.
2. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Кн. 1 / М. С. Каган. 2-е изд. Санкт-Петербург : Петрополис, 2003. 368 с.
3. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима / К. Куманецкий. Москва : Высшая школа, 1990. 328 с.
4. Соколов Г. И. Искусство Древнего Рима: Архитектура. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство / Г. И. Соколов. Москва : Искусство, 1996. 365 с.
5. Соколов Г. И. Искусство этрусков / Г. И. Соколов. Москва : Искусство, 2002. 431 с.
6. Федорова Е. В. Императорский Рим в лицах / Е. В. Федорова. Москва : Трилистник, 2002. 438 с.

Иллюстрации

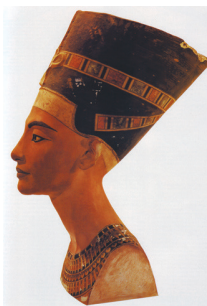
Тема 2.1. Искусство Древнего Египта



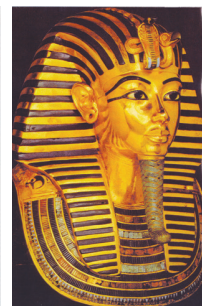
1. Плато Гиза. XXVII в. до н. э.



2. Роспись гробницы

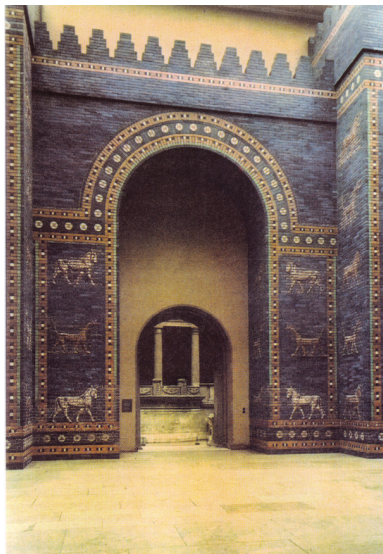


3. Скульптурный портрет Нефертити



4. Золотая маска Тутанхамона

Тема 2.2. Искусство Древней Месопотамии

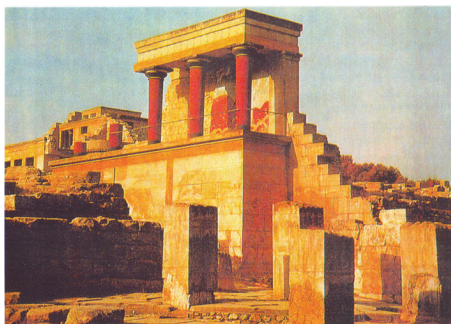


1. Фрагмент ворот богини Иштар в Вавилоне



2. Рельеф «Раненая львица» из дворца в Ниневии

Тема 2.3. Искусство Древней Греции



1. Кносский дворец. XVI в. до н.э.



2. Критская керамика



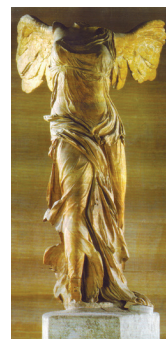
3. Фреска «Акробаты с быком». Кносский дворец



4. Поликлет. «Дорифор»



5. «Венера Милосская». Эпоха эллинизма



6. «Ника Самофракийская». Ок. 190 г. до н.э.



7. Парфенон. Афинский Акрополь



8. Краснофигурный кратер

Тема 2.4. Искусство Древнего Рима



1. Капитолийская волчица. Бронза. V в. до н.э.



2. Портрет римской дамы



3. Пантеон. Ок. 118–125 гг. н. э.



4. Колизей. Реконструкция. 75–90 гг. н. э.

3. Искусство Византии. Искусство Средних веков

Искусство Византии V–XV вв. ♦ Отражение восточно-христианского мировосприятия в архитектуре византийского храма ♦ Искусство западноевропейского Средневековья: художественная картина мира

К I веку н. э. в Древнем Риме складывается драматическое мироощущение в искусстве, которое является провозвестником новой религии — христианства.

Это выразилось в формировании новых взглядов, в которых крайний пессимизм и отказ от всякой деятельности сочетается с повышенным интересом к загробной жизни. В сознании людей поздней античности вселенная распадается на два резко обособленных мира — чувственный и духовный. Презрение к земной жизни и человеческому телу, ожидание прихода божественного спасителя и надежда на блаженство в будущей жизни означали полный разрыв с античной культурой, пронизанной верой в красоту и ценность человеческой личности.

В искусстве это выразилось в постепенном отказе от реалистического изображения, замене объемной моделировки более плоской формой, что привело к отвлеченному, условному портрету, в котором красота заключается в утверждении неизменной сущности человека — его духовной веры.

С падением Римской империи в V в. и гибелью рабовладельческого строя эти новые черты художественного мышления, сложившиеся в последние века истории античного искусства, стали основой искусства средневековья.

Христианство было утверждено императором Константином в 312 г. В 313 г. был издан Миланский эдикт, согласно которому христианская церковь была признана законной.

В 326 г. Константин начал строительство новой столицы, названной его именем — Константинополь. Константинополь строился как церковный центр с сильной императорской властью.

Первый период развития **византийской художественной культуры**, длившийся два столетия, примечателен появлением в ней новых направлений в области архитектуры. Самым распространенным типом храма являлась базилика — вытянутое здание прямоугольной формы, внутреннее пространство которого разделено колоннадой на три — пять нефов, с более высоким центральным нефом и полукруглым выступом на одной из его узких сторон — апсидой, где находился алтарь.

Своеобразие христианских храмов заключалось в резком контрасте между их внешним обликом и внутренним убранством. Христианские священники сравнивали церковь с верующим человеком и считали, что, подобно смиренному христианину с его богатой духовной жизнью, храм внешне должен быть подчеркнута строг, зато внутри богато декорирован. Богатство оформления интерьера создавалось, прежде всего, мозаиками и многочисленным резным декором капителей, карнизов.

С V в. все большее распространение начали получать центрические постройки — крестово-купольная форма храма. Ее основу составляет квадрат, расчлененный четырьмя опорами на три нефа в продольном и поперечных направлениях. Опорные столбы несут систему перекрытий в виде полукруглых сводов и центрального купола, покоящегося на арках и четырех столбах. Эта конструктивная система позволяла создавать большое количество вариантов. В зависимости от условий можно было изменить масштаб здания, оставляя неизменным центральное ядро: добавив еще пару столбов-опор, храм увеличивали в длину; добавив два ряда колонн и доведя количество нефов до пяти, растягивали храм в ширину.

Культовая церемония с пением хора и солистов разворачивалась вокруг специального возвышения, отмечавшего центр храма. Это определенным образом обусловило появление купольных перекрытий, поскольку купол также подчеркивал значение центра. Церковный ритуал продиктовал и художественное оформление интерьера. Согласно христианскому учению, оно должно было соединять два мира — реальный и потусторонний. Достижению этих целей способствовали такие приемы, как принцип сим-

метрии, плоскостность композиции, разномасштабность фигур, их фронтальная постановка, позаимствованные у древнеегипетских образцов.

Искусство «мерцающей живописи» (так называли мозаику) стало основным видом изобразительного искусства при оформлении интерьеров храмов. Ее преобладание над скульптурой возрастало по мере того, как скульптурные изображения, напоминающие языческих богов, все более отвергались. Плоскостность, графичность, статичность и условность в лицах, деталях, «абстрактный фон» — основные изобразительные средства, которые приходят в это время в искусство Византии.

Расцвет византийского искусства, «золотой век» его развития, был связан с политическим и экономическим подъемом в годы правления Юстиниана (527–565 гг.). Выдающийся государственный деятель, блестяще образованный человек, Юстиниан добился небывалого могущества своего государства. В эпоху Юстиниана сложился специфический для Византии союз духовной и светской власти, главенствующая роль в котором принадлежала императору.

По всей территории Византийской империи шло строительство храмов. В Равенне, ставшей центром военно-административного наместничества в Италии, строились базиликальные, в Константинополе — крестово-купольные. При Юстиниане возник новый тип храма — *купольная базилика*, объединившая центрический и базиликальный типы постройки при преобладающем значении купола и ставшая впоследствии наиболее распространенной.

Самой значительной постройкой не только времени Юстиниана, но и всего периода существования империи явился *храм во имя Софии* — символа божественной премудрости. Храм был сооружен двумя архитекторами, имена которых сохранились, что является весьма редким и примечательным фактом средневековой культуры. Это *Анфимий из Тралл* и *Исидор из Милета*. Благодаря особому рвению и щедрости Юстиниана строительство храма велось необычайно энергично, и через пять лет со времени закладки здание было уже готово во всех его частях.

Внешний вид храма святой Софии был весьма внушителен и замкнут. Строгий снаружи, собор потрясал современников своим богатым внутренним убранством. Со двора вступали в преддверие храма с мраморной облицовкой стен и золотой мозаикой сводов. Отсюда в самый храм вели девять дверей. Средний неф храма представлял собой в плане вытянутый овал, по бокам обрамленный двухъярусной колоннадой, верхняя галерея которой, гинекей, отводилась для женщин.

Вместе с боковыми портиками храм получил форму четырехугольника, приближающегося к квадрату. Над средней частью здания возвышал-

ся полусферический купол, от которого на восток и запад помещались еще два полукупола а те в свою очередь, завершались по краям тремя маленькими полукуполами. Такая конструкция визуально облегчала своды собора, а столбы главных арок, поставленные ребром к центру, придавали огромному куполу дополнительную легкость. В основании своем купол имел 40 окон, простенки между которыми из-за света, льющегося с потолка, не были видны. И снизу молящимся он казался парящим в воздухе. Эта породило легенду о том, что купол Софии подвешен на золотой цепи к небу.

Из-под купола на молящихся взирал Христос, восседающий на радуге; на «парусах» помещались колоссальные фигуры херувимов; на откосах купольных окон — изображения святых, епископов, пророков.

Софийский собор стал лучшим образцом византийского стиля в архитектуре, основу которого составили равносторонний греческий крест и возведенный над серединою здания шаровидный купол, покоящийся на четырех главных устоях, или столбах, соединенных между собою арками. Такая конструктивная система позволяла входившим в храм единым взглядом охватить все пространство со взирающим на них из-под купола Вседержителем и воплощала идею, ставшую основой византийской культуры, — идею установления божественного порядка на земле и спасения человечества в загробном мире.

При Юстиниане широкое распространение в качестве декоративного украшения храмов получили иконы (по-гречески — «образ»).

Прообразом иконы считается фаюмский портрет, возникший в Египте в IV в. до н. э. Появление в христианском искусстве иконы, изображения святого, объединило две культовые функции — поминовения и поклонения.

Из ранних икон сохранились немногие, это «Богоматерь с младенцем», «Сергий и Вакх», «Богоматерь на троне» из монастыря святой Екатерины на Синае; остальные почти все были уничтожены в период иконоборчества. Все эти иконы, написанные разными мастерами и в разное время, объединяет общий стиль, ставший определяющим в иконописи на целые столетия.

Византийская манера предполагала плоскостное и статичное изображение святого с аскетическим, несколько удлинненным овалом лица, прямым с горбинкой носом, миндалевидными большими глазами, отрешенно смотрящими, маленькими руками и длинными пальцами. Все линии рисунка прописывались золотом, и пространство между ними заполнялось плотным ровным цветом. Фон делался золотым.

Итак, в V–VI вв. в Восточной Римской империи были заложены основы художественного стиля, который вошел в историю мировой художе-

ственной культуры как византийский. Именно тогда был создан новый тип крестово-купольного храма, отвечающий требованиям христианского богослужения, разработана идея многоглавия, создан новый образ культового сооружения — купольная базилика, ставшая излюбленной архитектурной формой в эпоху Ренессанса в Италии. Именно центрический тип храма обусловил особое построение системы его декоративного украшения, разработанной в последующие века. Были найдены декоративные средства оформления, способные выражать самые отвлеченные идеи, ведущее место среди которых по праву принадлежит мозаике.

В XI–XII вв. византийское искусство достигло своего апогея. В этот период складывается основная символика храма. Топографическая символика связывала каждое место в храме с местом в Палестине, где произошло то или иное событие из жизни Иисуса Христа. Например, вход в храм с крестильной купелью символизировал крещение в реке Иордан; апсида соотносилась с Вифлеемской пещерой, где родился Иисус; престол в алтаре символизировал Голгофу — место распятия и одновременно Гроб Господень, Воскресение, место пребывания Бога в раю; амвон обозначал гору Фавор, где произошло Преображение, гору, на которой прочитал Иисус Нагорную проповедь, а также тот камень, с которого ангел провозгласил благовую весть женам-мироносицам о Воскресении Иисуса Христа.

Временная символика сложилась из архитектурной организации внутреннего пространства храма и системы расположения росписей в верхней части стен. В крестово-купольном храме нет ярко выраженного прямого направления с запада на восток, как в базиликальном храме, а господствует движение по кругу, где центром служит подкупольное пространство. Размещение с XI в. в «рукавах» главного креста сцен так называемого праздничного цикла обусловило образование конечного замкнутого круга на уровне второго яруса. Здесь изображались основные события, описанные в Евангелии и ставшие праздниками: Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение. Живописные сюжеты на стенах располагали в порядке, соответствовавшем церковному календарю, и они ассоциировались с различными временами года, на которые падало празднование того или иного события. Каждый день церковного календаря являл собой не простое воспоминание о давно прошедших событиях христианской истории, но как бы их совершение вновь. Круговое расположение росписей в храме рождало ощущение, что прошлое и настоящее существуют одновременно, т. е. вечно⁴.

⁴ Емохонова Л. Г. Мировая художественная культура.

Значительное место в убранстве храма играли иконы, местом сосредоточения которых стала алтарная преграда — *иконостас*. Посредством него Иисус Христос через Богородицу, апостолов, евангелистов, великомучеников находился в единении с церковью земной, т. е. молящимися.

Фигуры на иконах могли быть оплечными, поясными, в полный рост. Было множество икон, посвященных разным святым, но главными являлись и являются иконы, посвященные Богородице и Иисусу Христу.

В V в. н. э. закончил свое существование античный Рим. Наступила эпоха феодализма. На обширных пространствах Европы, захваченных «варварами», возникли новые политические объединения, из которых в дальнейшем выросли национальные государства — Франция, Германия, Италия и другие. Каждое из государств делилось, в свою очередь, на множество частных владений, принадлежавших правителям-феодалам. Мелкие и слабые феодалы подчинялись более крупным и влиятельным. В основе феодального общества лежал труд крестьян, находившихся в крепостной зависимости от помещиков. Гнет рабовладельческий сменился гнетом крепостническим.

Архитектура средних веков резко отличалась от античного зодчества. Все здесь было иное: и типы зданий, и строительные материалы, и конструкции, и художественные средства. Античная архитектура оказалась чуждой и непонятной народам, осевшим на землях Европы. Античные традиции были преданы забвению.

«Варвары» принесли с собой каменную — примитивную по началу — строительную технику. Все монументальные сооружения стали строиться из камня. Для возведения зданий частично использовался кирпич, но римский бетон совершенно вышел из употребления.

Средневековое искусство и архитектура прошли в своем развитии два последовательных этапа: период романского стиля (VI–XII вв.) и период готического стиля (XIII–XV вв.).

Романская архитектура и готическая, развиваясь в одних и тех же исторических, общественных условиях, имели между собой очень много общего. Общими были названные здесь строительные материалы, виды сооружений, в значительной степени — композиционные приемы. Основное различие между романским и готическим стилями состояло в том, что первый отличался чрезвычайной массивностью сооружений, во втором же конструкции носили более совершенный, облегченный, каркасный характер.

Главное внимание в монументальном строительстве средних веков уделялось оборонительным стенам городов и монастырей, замкам феодалов, городским соборам и муниципальным зданиям — ратушам.

Наиболее ясно и последовательно можно проследить разницу между романской и готической архитектурой на примерах культовых сооружений — церквей и соборов — Франции. Романские и готические церкви имели в плане форму латинского удлиненного креста. Продольная часть сооружения разделялась каменными столбами на три или пять галерей — нефов. Центральный неф всегда был шире и выше боковых. Недалеко от алтаря здание пересекалось поперечным корпусом — трансептом, нередко членившимся также на нефы. Алтарная часть церкви или собора чаще всего решалась в виде одного или нескольких полукружий — апсид.

Большинство церквей — и романских, и готических — строилось целиком из камня местных пород; отдельные блоки камня связывались раствором.

Этими признаками и ограничиваются черты общности романских и готических церквей. Все же остальное в культовых сооружениях двух названных стилей решалось различно.

Едва ли не главными объектами монументального строительства всего раннего европейского средневековья были оборонительные стены городов, монастырей и замки феодалов. Большое внимание уделялось строительству культовых сооружений — городских церквей и соборов, являвшихся одновременно центрами общественной жизни.

Основные черты романского зодчества наиболее рельефно проступают в церковных сооружениях; приемы, используемые в них, сказались и на архитектуре гражданских построек. Уже в дороманское время, в первой половине и середине IX века, создаются крупные памятники архитектуры. Ведущую роль в ту пору приобретают культовые сооружения центричного плана. Один из самых значительных памятников эпохи — придворная капелла Карла Великого, теперь собор в Аахене (Западная Германия), возведенная около 800 г. из камня, суровая и монументальная. Октагональный (восьмигранный) основной объем, перекрытый восьмигранным же куполом и прорезанный по своим граням двухъярусными арками, окружен кольцевой галереей с эмпорами. Эта архитектура была призвана символизировать роль короля — защитника подданных и посредника между светским и духовным мирами.

Основной, ведущий тип храмовой постройки представляет собой трех- или пятинефный основной корабль с главным трансептом и апсидой. Структура романского храма в плане хорошо выявляется во внешнем облике: четко выделяются нефы основного корабля, трансепты, хоры, полукруглые выступы всех апсид, центральная крупная башня, размещающаяся на средокрестье, и боковые башни — квадратные и восьмигранные. На массивные стены, дополняемые снаружи противораспорными утолще-

ниями-лопатками (контрфорсами), опираются своды простейших форм — коробовые и небольшие по пролету крестовые.

Романские храмы отличались массивностью, нерасчлененностью больших плоскостей стен, небольшими узкими оконными арочными проемами, введением в убранство фасадов, а также интерьеров мотива аркад.

Центральное положение в ранней средневековой романской архитектуре занимала Франция, где ведущей школой являлась бургундская, а активным строителем — Ключонийский монашеский орден. Бургундия находилась на выгодном месте пересечения водных и иных транспортных путей. Главная церковь аббатства Ключи, не дошедшая до нашего времени (1088–1120 гг.), являлась самым крупным храмом в Европе. С целью уменьшения распора строители здесь применили новаторский прием, имевший большое значение для всего последующего развития архитектуры, — ввели стрельчатую форму свода. Церковь Ключи послужила образцом для многих архитектурных сооружений Европы.

Портал средневекового собора помещался на границе двух миров — грешного мирского и священного — и был призван связать их между собой. Поэтому столь характерным было предпочтение, которое отдавалось при украшении порталов апокалипсическим темам. Будь то картина Страшного суда или Христос во славе. С теологической точки зрения именно Страшный суд восстанавливал связь времен и единство мира, объединял прошлое, настоящее и будущее, утверждал вечность. Жизнь в Средние века проходила в непосредственной борьбе со смертью. Ее средняя продолжительность составляла 30–35 лет, чрезвычайно высокой была младенческая и детская смертность, часто свирепствовали болезни и эпидемии; поэтому смерть являлась постоянной властной спутницей человека, вечной теневой стороной жизни. Человеческий страх смерти был прежде всего глубоко религиозным страхом. Каждый умиравший неизбежно мучился вопросом: удостоится ли он милости небес или будет осужден на адские муки. В соответствии с видением Страшного суда, описанным в Евангелии от Матфея, Христос, распростерши руки, разделит мир на рай по правую руку и ад — по левую. Такое разделение мира на добро и зло, господствовавшее во всем христианском искусстве средневековья, остается определяющим фактором культуры вплоть до нынешнего времени. Одновременно проповедь в камне была призвана выразить не только общехристианские идеи и столь существенный для католичества тезис о греховности человечества, но и внушить мысль о том, что путь к истинному спасению лежит исключительно через посредничество церкви. Волнующее изображение Бога на порталах соседствует с таинственным богатством символов во французской церкви Нотр-Дам в Пуатье. Все архитек-

турные элементы, весь этот насыщенный скульптурными изображениями убор, тесанный из камня, грубоват, несовершенен в рисунке, но чрезвычайно пластически выразителен.

В любой проповеди, произносимой с каждой церковной кафедры, прежде всего звучала тема присутствия сатаны и его воинства, которое подстерегало человеческий род повсюду, где находили себе место черти (лесные чащи, овраги, голод, греховные соблазны). Романские скульпторы стремились испугать чертей изваяниями. «Каменные изображения бесов в церквях были рассчитаны на то, чтобы бесы, приближаясь, узнавали себя как в зеркале и пугались бы собственного вида», — объясняет Бредекамп. Искусство дороманского Запада, а уж тем более изысканное, рафинированное византийское не знало изображений черта. Романский же черт приобрел фантастический и отталкивающий облик. Звериные колонны — это особая форма романской скульптуры, распространенная главным образом на французских порталах. Там собиралось целое царство демонических животных. Которые или боролись друг с другом, или декоративно переплетались между собой⁵.

Романская архитектура Германии создала ряд выдающихся дошедших до нас памятников культовой архитектуры — огромные соборы в имперских городах среднего течения Рейна — Майнце, Вормсе, Шнейре. Эти соборы возведены в XII–XIII вв. и имеют много общего в планах, в объемной структуре и декоративном убранстве.

Романские церкви сохранились и в городах Северной Италии. В XI–XII вв. возник прославленный пизанский архитектурный ансамбль, состоящий из собора, кампаниллы (так называемой падающей башни) и баптистерия.

Важнейшие причины формирования готического стиля (XIII–XV вв.) — рост монастырей, увеличение их богатств в результате паломничества и крестовых походов, рост городов и их успешная борьба с феодалами за свои права.

Города, ставшие центрами торговли и ремесленничества, были главными очагами распространения готической архитектуры. Они возникали в месте скрещения торговых путей, вокруг центра торговли — рыночной площади, около монастыря или замка. Город обносился оборонительными стенами, часто к прежним укреплениям добавлялись новые, выкапывались рвы, через них перебрасывался мост. В пределах ограниченной стенами территории земельный участок очень высоко ценился, поэтому каждый дом должен был быть наиболее компактным в плане. Отсюда

⁵ Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство : учебник. 3-е изд., перераб. и доп. М. : Высшая школа, 2000. 368 с.

рост домов по вертикали, распространенные выступы этажей — верхних над нижними. В центре города строились главный собор и здание городского самоуправления — ратуша, являвшиеся в системе застройки основными акцентами планировки.

Городской собор был не только самой крупной церковью города, но и его общественным центром. Своим силуэтом, своими формами он как бы символизировал значение города, являлся символом и главным признаком его могущества, силы и значения. В соборе происходили торжественные богослужения, произносились проповеди, перед храмом разыгрывались театрализованные действия — представления, здесь происходили диспуты, оглашались указы и постановления городских и церковных властей. Соборы строились в расчете на то, что здание сможет вместить практически все взрослое население города — прихожан и всех желающих в нем молиться, в том числе и пришлых людей. Они воздвигались на самых выгодных участках и обычно там, где сходились основные улицы. Соборы должны были служить ориентиром как для горожан, так и для подходящих к нему извне. Готические соборы отражали стройность божественного миропорядка и олицетворяли «божественную Вселенную». Они были художественной моделью мироздания, в которой существовало равновесие между божественным и человеческим. Готика как бы объединяла абстрактную идею и живой трепет жизни. Космическую бесконечность мира и конкретность отдельных деталей. Задача строительства гигантских храмов для сильно выросших городов потребовала радикального усовершенствования конструкции. Следовало разработать оптимальный вариант такой конструктивной системы, которая давала бы возможность осуществлять с наименьшей затратой строительных материалов и рабочей силы строительство обширных и величественных храмов. Система эта должна была быть прочна и устойчива. Многого уже добились, совершенствуя каменную конструкцию, романские строители. Отказавшись от деревянных перекрытий и перейдя к применению сводов, они сперва избрали для покрытия центрального нефа церковью коробовые своды, затем, подняв их выше, решили в какой-то мере задачу освещения посредством боковых окон, после этого решились перейти к крестовому своду в центральном нефе и остановились, наконец, на «связанной системе»⁶.

Новый толчок в развитии строительных конструкций дали крестовые походы (XI–XII вв.), которые позволили европейцам познакомиться с достижениями и приемами восточной архитектуры.

⁶ Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : учеб. пособие. М. : Изобразительное искусство.

Романские строители, возводя здания и заботясь об их устойчивости, полагались в основном на массивность конструкции, посредством которой мог быть погашен распор сводов.

Готические строители отказались от массивных конструкций и перешли к принципу каркасности. Они смело ввели стрельчатую арку, которая давала значительно меньший распор.

Нервюры образовывали конструктивную статически напряженную каркасную сетку. Именно они принимали на себя нагрузку от тонких плит, образовывавших поверхность свода, и передавали эту нагрузку на опорные точки — столбы (контрфорсы).

Фактически в готических соборах стены между пилонами ликвидированы и заменены огромными оконными проемами. В связи с этим приобрели особую роль контрфорсы, для большей устойчивости которых им придавали уступчатую форму и нагружали пинаклями.

В готической архитектуре появились так называемые аркбутаны, являвшиеся важнейшим элементом в общей системе равновесия здания. Аркбутаны — противораспорные элементы, «наклонные» арки (полуарки), одной пятой примыкающие к основанию свода главного нефа, а другой — упирающиеся в массивный контрфорс, стоящий в ряду других на линии наружных стен здания. Аркбутаны призваны удерживать в неизменном положении свод главного нефа. Аркбутаны, являясь сугубо конструктивными частями, будучи выведены наружу здания, играют очень активную роль в формировании внешнего облика сооружения, придавая ему ту ажурность, которая характеризует готический стиль.

Таким образом, основным элементом готической конструкции являются: оконные простенки минимального сечения, внутренние колонны чрезвычайно ограниченного сечения — пилоны, нервюры сводов, аркбутаны и контрфорсы. Конструкция здания приобретает скелетный, каркасный характер.

Единственной массивной частью храмового готического здания (собора) являлся главный фасад. В большинстве случаев, прежде всего во французской архитектуре, явившей поистине классические образцы готического стиля, на главном фасаде располагались две огромные массивные башни, ограничивавшие по сторонам центральное поле этого фасада, и башня на средокрестье, превращающаяся в тонкий шпиль.

В готических сооружениях монументальная скульптура приобретает особенное развитие, хотя в большинстве крупных соборов возможности ее применения были ограничены из-за каркасной структуры сооружений. Преимущественным местом ее расположения были массивы стены западной, входной части здания (главный фасад, порталы, башни). Те-

матически скульптура готики чрезвычайно разнообразна. Здесь и сцены из Библии, изображения святых, исторические, бытовые сцены и другие. Но как бы ни были различны эти изображения, все они укладываются в единую систему религиозно-нравственных представлений и догм Средневековья. Поражает обилие деталей — краббы (свернувшиеся листья), стилизованные цветки (крестоцветы), увенчивающие шпили, изображения плодов и прочее. Обращают на себя внимание изображения различных фантастических животных. Иногда они используются для сброса дождевой воды (гаргуйли).

Ведущая роль в развитии готической архитектуры Европы принадлежала по-прежнему Франции. Готический стиль формируется здесь во второй половине XII в. Ранний период готического стиля охватывает вторую половину XII и первую треть XIII столетия. В это время еще давали себя знать романские влияния. Крупнейшим памятником ранней французской готики является собор Нотр-Дам в Париже (собор Парижской Богоматери; вторая половина XII — первая половина XIII в.). Собор был задуман как крупнейший в стране и отвечавший своими размерами и величием значению Парижа как столицы Франции.

XIII век — время расцвета и наиболее ярких проявлений готического творчества. К нему относятся прославленные соборы Реймса, Амьена и других городов.

Для готических соборов, в том числе Реймского, характерно стремление ввысь. Этому способствуют удлиненные пропорции тяг, окон, стрельчатых завершений проемов. Ощущение вертикальной устремленности форм еще сильнее дает себя знать в интерьерах. Особую роль в общей системе готического интерьера играют витражи. Отсутствие больших поверхностей стен делало невозможным применение фресок или мозаик. Огромные оконные проемы, простирающиеся от опоры до опоры, покрывались яркими многоцветными композициями. Выполняемые из цветных стекол, вставляемых в свинцовые переплеты, они создавали внутри собора особую цветовую среду, окрашивая пилоны, своды, полы, кажется, сам воздух в яркие красочные тона. Общая площадь витражей в каждом из соборов достигала многих сотен квадратных метров. Содержание изображений на витражах подчинялось религиозно-дидактическим схемам. Подлинно готические витражи сохранились далеко не везде, многие частично или полностью являются продуктом реставрации. В витражах использовалось стекло различных расцветок, но преобладали красно-вишневые, винные, пурпурные, а также синие тона. Витражи искрятся различными красками, но все в целом сливается в потрясающие по яркости, звучности и интенсивности фиолетово-красные цвета.

Повышенный интерес к образу Богородицы характерен для эпохи в целом. Земная женщина, ставшая матерью Бога, она воспринималась Средневековьем как существо, близкое смертным, как людская заступница. С начала XII в. культ Богородицы приобретает все возрастающее значение. В мистическом плане он объединил гуманистические устремления времени и выраженное провансальской лирикой поклонение прекрасной даме. Образ Марии, прославляющие ее сцены становятся непеременимым звеном сюжетной программы готических порталов и витражной «розы». Прекрасной иллюстрацией этому могут служить витражи Шартрского собора, в частности «розы» главного фасада и трансепта. Сама сложная техника витража в значительной мере диктовала плоскостно-графический характер изображений. Витражная мастерская при Шартрском соборе определила вкусы и стиль чуть ли не всей Франции.

Другим шедевром французской готики является собор Амьена — самый крупный и высокий из всех средневековых храмов в этой стране (длина 145 м, высота главного нефа 42,5 м).

Вершиной развития так называемой «лучистой готики» стала капелла Сен-Шапель на острове Ситэ в Париже, входившая в свое время в состав королевского дворца Людовика IX (1243–1248 гг.). Конструктивное и художественное решение сооружения хорошо выявляет его назначение — капелла была создана в качестве реликвария для хранения тернового венца, якобы увенчавшего чело распятого Христа.

Поздняя готика относится к XIV–XV вв., ее называют иногда пламенеющей, так как приобретающие усложненный характер декоративные формы, переплеты окон и прочее включают тяги, стержни, нередко изгибающиеся причудливо, наподобие языков пламени. Очень часто в этом стиле выполнялись пристройки к зданиям или отдельные элементы, ранее остававшиеся невыполненными (башня Руанского собора и др.).

В ряде немецких соборов содержатся замечательные памятники монументальной пластики. Среди лучших и наиболее известных — скульптуры XIII в. в соборе Бамберга (уникальные изображения Адама и Евы, фигура всадника) и Наумбурга (портретные изображения членов княжеской семьи).

Эти скульптуры, органически входящие в композицию храмовых сооружений, поражают реализмом, жизненностью образов.

Материалы для семинарских занятий

Тема 3.1. Искусство Византии V–XV вв.

1. Особенности византийской архитектуры. Типы храмов.
2. Икона. Основные образы и сюжеты христианства.

Темы докладов и рефератов

1. Особенности византийского стиля в архитектуре.
2. Декор византийского крестово-купольного храма как отражение идеи божественного мироздания.
3. Византийский стиль в иконописи и мозаичном декоре (церковь Сан Витале в Равенне).
4. София Константинопольская. История создания, особенности архитектуры.
5. Образы Девы Марии (Богородицы).
6. Образы Иисуса Христа.
7. Образы Рождества Христова.
8. Образы Крещения и Преображения Господня.
9. Образы Тайной вечери и Причащения апостолов.
10. Образы Распятия и Снятия со креста, Оплакивания.
11. Образы Воскресения Христова (Пасха).

Рекомендуемая литература

1. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы / В. В. Бычков. Москва : Искусство, 1977. 367 с.
2. Бычков В. В. Смысл искусства в Византийской культуре / В. В. Бычков. Москва : Просвещение, 1991. 389 с.
3. Вагнер Г. К. Византийский храм как образ мира / Г. К. Вагнер // Византийская цивилизация в освещении русских ученых (1947–1991). Москва, 1999. 278 с.
4. Васильев А. А. История Византийской империи. Т. 1–2 / А. А. Васильев. Санкт-Петербург : 1998.
5. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. В 3 вып. Вып. 1. От древнейших времен по XVI век. Очерки / Н. А. Дмитриева. 3-е изд., доп. Москва : Искусство, 1985. 319 с.
6. Райс Д. Т. Искусство Византии / Д. Т. Райс. Москва : Просвещение, 2002. 543 с.
7. Мировая художественная культура : учеб. пособие для студентов вузов : [в 2 т.]. Т. 1 / [Б. А. Эренгросс, Е. А. Ботвинник, В. Е. Комаров и др.] ; под ред. Б. А. Эренгросс. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 2005. 378 с.

Тема 3.2. Искусство Средних веков

1. Романская и готическая архитектура.
2. Роль и значение монументальной скульптуры для романского и готического храмов.
3. Особенности рыцарской куртуазной литературы.

Темы докладов и рефератов

1. Отражение западно-христианского мировосприятия в архитектуре романской монастырской базилики.
2. Представление об окружающем мире в сюжетах каменного декора романской базилики.
3. Скульптурный ансамбль базилики Сен Лазар в Отене: иконографическая программа, стилистика.
4. Готический собор — каменная энциклопедия средневековой жизни.
5. Этапы развития готического стиля. Региональные особенности готики.
6. Готический собор — синтез искусств (архитектура, скульптура, витражи, музыка).
7. Героический эпос, куртуазная лирика, народная проза — источники сюжетов каменного декора романской базилики.
8. Витражи Шартра — иконография, орнаментика, стиль.
9. Замок Средневековья и его эволюция в пространстве и времени.
10. Эволюция средневековой книжной миниатюры.

Рекомендуемая литература

1. Лясковская О. А. Французская готика / О. А. Лясковская. Москва : АСТ : Астрель, 1983. 276 с.
2. Муратова К. М. Мастера французской готики / К. М. Муратова. Москва : Республика, 1988. 387 с.
3. Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в Средние века / Ц. Г. Нессельштраус. Москва : Искусство, 1984. 867 с.
4. Овчинников А. Н. Символизм христианского искусства : [сборник статей] / А. Н. Овчинников. Москва : Изобразительное искусство, 1999. 456 с.
5. Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи / Е. И. Ротенберг. Москва : Изобразительное искусство, 2001. 598 с.
6. Рутенбург В. И. Итальянский город от раннего Средневековья до эпохи Возрождения. Очерки / В. И. Рутенбург. Ленинград : Аврора, 1987. 345 с.
7. Тяжелов В. М. Искусство Средних веков Западной и Центральной Европы / В. М. Тяжелов. Москва, 1981. 564 с.

Иллюстрации

Тема 3.1. Искусство Византии V–XV вв.



1. Мозаика в церкви Сан Витале в г. Равенне
«Император Юстиниан со свитой»



2. Собор Софии Константинопольской.
VI в.



3. Мозаика Софийского собора



4. Византийская икона «Мученик
и мученица». VII в.

Тема 3.2. Искусство Западной Европы в Средние века



1. Мария Лаах. Германия.
1093–1220 гг.



2. Нотр-Дам де Пари. Франция.
1163 — начало XIV в.



3. Собор в Кельне. Интерьер
1248 г.



4. Маркграф Эккехард и его жена
Ута. Статуи собора в Намбурге.
Германия

4. Искусство итальянского и Северного Ренессанса

Искусство итальянского Возрождения: истоки, условия формирования, отличительные черты, периодизация

Возрождение знаменует собой новый период в развитии западноевропейской культуры и искусства. Возникновение капиталистических отношений в недрах феодального общества повлекло за собой большие перемены в жизни Западной Европы. Переход от ремесла к мануфактуре, великие географические открытия, развитие мировой торговли, промышленности, банков — все это создало основы для национального объединения. Итальянские города не только становятся центрами развития новых экономических отношений и политического строя, в Италии зарождается и расцветает новая культура. Возникший класс буржуазии стремится создать свою собственную идеологическую систему. Мировоззренческой основой ренессансной культуры становится новое философское направление гуманизма (от латинского «гуманус» — человек), поставившее в центр внимания гармонически развитую человеческую личность, нашедшее своеобразное преломление в науке, литературе и художественной культуре. За исходное начало берется античное наследие, последовательный рационализм которого соответствовал целям и представлениям молодого класса. Отсюда огромный интерес к античности, к древним произведениям искусства, архитектуры.

В это время расширяются представления о мире, меняются взгляды на человека и его роль в обществе. Наносится удар старым церковным и схоластическим учениям. Идеал человека эпохи Возрождения — сильная физически и умственно, волевая личность, способная отстаивать свои права, способная активно изменить и усовершенствовать мир.

Термин «Возрождение» означает возрождение национальных античных традиций. В это время были заложены основы современной науки, высокого уровня достигает литература, получившая с изобретением книгопечатания прежде невиданные возможности распространения. В это время делают свои открытия Христофор Колумб, Коперник, пишут свои бессмертные произведения великие итальянцы Данте, Петрарка.

В живописи на первый план выступает портрет, зарождаются пейзаж, исторический и бытовой жанры. Развивается станковая живопись, круглая

скульптура — монументальная и станковая — приобретает самостоятельное значение. Развитие наук, разработка линейной и воздушной перспективы, изучение анатомии человека — все это способствовало развитию в изобразительном искусстве реалистических тенденций, освобождению от условности готического искусства. Важнейшим достижением стало открытие перспективы, полностью изменившее видение мира. Идеалы гуманизма нашли свое отражение и в архитектуре: сооружения приобретают ясный гармонический облик, их пропорции и масштабы соотносятся с человеком.

Итальянское искусство Возрождения прошло несколько этапов. В искусствоведении по традиции широко применяются итальянские наименования этапов-столетий, каждое из которых представляет определенную веху эволюции ренессансного искусства.

Искусство Проторенессанса — XIII в. (Дученто), XIV в. — Треченто, Раннее Возрождение — XV в. (Кватроченто), Высокое Возрождение — 30-е гг. XVI в. (Чинквеченто). Последние две трети XVI столетия, ознаменованные усилением феодальной реакции и наступлением контрреформации, именуют периодом Позднего Возрождения.

Первый подъем новой культуры в Италии относится к концу XII—XIII вв.; он связан с изменениями в политической жизни крупных городов Италии. Политическая власть в них сосредоточилась в руках купцов и ремесленников, которые активно противостояли власти местных феодалов. Родиной Ренессанса считают Флоренцию — самый передовой город-государство. Там в XV в. наступила полоса господства «некоронованных королей» — банкиров Медичи.

Родоначальником реалистического искусства Возрождения называют флорентийца **Джотто ди Бондоне (1267–1337 гг.)**. Его открытия в живописи (трехмерное пространство, свето-воздушная среда, очеловечивание религиозных персонажей, глубокий психологизм) заложили основу изображения окружающего мира и происходящих событий такими, какие они есть. Благодаря ему излюбленная ранее в Италии и весьма трудоемкая техника мозаики была заменена техникой фрески. Джотто первым начал рисовать прямо с натуры живых людей, чего не делали ни в Византии, ни в средневековой Европе. Фигуры в изображении Джотто объемны и помещены не на золотом фоне, а на фоне пейзажа или в интерьере.

Все эти новые принципы живописи Джотто разработал в процессе росписи капеллы Санта Мария дель Арена в Падуе, где им был создан его главный фресковый цикл.

При наивном архаическом живописном языке, при отсутствии линейной перспективы, при наивности композиции есть то, что делает Джотто великим и первым в искусстве Возрождения: живые характе-

ры, эмоции, человеческие печали, радости, предельное приближение к передаче человеческой жизни такой, какой ее видели и принимали современники Джотто. Во фреске «Поцелуй Иуды» Джотто достигает высоты страстей жизни, смерти, любви, предательства и смысла человеческой жизни.

Художественные реформы Джотто были глубоки и имели огромное историческое значение для дальнейшего развития изобразительного искусства.

На смену Проторенессансу пришло искусство **Треченто**, под которым подразумевается искусство последних двух третей XIV в.

Треченто стоит в искусстве итальянского Возрождения особняком. Это время распространения в Италии готического стиля, что было своеобразным возвратом к прошлому. В изобразительном искусстве черты готики проявлялись в стремлении к аллегорическим символам, к изысканным световым решениям.

Оставаясь в Италии чужеродным элементом, готический стиль получил истинное признание только в Сиене.

Дуччо ди Буонинсенья (1255–1319 гг.), основатель сиенской школы, будучи учеником византийских мастеров, соединил в своем искусстве старую греческую манеру с готикой. Его лучшей работой стала огромная икона-полиптих, служившая некогда главным алтарным образом Сиенского собора, изображение Богородицы с младенцем Христом, окруженной ангелами и святыми — «Маэста» («Величание Богородицы»).

Другой сиенский живописец **Симоне Мартини (1284–1344 гг.)** привнес в итальянское искусство черты готики, которая культивировалась при дворах королей и дворянской знати и получила название «интернациональной». Это был высший уровень развития готического стиля, рафинированное и аристократически-утонченное течение. Ему была присуща определенная цветовая гамма, построенная на сочетании синего и красного цветов с широким использованием золота. Наиболее полное воплощение эти свойства стиля получили в одной из самых известных композиций Симоне Мартини — в «Благовещении».

Кватроченто (XV в.) — время возникновения и подъема различных территориальных художественных школ, их активного взаимодействия.

Новое направление в архитектуре Флоренции XV в. было связано не столько с прямым возрождением античных традиций и ордерной системы, сколько с переработкой наследия романской итальянской архитектуры.

Родоначальником нового направления строительной техники Возрождения явился **Филиппо Брунеллески (1377–1446 гг.)**.

Разработка центрально-купольного сооружения имела определяющее значение для постройки архитектором Ф. Брунеллески самого крупного в Италии и Европе купола — над флорентийским собором Санта Мариа дель Фиоре, — равного по диаметру куполу античного римского Пантеона (42 м). Ф. Брунеллески максимально облегчил купол, сделав его пустотелым с двумя оболочками, из которых более толстая нижняя является несущей, а более тонкая верхняя — защитной. Жесткость конструкции обеспечивалась каркасной системой, основу которой составили восемь несущих ребер, связанных между собой каменными кольцами. Разработка конструкции купола большого диаметра имела огромное значение для всего последующего развития архитектуры. Конструктивные средства, примененные Брунеллески, были использованы позже во всех крупных соборах Европы XVII–XVIII вв.

Принципиально новым было использование аркады, не имевшей прототипов в античном искусстве: греки вообще не использовали аркаду, римляне не опирали арки на колонны. Брунеллески первым связал в единую конструкцию колонну и арку и использовал мотив глубокой открытой лоджии в оформлении П-образного фасада Воспитательного дома. Такой тип аркады стал характерным для архитектуры итальянских городов-републик — не только Тосканы, но и за ее пределами.

Одной из важнейших задач Брунеллески была разработка принципов сооружения городского дворца аристократии (палаццо). Он создает тип постройки, прямоугольной в плане, со множеством помещений в одном замкнутом объеме, расположенных вокруг внутреннего двора.

В изобразительном искусстве флорентийского Кватроченто легко прослеживаются два направления, мало соприкасающиеся одно с другим.

В творчестве художников первого направления было ощутимо влияние Античности. Они искали, прежде всего, одухотворенную форму, стремились к монументальности, к созданию героических образов. Приверженцами этой линии были скульптор Донателло, художники Мазаччо, Учелло, Пьеро делла Франческа, ювелир, скульптор и художник Андреа дель Верроккьо и другие, завершает ряд Микеланджело.

Другая линия уходила корнями в традиции византийской иконы и средневековой миниатюры. Художники этого направления были прекрасными колористами, но мало уделяли внимания правдивой передаче формы и объема.

Их картины походили на цветочные ковры, усеянные птицами и бабочками. Художники этого направления Кватроченто были в свое время более популярны, а свойственная их вещам прелесть оценена раньше. Это Фра Беато Анжелико, Фра Филиппо Липпи, Бенотто Гоццолли, Доменико

Гирландайо. Но на исходе столетия обе эти линии самым удивительным образом сплелись в творчестве двух величайших мастеров — Сандро Боттичелли и Леонардо да Винчи.

Реформы в итальянской скульптуре XV в. связаны с именем скульптора **Донателло (1386–1466 гг.)**. Он создает ряд реалистических произведений, уделяя основное внимание эмоционально-психологическому состоянию героев. Среди наиболее известных работ: «Святой Георгий» (изображение бесстрашного воина полно благородства и отваги, поворот головы и лицо выражают твердость), статуя кондотьера (военачальника) Гаттамелаты, скульптурный портрет флорентийца по прозвищу Цукконе.

Торжество идеалов ренессансной скульптуры в творчестве знаменитого мастера знаменует статуя Давида, первая обнаженная статуя, появившаяся после тысячелетнего периода Средних веков. Одной из главных заслуг Донателло было возрождение круглой скульптуры. Донателло создал множество статуй для украшения соборов, уравнивая тем самым скульптуру с архитектурой. Особенность его стиля в том, что при работе над статуей он учитывал, где она будет установлена. Поэтому в рабочем помещении созданные им фигуры не достигали и половины того эффекта, который производили затем в отведенном для них месте.

У истоков итальянской живописи Возрождения стоит флорентийский художник **Мазаччо (1401–1428 гг.)**. Всего 27 лет прожил Мазаччо, успев за этот срок сделать решительный шаг в объединении фигуры и пейзажа, ввести воздушную перспективу, позволившую максимально приблизить изображение к жизни. В своем творчестве художник продолжил поиски обобщенного героического образа человека и способов правдивой передачи действительности.

Одним из важных достижений Мазаччо была разработка системы глубинного изображения пространства с помощью прямой центральной перспективы. Она отражала новое отношение к миру, делая центр картины точкой схода перспективных линий. Первым опытом освоения стала фреска «Троица» в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Фреска являлась уникальной для того времени, ибо свод, изображенный в перспективе, создавал иллюзию ухода стены вглубь.

Самой значительной работой Мазаччо явилась фресковая роспись капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции, где он полностью реализовал свое новаторство. Капелла расписана историями из жизни апостола Петра. В библейские сюжеты художник вводит элемент жанровости, правдиво изображает персонажей сцены, придавая естественность их движениям, жестам, мимике (фреска «Чудо со статуром»). Впервые в живописи Возрождения Мазаччо изображает обна-

женные фигуры Адама и Евы. Живо переданы чувства, волнующие изгнанных: стыд Адама и отчаяние рыдающей Евы. Новаторское искусство флорентийского художника стало ступенью в дальнейшем развитии реалистической живописи.

Фра Беато Анжелико (ок. 1400–1455 гг.) — представитель второй линии Кватроченто, источники которой следует искать в традициях византийской и средневековой миниатюры.

Среди лучших вещей Фра Беато Анжелико называют «Благовещение».

В многочисленных работах Фра Беато проявился его уникальный дар колориста, восходящий к художественным традициям средневековой миниатюры.

Столь же продуктивным, сколь и необыкновенным по художественному дару был **Беноццо Гоццоли (1420–1497 гг.)**, ученик Фра Беато. Им было расписано множество капелл в различных церквях Флоренции и других городов Италии.

Связь между Священным Писанием и мифологией с современностью называлась *ренессансной программой*, и ей отводилась исключительная роль в монументальной живописи и скульптуре Возрождения. Ренессансные программы являлись тем идейным стержнем, который сообщал всему изображенному актуальное звучание, связывал его с сегодняшним днем. В то же время программа существовала как бы в скрытом виде поразному проступая в различных образах произведения.

Так, при росписи капеллы флорентийского дворца Медичи Беноццо Гоццоли выбрал сюжет «Поклонение волхвов». Гоццоли изобразил длинную вереницу всадников, едущих на великолепно разукрашенных лошадях к месту поклонения Христу. Во всей этой работе рассеяно бесчисленное множество портретов с натуры: так, приближающуюся к первому плану кавалькаду возглавляют Козимо и Пьеро Медичи, в образе молодого волхва видели правителя Флоренции Лоренцо Великолепного, а среди следующих за ними людей в одеждах флорентийских бюргеров Беноццо Гоццоли изобразил самого себя.

Флорентийское Кватроченто — эпоха Раннего Ренессанса — многим представляется лучшим временем Возрождения, а гений **Сandro Боттичелли (1445–1510 гг.)** обозначает высшую его точку.

Выдающиеся его произведения — картины «Весна» («Примавера») и «Рождение Венеры». В этих двух полотнах Боттичелли отобразил два разных образа Венеры, противопоставленных Платоном в «Пире»: Афродиты (Пандемос), всенародной — доступной и понятной всем Венеры земной («Весна»), и Афродиты (Урании) — небесной Венеры, дочери Урана, рожденной из моря без матери («Рождение Венеры»). Мечтатель-

но-одухотворенный образ обнаженной богини, рожденной из волн, — это классическая Венера стыдливая, и она воплощает две стороны любви — целомудренную (ее символизирует нимфа Ора) и чувственную (ее символизируют зефиры).

Боттичелли — один из самых эмоциональных и лирических художников Возрождения. Его искусству присуща поэтическая утонченность и аристократическая изысканность. Боттичелли — первый художник со времен Античности, изображавший мифологические сюжеты с размахом и величием, не уступающими полотнам на религиозные темы.

Величайший подъем культуры, приходящий на конец XV — начало XVI вв., получил название **Высокое Возрождение**.

Период Высокого Ренессанса являет собой зенит, кульминацию всей этой великой культуры. Для художников этого периода особенно характерна масштабность образа. Главным стало изображение отдельной личности и почти полное отсутствие пейзажного фона.

Архитектор **Дonato Браманте (1444–1514 гг.)** принадлежит к великим мастерам Высокого Возрождения, он основоположник нового художественного стиля римского классицизма. От архитектуры Раннего Возрождения этот стиль отличался рациональностью, абсолютной уравновешенностью композиции, преобладанием формы круга, купола, арки и полным отсутствием готических элементов. В Темпьетто, прозванном так из-за своих небольших размеров, Браманте первым нашел «идеальную» центрическую композицию здания, которая со всех сторон выглядела одинаково гармонично. Эта небольшая круглая ротонда, возведенная там, где был распят апостол Петр, считается одним из лучших творений, которые создали в эпоху Возрождения архитекторы Италии.

Истинным новатором в изобразительном искусстве Высокого Возрождения был гениальный флорентиец **Леонардо да Винчи (1452–1519 гг.)**. Рукописи Леонардо свидетельствуют, что он был не только великим живописцем и скульптором, но и архитектором, механиком, инженером, ботаником, анатомом. Искусство для Леонардо — это один из двух путей познания мира, второй — наука.

В 1482–1499 гг. Леонардо работал в Милане на службе у герцога Лодовико Моро. Миланский период творчества художника стал самым плодотворным. К этому периоду относятся произведения зрелого стиля — «Мадонна в гроте» и «Тайная вечеря».

«Мадонна в гроте» считается первой монументальной алтарной композицией Высокого Возрождения, значительно отличающейся от традиционного алтарного образа. Живописи Раннего Ренессанса были свойственны либо статичные образы торжественного предстояния, либо подробное

повествование типа жанровых сцен. «Мадонна в гроте» — принципиально новое искусство, которое передает не отдельные моменты, а длящееся состояние. Леонардо в этой картине положил начало чрезвычайно распространенной в живописи Высокого Возрождения пирамидальной композиции. Все композиции его мадонн («Мадонна Бенуа», «Мадонна Литта», «Мадонна с гвоздикой») представляют собой такую замкнутую пространственную пирамиду, в которую точно вписываются фигуры.

Персонажи другой евангельской легенды, изображенные в монументальной росписи «Тайная вечеря» (монастырь Санта Мария делла Грация, Милан), переносят нас в мир реальных страстей и переживаний. Драматические события последней трапезы Христа в кругу его единомышленников-апостолов предстают перед нами, словно сцена, выхваченная наблюдательным художником из реальной жизни, окружавшей его. Вместо религиозного таинства художник передал драму человеческих чувств, психологическое состояние каждого апостола, пораженного словами Учителя в самое сердце. Но основной смысл композиции состоит в ее поразительной взаимосвязи с пространством интерьера. Леонардо довел «пространство» фрески до иллюзорного продолжения реальной комнаты. Преувеличив для слишком тесного помещения трапезной масштабы фигур, он добился тем самым ощущения величия и значимости происходящего.

И наконец, Леонардо создал новую манеру живописи — невесомую световоздушную среду, смягчающую контуры, которую назвал *сфумато*, что гениально было достигнуто в самом прославленном его творении — портрете Моны Лизы.

Женский образ как бы соткан из обволакивающего его света. В «Джоконде», ставшей своеобразной «визитной карточкой» эпохи Возрождения, Леонардо создал неповторимый по тонкости психологический портрет человека, поместив Мону Лизу на фоне странного идеалистического пейзажа. Это не увиденный где-то пейзаж и не игра воображения, а *natura naturans* (природа созидающая), т. е. циклический переход материи из одного состояния в другое, где собственно портрет является конечным звеном ее постоянного развития. Женщина, изображенная на портрете, является частью этой природы, что в полной мере соответствовало взглядам эпохи Возрождения.

Младшим современником Леонардо да Винчи был **Рафаэль Санти (1483–1520 гг.)**, проживший короткую, но очень яркую жизнь, создавший свой идеал прекрасного на основе обобщенного опыта предшественников. Формула Рафаэля — гармония красоты. В небольших картинах, посвященных вечной теме материнства, женственности, обаяния — «Мадонна в зелени», «Мадонна с щегленком», «Мадонна-садовница»,

«Мадонна в кресле» и др., — Рафаэль воплотил самые светлые идеалы гуманизма итальянского Ренессанса, художник создал пленительный образ Мадонны, полный света и добра. Его ранняя работа «Мадонна Конестабиле» (Санкт-Петербург, Эрмитаж) воспроизводит одухотворенный образ молодой матери, проникнутый нежным лиризмом.

Более глубоким образом, чем ранние мадонны, является прославленный шедевр «Сикстинская Мадонна». Занавеси открывают легко идущую Марию с младенцем на руках. Серьезный и тревожный взгляд матери говорит нам о том, что она уже знает, какие испытания выпадут на долю ее сына. Слева от Мадонны изображен папа Сикст, созерцающий чудо, справа — святая Варвара, благоговейно потупившая взор. Жизненная правда и черты идеала сочетаются в светлом образе Сикстинской мадонны. В этом произведении Рафаэль сумел передать всю гамму человеческих переживаний, чувств, поэзию образов, их трагическое величие, смирение и беззащитность, смысл жизни.

Рафаэль стал великим художником во многом благодаря одному очень важному качеству: он был величайшим мастером композиции в истории мирового искусства. Имя Рафаэля стало синонимом классического искусства, а его полотна на целые столетия определили вкусы живописцев академического направления.

Итальянское Возрождение дало миру целый сонм прославленных мастеров, но мощь творческого гения **Микеланджело Буонарроти (1475–1564 гг.)** выделяет его даже среди величайших художников этой эпохи. Его искусство знаменует собой не только кульминацию эпохи Возрождения, но и ее завершение. Долгий, почти семидесятипятiletний творческий путь Микеланджело совпал с историческим периодом, полным бурных потрясений. Способность к героическому подвигу, борьба за утверждение прав человека на свободу — вот что служило лейтмотивом его творчества. Стремясь к воплощению своей главной темы — борьбы духа и материи, Микеланджело впервые в истории скульптуры соединил идеал телесной красоты с отвлеченной духовной идеей, найдя новую художественную форму в статуе Давида. В отличие от своих предшественников, Донателло и Верроккьо, Микеланджело изобразил Давида перед свершением подвига. Обнаженная фигура героя передает одновременно и красоту идеализированного на античный манер тела, и внутреннее, духовное напряжение

Плафон Сикстинской капеллы стал самым великим из его творений, прославляющих духовную и телесную красоту человека.

Программа росписи Сикстинского плафона относится к числу сложнейших ренессансных программ — изображение истории человечества

до принятия Законов Моисея. С помощью иллюзорно переданных средствами живописи элементов архитектуры плафон разделен на несколько частей. Среднюю часть занимают девять сцен библейской легенды о сотворении мира и жизни первых людей на земле. В роспись включены также пророки и сивиллы, предсказавшие рождение Христа, а в «парусах» свода — эпизоды из Библии, имеющие ключевое значение для еврейского народа.

Второй крупнейшей живописной работой Микеланджело явился «Страшный суд», написанный на алтарной стене Сикстинской капеллы. Религиозную тему Микеланджело воплотил как человеческую трагедию космического масштаба. И хотя сама тема призвана олицетворять торжество справедливости над злом, фреска воспринимается как образ вселенской катастрофы, как воплощение идеи крушения мира.

Микеланджело отступил от традиционной иконографии, выбрал не момент свершения суда, когда грешники уже отделены от праведников, а только его начало, когда все действующие лица охвачены смятением. Сидящий Христос, с ликом страшным и грозным, обращается к грешникам, проклиная их и повергая в трепет даже святых и Богородицу, закутавшуюся в плащ. Художник изобразил бесчисленное множество святых мужей и жен, а на бесформенно свисающей коже святого Варфоломея, держащего ее в руке, Микеланджело изобразил в виде искаженной маски свое собственное лицо.

К последним годам жизни относится создание величайшего из архитектурных творений Микеланджело — собора Святого Петра, воплощения мощи католицизма и власти папы. В мощном монументальном облике собора ощущается напряженность, борьба архитектурных форм, предвосхищающие особенности зодчества эпохи барокко.

Венецианская республика в эпоху своего расцвета дала целый ряд художников, заслуга которых состояла в великолепной проработке колорита. Венеция любила блеск и пышность обстановки, венецианские карнавальные маскарады славились во всей Европе. В таких условиях школа венецианской живописи развивалась в направлении красочности и приоритета цветового пятна над линией.

Одним из первых самобытных венецианских художников принято считать *Джорджоне (1476/1477–1510 гг.)*. Художник первым начал придавать пейзажу самостоятельное значение, в качестве приоритетных решать задачи колорита и света. Наиболее известные его полотна: «Юдифь», «Спящая Венера».

Во главе венецианской школы стоял один из крупнейших итальянских художников — *Тициан (1489/90–1576 гг.)*. По колориту Тициан признан

единственным мастером в своем роде, а по торжественности композиции его можно сравнить только с Рубенсом. Тициан — яркий пример абсолютного соединения образной среды с художественными возможностями (технологией) искусства. Вот поэтому в равной степени можно наслаждаться глубиной и психологизмом его образов и изумительной красотой его картин. Формула Тициана весьма проста — минимум цветов при максимуме полутонов, поэтому по многообразию цветов, тонов и полутонов Тициану нет равного в мире искусства. В качестве примера можно взять такие произведения: «Святой Себастьян», «Динарий Кесаря», «Даная», «Кающаяся Мария Магдалина». Возрождение — эпоха интеллектуального и художественного расцвета — оказало значительное влияние на последующее развитие европейской культуры⁷.

Творчество Тициана и его младших современников Веронезе и Тинторетто завершило эпоху Возрождения. И хотя эта эпоха выдвинула целую плеяду великих мастеров, именно творчество Тициана оказало особенно значительное воздействие на художников последующих поколений и развитие реалистической живописи XVII в.

Темы семинарских занятий

Тема 4.1. Искусство итальянского Ренессанса

1. Мировоззренческие основы культуры Ренессанса.
2. Особенности искусства Проторенессанса.
3. Творчество художников Раннего, Высокого и Позднего Возрождения.
4. Маньеризм. Особенности и основные представители.

Темы докладов и рефератов

1. Гуманистическое мышление в итальянском искусстве Проторенессанса.
2. Художественная реформа Джотто ди Бандоне.
3. «Три кита» Раннего Возрождения в Италии (Брунеллески, Донателло, Мазаччо).
4. Образ идеального города в искусстве итальянского Возрождения.
5. Женские образы в творчестве С. Боттичелли.

⁷ Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство.

6. Титаны Возрождения: творчество Леонардо да Винчи.
7. Титаны Возрождения: творчество Рафаэля.
8. Титаны Возрождения: творчество Микеланджело.
9. Микеланджело как художник Позднего Возрождения.
10. Эволюция изображения «Тайной вечери» в творчестве художников Раннего и Высокого Возрождения.
11. Мифологический жанр в западноевропейском искусстве эпохи Ренессанса.
12. Особенности портретного жанра в творчестве художников Высокого Возрождения.
13. Венецианская школа ренессансной живописи (Тициан).
14. Маньеризм в итальянском искусстве (Понтормо, Пармиджанино).
15. А. Палладио — крупнейший зодчий и теоретик эпохи. «Вилла ротонда» А. Палладио.

Рекомендуемая литература

1. Арган Дж. История итальянского искусства : в 2 т. / Дж. Арган. Москва : Эксмо, 1990. 459 с.
2. Бартенев И. А. Очерки истории архитектурных стилей / В. Н. Батажкова, И. А. Бартенев. Москва : Изобразительное искусство, 1983. 365 с.
3. Баткин Л. В. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л. В. Баткин. Москва : Искусство, 1990. 276 с.
4. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1–5 : пер. с ит. / Дж. Вазари. Москва : Искусство, 1996. 698 с.
5. Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс : в 2 т. / Б. Р. Виппер. Москва : Просвещение, 1977. 398 с.
6. Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры / И. Е. Данилова. Москва : Искусство, 1991. 548 с.
7. Любимов Л. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии / Л. Любимов. Москва : АСТ : Астрель, 1998. 476 с.
8. Смирнова И. А. Искусство Италии конца XIII–XV веков / И. А. Смирнова. Москва : Искусство, 1987. 567 с.

Тема 4.2. Искусство Северного Возрождения

1. Особенности нидерландской живописи.
2. Возрождение в Германии.
3. Искусствоведческий анализ произведения искусства Северного Возрождения (живописи, графики — по выбору).

Темы докладов и рефератов

1. Гентский алтарь Я. ван Эйка как образец соединения готической и ренессансной традиций.
2. Идеи Реформации и творчество А. Дюрера.
3. Тема ада и рая в искусстве Северного Возрождения.
4. Демонизм И. Босха.
5. Символизм, знаковость, ассоциативная связь искусства Босха с творчеством Дали.
6. Особенности живописного стиля Р. ван дер Вейдена.
7. Тема народа в творчестве П. Брейгеля.
8. Мифологическая тема в творчестве Л. Кранаха Старшего (на примере произведения «Суд Париса»).

Рекомендуемая литература

1. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения : пер. с англ. / О. Бенеш. Москва : Просвещение, 1983. 967 с.
2. Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. Современная версия / П. П. Гнедич. Москва : Эксмо, 2007. 578 с.
3. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. В 3 вып. Вып. 2. Северное Возрождение / Н. А. Дмитриева. 3-е изд., доп. Москва : Искусство, 1990. 318 с.: ил.
4. Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы / Л. Д. Любимов. Москва : АСТ : Астрель, 2005. 240 с.
5. Мировая художественная культура : учеб. пособие для студентов вузов : [в 2 т.]. Т. 1 / [Б. А. Эренгресс, Е. А. Ботвинник, В. Е. Комаров и др.] ; под ред. Б. А. Эренгресс. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 2005.
6. Муратов П. Образы Италии : в 2 кн. / П. Муратов. Москва : Изобразительное искусство, 1999. 975 с.
7. Никулин Т. Н. Искусство Нидерландов XV–XVI веков. Очерк-путеводитель. Гос. Эрмитаж / Т. Н. Никулин. Ленинград : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1987. 359 с.
8. Прилуцкая Т. И. Живопись итальянского Возрождения / Т. И. Прилуцкая. Москва : Искусство, 1995. 678 с.

Иллюстрации

Тема 4.1. Искусство итальянского Возрождения



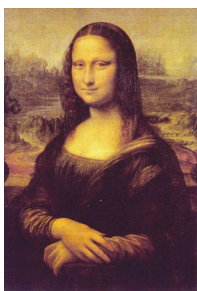
1. Джотто. «Поцелуй Иуды»



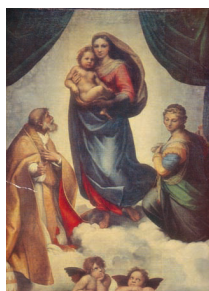
2. Ф. Брунеллески. Собор Санта Мариа дель Фьоре



3. С. Боттичелли «Рождение Венеры»



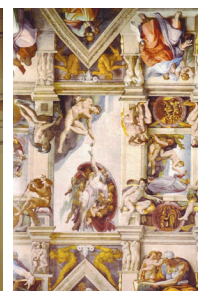
4. Леонардо да Винчи. «Джоконда»



5. Рафаэль. «Сикстинская Мадонна»



6. Микеланджело. «Давид»



7. Микеланджело. Роспись плафона Сикстинской капеллы



8. Тициан. «Святой Себастьян»

Тема 4.2. Искусство Северного Возрождения XV–XVI вв.



1. Ян ван Эйк. «Портрет четы Арнольфини»



2. И. Босх. «Сад наслаждений» (средняя часть триптиха)

5. Русское искусство IX — начала XX в.

Особенности искусства Древней Руси ♦ Художественные тенденции в русской культуре XVIII — начала XX в.

Зодчество Древней Руси — яркая страница в истории мировой архитектуры. Развиваясь, оно прошло большой и сложный путь, отражая своеобразные социальные условия жизни народа. Истоки русского национального художественного стиля теряются в глубине веков. Предпосылки его складывались задолго до принятия Русью христианства в X в. И хотя художественные формы часто были заимствованы, сначала в Византии, а затем на Западе, русские, однако, эти формы всегда наполняли своим содержанием, что приводило к возникновению своеобразного художественного стиля.

Первый значительный этап в развитии русской культуры, в том числе и архитектуры, нашел свое проявление в эпохе Киевской Руси. Период расцвета Киевского государства — конец X — первая половина XI в. В эти десятилетия в Киеве наряду с деревянными сооружениями появляются дворцы, храмы и крепостные башни, построенные из кирпича и камня.

Византийские мастера принесли с собой разработанную византийскими зодчими систему *крестово-купольного храма*, основу которой составлял квадрат, расчлененный четырьмя опорами на три нефа и заканчивающийся на востоке апсидой. Снаружи прямоугольный объем членился на фасадах «лопатками» на отдельные вертикальные части, которые завершались полукружиями закомар.

Самым древним памятником XI в., дошедшим до наших дней, является Софийский собор, построенный в Киеве князем Ярославом. Святая София Киевская — это пятинефная базилика, сложная конструкция которой создает снаружи и внутри уходящую вверх пирамидальную композицию, увенчанную 13 куполами. Софийский собор — самый выдающийся памятник древнерусского зодчества и единственный собор, у которого нет прообраза в Византии или какой-либо другой христианской стране.

Новое великое Владимиро-Суздальское княжество активно соперничало с Киевом. При Юрии Долгоруком (сыне Владимира Мономаха) сформировался так называемый суздальский стиль — белокаменное зодчество. Белокаменные фасады соборов украшали резьбой по камню. Наличие каменного декора представляет собой отголосок романского сти-

ля и связано с тем, что Андрей Боголюбский созывал к себе во Владимир мастеров не только из Византии, но со всех земель.

Из старых церквей второй половины XII в. особенно хорошо сохранилась Покровская церковь близ Боголюбова (Церковь Покрова на Нерли). Стены церкви покрыты изображениями человеческих фигур и драконов, тоненькие колонки образуют пояс, служащий продолжением карниза на трех апсидах церкви. Колонки соединяются наверху маленькими полукруглыми арками. Внутренний вид церкви соответствовал византийскому канону.

Дмитриевский собор в г. Владимире — третий шедевр культового зодчества этого периода. Это сравнительно небольшой одноглавый храм с хором, какие строились на княжеских дворах. Но, несмотря на размеры, он выглядит величавым и торжественно-великолепным. Наличие богатого каменного декора храма свидетельствует о том, что его украшали мастера с романского Запада. В основе скульптурных композиций Дмитриевского собора лежит программа, связанная с идеей прославления княжеской власти. Центральным изображением на трех фасадах является фигура благословляющего Спасителя. Пестрая, фантастическая масса зверей, птиц и растений, окружающая его фигуру, представляет собой единое гармоничное целое.

От Византии изобразительное искусство Киевской Руси восприняло не только живописное украшение храмов, но и иконопись. К шедеврам так называемого домонгольского периода относятся иконы: «Великая Панагия», «Архангел Гавриил (ангел Златые власы)», «Богоматерь Владимирская». Икона Владимирской Богоматери, привезенная в первой половине XI в. из Византии, стала образцом для огромного числа русских списков.

С конца XVI в. Москва стала культурным центром единого русского государства. Здесь работали три великих мастера древнерусской живописи: Феофан Грек, Андрей Рублев и Дионисий.

Феофан Грек (1340–1405 гг.), первый живописец на Руси, работал в Новгороде и Москве. В общей сложности им было расписано около сорока церквей, в том числе церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Особенностью манеры Феофана является энергичный и необычайно выразительный мазок; обозначение света при помощи резких и сухих белильных мазков — штрихов (обычно по темно-коричневому санкирю) и глубоких теней, которые он накладывал подобными же черными мазками. Манера Феофана весьма обобщенная, не знающая детализировки. Усилению драматизма способствовал и суровый колорит красок, основанных на коричневых и как бы тлеющих тонах: темно-желтых, красновато-розовых, зеленовато-синих. Живопись Феофана в целом яв-

ляется уникальным и обособленным явлением в истории древнерусского искусства.

В конце XIV — начале XV в. древнерусская живопись, как иконопись, так и стенопись, переживала свой расцвет. Представителем московской школы живописи был знаменитый иконописец **Андрей Рублев (1365–1430 гг.)**. Особенность его искусства составляет классическая ясность и гармония. В отличие от резкого стиля Феофана Грека, он наделяет свои произведения идеальными образами, кругообразным движением композиции, плавным музыкальным ритмом линий и контуров, а также изысканной цветовой гаммой. Лейтмотив творчества великого живописца — это душевное согласие, чувство любви. Он является создателем величайшего произведения русской иконописи — иконы Святой Троицы.

Вместе с Феофаном Греком Андрей Рублев расписывал многие храмы, в том числе Благовещенский собор, церковь Рождества Богородицы, Архангельский собор.

Будучи, без сомнения, одним из самых гениальных художников мировой живописи, Андрей Рублев стал также создателем иконостаса — чрезвычайно важной детали внутреннего убранства храма.

В конце XIV в. Москва уже прочно утвердилась как политический центр северо-восточной Руси. Во второй половине XV в., в годы правления Ивана III, произошло дальнейшее укрепление Русского государства. Москва присоединила к себе Ярославское, Ростовское, Рязанское княжества, ей подчинились сначала Новгород, затем Псков и могущественное Тверское княжество. Возникла идея «Москвы — третьего Рима», утверждающая преемственность власти великого князя московского от власти византийских императоров. Особое значение Иван III придавал фортификационным сооружениям Кремля, поэтому в первую очередь приступили к замене полуразвалившихся известняковых старых городских стен. Для перестройки Кремля были приглашены итальянские инженеры **Пьетро Антонио Солари, Марко Руффо, Антон Фрязин** и другие.

Они оградил Кремль новыми каменными стенами с башнями и бойницами. За стеной, внутри Кремля, были сооружены три каменных собора: Успенский, Архангельский и Благовещенский. Грандиозный дворцовый комплекс Кремля, включавший множество каменных и деревянных построек, получил завершение после постройки Марко Руффо и Пьетро Солари Грановитой палаты в конце XV в. и сооружения храм-башни, получившей название колокольни Ивана Великого.

Главным направлением в живописи великокняжеской Москвы было творчество **Дионисия (1440–1502 гг.)**, крупнейшего после Феофана Грека и Андрея Рублева иконописца. Основной строй произведений Диони-

сия — это внутренняя просветленность, умиленность бытием, задушевная теплота, глубокое сочувствие человеку. Образы, созданные художником, не угнетают, не устрашают зрителя, а вызывают симпатию и любовь, пробуждая не ужас, а надежду. Дионисий — прямой наследник Рублева, но вместе с тем у него образы менее величавые и более лирические, одухотворенные. Дионисий выписывал чрезмерно удлиненные фигуры с плавными движениями и жестами, что делало их почти бестелесными, а образы — идеально-возвышенными.

До нас дошли росписи Дионисия в Московском Успенском соборе и Ферапонтовом монастыре. Нарядные, написанные яркими красками иконы, роскошные фрески отражали идею торжества общенационально-го Русского государства при Иване III.

Иван III добился объединения русских земель. Но строй и облик государства окончательно определились лишь при его внуке, Иване IV Грозном. При Иване Грозном появляются столпообразные шатровые храмы. Происхождение каменных шатровых церквей XVI в. восходит, очевидно, к национальному строительному опыту. Поскольку на Руси леса было всегда в изобилии, строили главным образом из дерева, и в русском народном зодчестве с давних пор существовала традиция шатрового завершения деревянных крепостных башен и деревянных церквей с шатровыми главками.

Первым каменным шатровым храмом-памятником, связанным с рождением Ивана IV, был храм Вознесения в селе Коломенском под Москвой, освещенный в 1532 г. Храм в Коломенском открыл новую страницу в истории средневековой русской архитектуры. Его мощное основание вырастает из галерей. Многогранное стрельчатое основание храма завершается тройными заостренными кокошниками, напоминающими языки пламени, над которыми на восьмигранном основании возвышается шатер с аккуратной главкой с крестом, венчающим все здание. Весь его облик говорит о двух событиях: небесном — о вознесении Сына Божьего к Отцу, и земном — о рождении наследника престола Московского государства.

При Иване Грозном традиция постройки шатровых храмов нашла продолжение в постройках храмов-монументов. Храм Покрова Пресвятой Богородицы «на рву» был построен **Бармой** и **Постником** и сооружен в честь покорения Казанского ханства. Центральная шатровая церковь храма окружена разными по высоте восемью церквями, добавленный для симметрии придел посвящен возвращению Ивана Грозного из похода и созвучен празднику входа Господня в Иерусалим. Храм представляет собой сложную в плане звездчатую форму. Все части его поднимаются из единого мощного каменного помоста и соединяются галереями-гульбищем.

В XVII в. в иконопись проникают влияния западноевропейской живописи, что нашло отражение в иконах, выполненных **Симоном Ушаковым (1626–1686 гг.)** и сложных миниатюрных, подобных ювелирным изделиям, произведениях иконописцев строгановской школы. В своих иконах С. Ушаков стремился к созданию реальной пространственной среды, к соблюдению естественных пропорций лица, к объемной форме, которой добивался светотеневой моделировкой. Его главной темой был Спас Нерукотворный, в образе которого он пытался передать божественное. Помимо образа Спасителя Ушаков обращался к образам Богородицы, Троицы. Наиболее значительной из его работ является икона «Богородица Владимирская», или «Насажение древа государства Российского».

Новые тенденции в русской живописи XVII в. особенно проявились в парсуне, которая завоевала прочное место в искусстве второй половины XVII в.

XVIII в. является переломным для всей русской жизни, обозначает переход от средневековья к новому времени. Преобразования, начатые Петром I, имели целью ввести Россию в круг передовых европейских государств. Они резко, за короткий период изменили весь жизненный уклад России. Одним из его первых начинаний было строительство Санкт-Петербурга, города совершенно нового типа, впервые построенного по заранее сделанному плану. Город был необычен во всех отношениях, его пересекали прямые широкие улицы. Петербург не имел городских стен, обязательных в то время в Европе. Главными зданиями центра стали не соборы и дворцы, а крепость и верфь — Петропавловская крепость и Адмиралтейство. Столицей Петербург принято считать с 1713 г., когда в него из Москвы переехал царский двор (через 9 лет после основания).

Одним из первых выдающихся сооружений стал Петропавловский собор. Автор проекта — **Доменико Трезини (1670–1734 гг.)**, итальянец, прошедший архитектурную школу в Дании. Собор представляет собою прямоугольную в плане трехнефную базилику, типичную для европейской культовой архитектуры. С запада ее венчает колокольня с золоченым шпилем.

По замыслу Петра, Д. Трезини должен был возвести среди болот новый Амстердам. Благодаря ему были построены такие Петербургские памятники, как Летний дворец Петра I, Петровские ворота, здание «Двенадцати коллегий», Сенат, Кунсткамера, дворец князя Меншикова, а также многие из тех зданий, которые уже не сохранились (первый Гостинный двор, второй Зимний дворец и т. д.). Все сооружения Петербурга первой четверти XVIII в. были возведены в формах **барокко**. Решающими для формирования стиля были личные вкусы императора, отдававшего пред-

почтение двухцветным голландским зданиям из красного кирпича с отделкой наличников, порталов, карнизов белым камнем.

Русское парковое искусство создавалось на русской земле русскими мастерами в гармонии с русским пейзажем. До нынешнего времени особой популярностью пользуются парки Санкт-Петербурга, Царского Села, московские парки Царицыно, Архангельское, Кусково. Самым знаменитым дворцово-парковым ансамблем является Петергоф, расположенный в 29 километрах от Санкт-Петербурга. Торжественное открытие состоялось 15 августа 1723 г.

В создание оригинального ансамбля внес свою лепту художник европейского масштаба и исключительного дарования **Жан Батист Леблон (1679–1719 гг.)**.

Петр Великий стремился дать художникам образование, в его царствование способные юноши стали ездить учиться за границу. Среди этих художников были **И. Никитин (1690–1742 гг.)** и **А. Матвеев (1701–1739 гг.)**. Ведущим жанром в это время стал портрет, окончательно вытеснивший икону. Первые произведения этого жанра по своему характеру тяготеют к парсуне. Никитина и Матвеева можно считать основоположниками русского светского портрета.

Поднял русскую архитектуру до мирового уровня и стал создателем русского национального варианта стиля барокко **Ф. Б. Растрелли (1700–1771 гг.)**. По его проектам построены царские дворцы в Петербурге и его окрестностях: Петродворец, Екатерининский дворец в Царском селе, Зимний дворец. Его помпезный, изящный стиль продолжает традиции центрально-европейского барокко и рококо, однако он испытал влияние русской национальной художественной культуры, особенно при создании культовых зданий, таких как Смольный Новодевичий монастырь в Петербурге.

С вступлением Екатерины II (1762–1796 гг.) на российский престол начался новый этап в развитии русской культуры, ее сближения с европейской. В эпоху Екатерины русское искусство впервые встало наравне с западноевропейским, а Петербург действительно стал Северной Пальмирой. мода на античность и классицизм, возникшая в то время в Европе, была немедленно импортирована в Россию, где она наиболее ярко проявилась в архитектуре. На смену нарядному и пышному барокко пришел стиль **классицизм**, в основе которого лежали идеалы античности.

«Екатерининский классицизм» сыграл огромную роль в формировании классицистического облика русской столицы. Получили свое дальнейшее развитие такие принципы градостроительства, как регулярность и симметрия, основополагающие при строительстве Петербурга, началось

сооружение гранитных набережных, зданий общественного назначения. Строительство Петербурга этого времени также связано с деятельностью **Д. Кваренги (1744–1817 гг.)**. Его выдающиеся постройки — Эрмитажный театр в ансамбле набережной Зимнего дворца, здание Смольного института с безупречной планировкой и главным фасадом — гармонично вписались с новым облик Петербурга.

Стиль Кваренги характеризуется как строгий классицизм с его творческой бескомпромиссностью, которая выражается в предельной простоте и четкости форм, статичности, обязательной симметрии, строгом чередовании одинаковых декоративных мотивов. Типичные для стиля Кваренги многоколонные портики с треугольными фронтонами, контрастирующие со спокойной гладью симметричных крыльев, стали неотъемлемой чертой чуть холодноватого классицистического облика Северной Пальмиры.

Появление Академии художеств стало отправной точкой для возрождения русского искусства. Портретная живопись была ведущим жанром на протяжении всего XVIII в., а во второй половине столетия получила особенно широкое распространение.

Искусство портрета в это время прошло путь от создания неземной красоты божественных ликом к созданию красоты гармонично развитого человека. Высшие достижения в портретном жанре XVIII столетия связаны с именами живописцев **Ф. Рокотова (1730–1808 гг.)**, **Д. Левицкого (1735–1822 гг.)** и **В. Л. Боровиковского (1757–1825 гг.)**.

Русское искусство первой половины XIX в. охарактеризовано как последний этап классицизма. Ему присущи создание единых архитектурных ансамблей городов с широким введением триумфальных сооружений и монументов. Расцвет всех видов искусства во многом был обусловлен подъемом патриотических чувств русского народа в войне с Наполеоном, ростом национального самосознания, развитием прогрессивных освободительных идей декабристов. Весь золотой век русской культуры отмечен гражданской страстностью, верой в великое предназначение человека.

В царствование Александра I в Петербурге была построена значительная часть выдающихся архитектурных сооружений, ставших памятниками архитектуры русского классицизма. В отличие от «екатерининского классицизма», главным в стиле «александровского классицизма» стало стремление к монументальности, предельной простоте форм, даже аскетизму, созвучным дорическому ордеру Древней Греции.

Биржа, построенная по проекту **Жана Франсуа Тома де Томона (1760–1813 гг.)** на Стрелке Васильевского острова и стала важнейшим ориентиром в панораме города, раскрытого к Неве. Зданиями, форми-

рующими панораму Петербурга, стали Казанский собор (*А. Н. Воронихин (1757–1814 гг.)*) и Адмиралтейство (*А. Д. Захаров (1761–1811 гг.)*).

В послевоенный период классицизм перерастает в **ампир**. Новым в приемах архитектурной композиции этого времени было свободное использование форм колоннады, аркады, портика, использование форм дорического ордера с целью создания героического облика архитектуры. По-новому использовалась декоративная скульптура, отражающая триумфальную и героическую тематику: лепные венки, медальоны, военная атрибутика. Все это создавало единую по стилю застройку в духе патриотического утверждения идей гражданственности и общегосударственных успехов России. В то же время в России присущие ампиру регламентированность, симметрия, статичность сочетались со смелостью пространственных решений и градостроительным размахом.

Главным выразителем идей русского ампира становится архитектор **Карл Росси (1775–1849 гг.)**, построивший 13 площадей и 12 улиц в центре Петербурга. Мастерство Росси как градостроителя с особенным блеском проявилось при проектировании колоссальной арки Генерального (или Главного) штаба, трактованной как триумфальная в честь победы в войне с Францией. Росси использовал систему трех арок, с помощью которых эффектно решил трудную задачу — архитектурно оформить сильный излом улицы. При этом мощным пролетом двух параллельных арок была выражена героическая мажорная тема победы. Развивая градостроительные принципы русского классицизма, Росси создал выдающуюся по силе художественного воздействия архитектурную композицию.

Гениальная градостроительная задача была решена Росси при проектировании и строительстве ансамбля Александринского театра. Он работал над этим проектом и его воплощением более 30 лет (с 1816 по 1849 гг.). За зданием театра зодчий построил улицу, на каждой стороне которой — всего по одному дому. В его честь она названа улицей Зодчего Росси.

В начале XIX века в России наряду с классицизмом существуют различные художественные направления. С модой на руины и рыцарские романы связано развитие **романтизма**. В центре внимания романтизма — человеческая личность, отсюда широкое развитие портретного жанра в искусстве начала XIX в.

Выдающимся художником-романтиком периода классицизма являлся **О. А. Кипренский (1782–1836 гг.)**. Безусловным шедевром художника стал портрет А. С. Пушкина 1827 г., считающийся лучшим из прижизненных портретов поэта, ибо среди художников того времени только Кипренский смог приблизиться к Пушкину по верному пониманию важнейших исторических тенденций эпохи.

Велико значение в развитии бытового жанра одного из крупнейших русских портретистов своего времени **В. А. Тропинина (1776–1857 гг.)**. В 1820-е гг. Тропинин создал особый вид жанровой картины — поясное изображение человека, занятого каким-либо несложным, привычным делом. Фигура дана обычно крупным планом, приближенно к зрителю, фон — нейтрален, аксессуары — немногочисленны. Изображенные люди принадлежат к различным общественным группам. Все его модели — простолюдины и обычно связаны с какой-то трудовой деятельностью: «Гитарист», «Кружевница», «Портрет сына», «Пряха» «Золотошвейка». В основе подобных образов заложены идеалы духовной свободы человека, стоящего вне условностей жизни общества, которое основано на подавлении естественных прав личности. Эти идеалы восходят к русскому сентиментализму конца XVIII в.

Замечательным живописцем, создателем своеобразного национально-романтического течения в русской живописи был **А. Г. Венецианов (1780–1847 гг.)**. Венецианов создал уникальный стиль, соединив в своих произведениях традиции столичного академизма, русского романтизма начала XIX в. и идеализацию крестьянской жизни. Он становится родоначальником русского бытового жанра, обратившись к изображению жизни крестьян, показывая ее как мир, исполненный гармонии, величия и красоты.

Ведущая роль в русском искусстве начала XIX в. принадлежит исторической живописи. Ярким представителем классического направления являлся **К. П. Брюллов (1799–1852 гг.)**, соединивший в своем творчестве романтический замысел с классицистическим каноном изображения. Главным произведением Брюллова современники единодушно считали большое историческое полотно «Последний день Помпеи». Замысел картины строился на романтическом эмоциональном контрасте между совершенством изображенных людей и неизбежностью их гибели: рушатся здания, валятся мраморные истуканы, и никто, будь он смелым, красивым и благородным, не может спастись во время катастрофы. Классические тенденции в работе проявились в некой искусственной композиции — люди показаны как прекрасные античные статуи, театральные жесты выражают переживания героев. Вместе с тем Брюллов поражает своим артистизмом, виртуозной техникой, композиционным размахом и яркой живописностью.

Самое значительное явление в русской живописи 1830–50-х гг. XIX в. — работы **А. А. Иванова (1806–1858 гг.)**. Иванов использовал традиционные академические приемы компоновки картины, стремился во всем «проверить классицизм натурой», сличая собственные этюды с античными

скульптурами, заимствуя у них позы и движения. Наиболее типичным примером исторической живописи второй трети XIX в. является его прославленная картина «Явление Христа народу», в которой художник хотел выразить сущность христианства, тот нравственный переворот, который произвели морально-этические нормы этого учения.

Картины **П. А. Федотова (1815–1852 гг.)** представляют собой сцены из жизни, где трагическая сущность ситуации скрыта под покровом быденного. Это своего рода нравственные проповеди, цель которых — исправление ближних. Таковы его «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста», «Завтрак аристократа», «Сватовство майора». Персонажи выбраны Федотовым с удивительным знанием русской жизни и представляют любопытную и драгоценную коллекцию характерных для 1840-х гг. физиономий.

Вторая половина XIX века — особый период развития Русской культуры. Годы правления Александра II были временем поиска национального пути в искусстве и острых злободневных социальных тем. В 1860-е гг. в России выдвинулись новые общественно-политические силы — разночинцы, выходцы из демократических слоев, революционно настроенная интеллигенция. Революционно-демократические идеи А. И. Герцена, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, клеймивших общественные пороки, существенно повлияли на изобразительное искусство. Методом изобразительного искусства стали критический анализ действительности и ее реалистическое изображение. **Критический реализм** стал определяющим художественным направлением. Русской живописи этого времени свойственно преобладание нравственного и социального начал над художественным. Эта особенность ярчайшим образом проявилась в творчестве демократически настроенных художников.

В 1863 г. было организовано «Товарищество передвижных художественных выставок». Все передовые художники были участниками этих выставок и назывались передвижниками. Это В. Г. Перов, Н. Н. Ге, И. Н. Крамской, Г. Г. Мясоедов, И. Е. Репин, В. И. Суриков и др. Товарищество поставило перед собой задачу творческого объединения художников на основе устройства ежегодных передвижных художественных выставок. Они сочетали высокие цели несения искусства в массы с организацией продажи картин — единственного источника существования некоторых художников. Идейным руководителем объединения стал И. Н. Крамской.

Одним из первых русских художников, который показал бедственную жизнь крестьян в России, создал ряд замечательных портретов деятелей передовой русской культуры, был **В. Г. Перов (1834–1882 гг.)**. Карти-

ны, исполненные скорби за «бедное человечество»: «Проповедь в селе», «Крестный сельский ход на Пасхе», «Проводы покойника», «Тройка», «Утопленница», «Последний кабак у заставы», «Приезд гувернантки в купеческий дом».

Главный художественный деятель в живописи 1860–70-х гг. **И. Н. Крамской (1837–1887 гг.)** был художником-организатором, педагогом, теоретиком искусства. Для него характерны ориентация на большую тему и интерес к внутреннему миру человека. Его творчество отличают поиски высокого идеала, а также тяготение к морально-философскому осмыслению действительности. На картине «Христос в пустыне» в образе Христа художник пытается выразить духовную драму современного человека, передает психологическое состояние: переход от мучительных раздумий к твердому решению, готовность к самопожертвованию. Кисти Крамского принадлежат замечательные по глубине психологической характеристики портреты таких гениев русской словесности, как Л. Н. Толстой и Н. А. Некрасов.

Среди художников-передвижников самая крупная фигура — **И. Е. Репин (1844–1930 гг.)**. Как и остальные передвижники, он видел содержательность картин в том, что можно из них вычитать, поэтому постоянно прибегал к литературным темам, стремился как можно выразительнее написать злую сатиру («Крестный ход в Курской губернии»), веселую проповедь («Запорожцы»), мрачную трагедию («Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»), бытовую сцену с политическим подтекстом («Не ждали»). Почти в каждой из этих его картин чувствуется не только рассудочность, но и жгучий темперамент и абсолютная психологическая точность. Дар портретиста проявился у Репина в «Портрете композитора М. П. Мусоргского», «Портрете П. М. Третьякова», «Портрете В. В. Стасова». Внимание художник акцентирует на духовной красоте своей модели.

Вершиной реализма в исторической живописи русского искусства XIX столетия явились произведения **В. И. Сурикова (1848–1916 гг.)**. Впервые в искусстве он рассказал о подлинных героях истории — народных массах, их борьбе и переживаниях. Особенно привлекала и волновала Сурикова эпоха глубокого перелома всей народной жизни на рубеже XVII–XVIII вв. К этому времени обращается художник в своей трилогии: «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Меньшиков в Березове».

К концу 1850 — началу 1860-х гг. в пейзажной живописи наметилось несколько линий развития, национальный лирический и реалистический пейзажи, романтические традиции в творчестве маринистов. Основоположителем национального лирического пейзажа был **А. К. Саврасов (1830–1897 гг.)** («Грачи прилетели», «Оттепель»). При редком природ-

ном даровании, большом чувстве цвета, тонкости эмоционального восприятия Саврасову было свойственно возвышенное, романтическое отношение к миру.

Его учеником и мастером, развивающим линию лирического пейзажа, стал **И. И. Левитан (1861–1900 гг.)** — художник, наполнивший пейзажную живопись духом поэзии. Левитан любил «тайную печаль» русской природы, и все его пейзажи наполнены особым настроением («Над вечным покоем», «Весна — большая вода», «Март», «Сумерки», «Березовая роща»). **И. И. Шишкин (1832–1898 гг.)** выбрал принципиально реалистическую трактовку и подробное, детальное изображение природы — «Корабельная роща», «Рубка леса», «Утро в сосновом бору». Один из выдающихся маринистов — **И. К. Айвазовский (1817–1900 гг.)** («Штиль на Финском заливе», «Девятый вал», «Черное море»).

Культурное развитие **конца XIX — начала XX века** необычайно многогранно и противоположно. Этот период характеризуется появлением многочисленных течений и направлений в изобразительном искусстве. Возрождается интерес к сказочным, мифологическим сюжетам, народному творчеству. На рубеже веков возник последний большой стиль **модерн**, главным содержанием которого стал отказ от реализма передвижников и эклектики в архитектуре, культ красоты как единственной ценности и стремление к художественному синтезу всех видов искусства. Сложный декоративный ритм гибких текучих линий и плоскостных цветовых пятен в сочетании со стилизованным растительным узором отличает живописную манеру художников модерна.

Основоположники русского модерна — художники братья **А. М. и В. М. Васнецовы** (сыновья провинциального русского священника) — в своих исканиях обратились к традициям допетровских времен. Обращение русских художников именно к этому времени имело программный характер, так как представляло собой поиск путей возрождения национального, духовного начала в отечественной культуре. Произведения художников Абрамцевского, Талашкинского кружков наглядно демонстрируют характер этого явления. Это были кружки, по типу организации своей деятельности опиравшиеся на народные традиции крестьянских ремесел, стремившиеся возродить их в новом качестве.

Среди тех, кто занялся возрождением красоты, на первом месте и по времени, и по заслугам стоит **В. М. Васнецов (1848–1926 гг.)**. Он первый в своем творчестве обратился к русскому прошлому, к дивному миру народной фантастики. В картинах «Ковер-самолет», «Иван-царевич на Сером волке», «Снегурочка», «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали» обнаружилось с наибольшей полнотой коренные черты рус-

ского художественного вкуса. Однако творчество Васнецова не просто возвращает нас к народным формам красоты, в своих картинах художник отразил высокие духовные и религиозные идеалы русского народа.

Отрицание прозы жизни и литературной подосновы творчества передвижников, решение чисто живописных задач, поиски абсолютной красоты обусловили появление в Петербурге на рубеже столетий художественного объединения «Мир искусства», или «мирискусников». В него входили в разное время почти все передовые русские художники, но ядром объединения были А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, К. А. Сомов, В. А. Серов, И. Э. Грабарь, которые известны не только как станковисты, но и как художники книги, мастера театрально-декоративной живописи. Позднее они стали участниками знаменитых «Русских сезонов», организованных **С. П. Дягилевым (1872–1929 гг.)**.

В. А. Серов (1865–1911 гг.), картины которого неизменно пользовались успехом на выставках передвижников, а затем «Мира искусства», был на редкость многогранным художником. Для него не существовало окончательно найденной манеры, раз и навсегда усвоенных живописных средств, он постоянно пребывал в поиске, но картины Серова оставались удивительно красивыми и живописными. Обостренное чувство времени, простота и непосредственность в передаче модели делают Серова выдающимся портретистом конца XIX — начала XX в. Портреты И. Е. Репина, К. А. Коровина, И. И. Левитана, А. П. Чехова, Ф. И. Шляпина, Н. А. Римского-Корсакова, К. С. Станиславского, Ф. Ф. Юсупова отличаются замечательным сходством с оригиналом и тонким проникновением в психологию портретируемого. Новые приемы декоративного решения — живописный лаконизм и графичность в духе «мирискусников» — проявились в поздних работах Серова — портрете известной танцовщицы Иды Рубинштейн и картинах «Похищение Европы», «Одиссей и Навзикая». В двух последних работах Серов удивительным образом соединил античную строгость с живым наблюдением натуры. Модерн в творчестве Серова сохранял черты живописного реализма.

В России самым ярким мастером, который утвердил символизм как стиль и способ мышления, был **М. А. Врубель (1856–1910 гг.)**. В основе сюжетов лежали романтические увлечения художника экзотикой, мифологическим фольклором, образами средневековья и античности. Его художественные образы имели характерный для символизма двойственный смысл. Один — внешний, всем понятный, второй — скрытый, с намеком на иное, более глубокое содержание. Между тем за всеми образами стояли извечно человеческие категории добра, страдания, любви:

Царевна-Лебедь выражает своим взглядом безмерную печаль, Пан — мудрость, Демон, «дух изгнания», — трагизм одиночества. Врубелевские образы обладают высокими художественными достоинствами, чему способствует и его живописная манера, заключающаяся в бесконечном дроблении формы на грани, окрашенные как бы изнутри светом и цветом, наподобие кристаллов или фантастических каменных цветов. Врубелевская живопись приблизилась к мозаике, и ее отличительным качеством стала орнаментальность⁸.

Култ красоты как нравственное этическое начало, преобразующее действительность, нашел воплощение и в архитектуре. Стремление создать стиль, отвечающий запросам времени, обусловило появление зданий с подчеркнуто индивидуализированным обликом, причудливой, асимметричной композицией. Главный принцип модерна в архитектуре заключался в выборе какого-либо мотива декоративной стилизации и в подчинении ему прочих форм композиции. Такими мотивами могли быть исторические и национальные элементы архитектуры (неоромантизм), природные формы (неопластицизм), фрагменты ордера (неоклассицизм), новейшие технико-конструктивные средства (рационализм). Самым выдающимся архитектором модерна, творчество которого стилистически многообразно и признано во всем мире, был **Ф. О. Шехтель (1859–1926 гг.)**.

В духе неоромантической стилизации под формы английской готики Шехтель построил особняк для З. Г. Морозовой на Спиридоновке в Москве. В интерьерах особняка Морозовой кредо модерна — «априорная» красота — нашло воплощение в гармонии бесчисленных деталей, составляющих удивительный по своему многообразию ансамбль. В результате было достигнуто характерное для модерна гармоничное единство внешнего и внутреннего облика здания.

Национально-романтическую разновидность модерна представляет собой здание Ярославского вокзала в Москве. Обращение Ф. О. Шехтеля к русскому стилю выразилось в имитации въездной башни, увенчанной шатром, стилизованным под кокошник праздничного одеяния девушек северных губерний. Фактура и цвет отделочных материалов — кирпича, штукатурки — в модерне обретают такое же значение, как декоративные элементы, и составляют единое целое с рельефами, мозаичными панно, решетками и т. д.

В духе неопластицизма с его изменчивыми, текучими пластичными формами решен особняк Рябушинского в Москве — блестящий образец этого стиля, сочетающий в себе мягкие очертания массивных крылец,

⁸ Емохонова Л. Г. Мировая художественная культура.

прихотливые линии оконных переплетов, мерцающий мозаичный фриз, блеск зеркальных стекол. В интерьере пространство лестницы естественно перетекает в пространство холла, а затем столовой. Стилевое единство поддерживается декоративными приемами: мотив волны повторяется в рисунке паркета, дверной раме, витраже, мебели.

Особняк Рябушинского представляет собой зримое воплощение эстетической установки конца века — увести мысли выше, дальше мира повседневности в область чистой красоты.

Материалы для семинарских занятий

Тема 5.1. Древнерусское искусство IX–XVII вв.

1. Эволюция древнерусского зодчества (X–XVII вв.)
2. Древнерусская живопись XII–XVII вв.
3. Искусствоведческий анализ произведения культовой архитектуры, древнерусской живописи (по выбору).

Темы докладов и рефератов

1. Христианский храм — сакральный центр Вселенной, подобие христианского мироустройства.
2. Софийский собор в Киеве — реплика византийского стиля.
3. Архитектурные и декоративные элементы соборов владимиросудальской архитектурной школы (храм Покрова на Нерли, Успенский и Дмитриевский соборы во Владимире).
4. Псковско-новгородская школа (архитектура, декор, иконопись).
5. Шатровое зодчество Древней Руси (особенности архитектуры шатрового храма и готического собора).
6. Архитектурный ансамбль Московского Кремля как отражение идеи величия и могущества Русского государства.
7. Светские мотивы в культовом зодчестве Древней Руси XVII в. — отражение контактов с Западной Европой.
8. Киевская школа иконописи (Алиппий).
9. Роль Андрея Рублева в создании раннемосковской школы иконописи.
10. Тема славы и величаний в стенописи Дионисия.
11. Образы и сюжеты древнерусской живописи.

Рекомендуемая литература

1. Алпатов М. В. Андрей Рублев / М. В. Алпатов. Москва : Искусство, 1972. 597 с.
2. Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н. А. Барская. Москва : Просвещение, 1993. 221 с.
3. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. Москва : Изобразительное искусство, 1987. 351 с.
4. История искусства: Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств. Т. 1 / ред. кол.: М. А. Бусев, В. В. Ванслов, Т. Х. Стародуб ; под ред. Е. Д. Федотовой. Москва : Белый город, 2012. 520 с.
5. Лифшиц Л. И. История русского искусства. Искусство X–XVII веков Т. 1 / Л. И. Лифшиц. Москва : БЕЛЫЙ ГОРОД, 2007. 344 с.
6. Лихачев Д. С. Русское искусство: от древности до авангарда / Д. С. Лихачев. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2009. 480 с.
7. Любимов Л. Д. История мирового искусства. Древний мир. Древняя Русь. Западная Европа / Л. Д. Любимов. Москва : АСТ : Астрель : Транзиткнига, 2007. 543 с.
8. Новицкий А. П. История русского искусства / А. П. Новицкий, В. А. Никольский. Москва : Эксмо, 2008. 704 с.
9. Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура / П. А. Раппопорт. Санкт-Петербург : Аврора, 1993. 256 с.

Тема 5.2. Русское искусство XVIII в.

1. Архитектура «петровского барокко» и «елизаветинского рококо».
2. Классицизм в архитектуре второй половины XVIII в.
3. Развитие портретного искусства во второй половине XVIII в.
4. Искусствоведческий анализ произведения искусства XVIII в. (архитектуры, живописи, скульптуры — по выбору).

Темы докладов и рефератов

1. Строительство Санкт-Петербурга. «Петровское барокко».
2. Барочные ансамбли Петербурга (Ф. Б. Растрелли).
3. Первые «пенсионеры» Петра I (А. Матвеев, И. Никитин).
4. Учреждение Академии Художеств. Творчество А. П. Лосенко.
5. Медный всадник Э.-М. Фальконе.
6. Этапы «екатерининского классицизма». Основные представители.
7. Московский классицизм. Творчество М. Ф. Казакова и В. И. Баженова.
8. Классицистические ансамбли Парижа и Петербурга (сравнительный анализ).

9. Русский портрет второй половины XVIII в.
10. Серия портретов Д. Левицкого «Смолянки».

Рекомендуемая литература

1. Бартенев И. А. Русский интерьер XVIII–XIX вв. / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. Москва : Сварог и К, 2000. 177 с.
2. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / А. Н. Бенуа ; сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. 3-е изд. Москва : Республика, 1999. 345 с.
3. Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко / Б. Р. Виппер. Москва : Просвещение, 1978. 324 с.
4. Евсина Н. А. Русская архитектура в эпоху Екатерины II: Барокко — классицизм — неоготика / Н. А. Евсина. Москва : Наука, 1994. 219 с.
5. Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры: Развитие традиций / А. В. Иконников. Москва : Искусство, 1990. 384 с.
6. Ильина Т. В. Русское искусство XVIII века : учебник для студентов вузов / Т. В. Ильина. Москва : Высшая школа, 2001. 345 с.
7. История искусств с древнейших времен до классицизма : энциклопедия / председатель науч.-ред. сов. академик РАН Чубарьян А. О. Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2009. 640 с.
8. История русской архитектуры : учебник для вузов / под общ. ред. Ю. С. Ушакова. Санкт-Петербург : Стройиздат, 1994. 600 с.
9. Коршунова М. Ф. Джакомо Кваренги / М. Ф. Коршунова. Ленинград : Лениздат, 1977. 168 с.
10. Лисовский В. Г. Академия Художеств: Историко-искусствоведческий очерк / В. Г. Лисовский. Ленинград : Художник РСФСР, 1982. 125 с.
11. Новицкий А. П. История русского искусства / А. П. Новицкий, В. А. Никольский. Москва : Эксмо, 2008. 704 с.

Тема 5.3. Русское искусство первой половины XIX в.

1. Архитектура классицизма.
2. Русский портрет начала XIX в.
3. Художественная культура Екатеринбурга первой половины XIX в.
4. Искусствоведческий анализ произведения искусства XX в. (архитектуры, живописи, скульптуры — по выбору).

Темы докладов и рефератов

1. Особенности русского ампира.
2. Русский классицизм (А. Ринальди, М. Ф. Казаков).
3. Специфика русского ампира в архитектуре и скульптуре (К. Росси, И. П. Мартос).

4. Специфика русской академической живописи.
5. Классицистическая и академическая живопись (сравнительный анализ).
6. Синтез классицизма, романтизма и реализма в русской живописи первой половины XIX в. (О. А. Кипренский, К. П. Брюллов, П. А. Федотов).
7. «Последний день Помпеи» К. Брюллова. Художественный анализ произведения.
8. Памятники Петру I в городе Санкт-Петербурге (Э.-М. Фальконе, К.-Б. Растрелли, М. Шемякин).
9. Архитектура классицизма на Урале (И. И. Свиязев, М. П. Малахов).
10. Декоративно-прикладное искусство Урала.
11. Иконопись на Урале.
12. Жизнь и творчество Л. В. Туржанского.

Рекомендуемая литература

1. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / В. Г. Власов. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 912 с.
2. Гайдамак А. Русский ампи́р / А. Гайдамак. Москва ; Париж : Трилистник, 2000. 272 с.
3. Евсина Н. А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII — начала XIX века / Н. А. Евсина. Москва : Наука, 1985. 285 с.: ил.
4. История искусств с древнейших времен до классицизма : энциклопедия / председатель науч.-ред. сов. академик РАН Чубарьян А. О. Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2009. 640 с.
5. История русской архитектуры : учебник для вузов / под общ. ред. Ю. С. Ушакова. Санкт-Петербург : Стройиздат, 1994. 600 с.
6. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Искусство, 1982. 399 с.: ил.
7. Коваленская Н. Н. Из истории классического искусства : избр. тр. / Н. Н. Коваленская. Москва : Сов. художник, 1988. 277 с.: ил.
8. Нащокина М. В. Античное наследие в архитектуре позднего русского классицизма / М. В. Нащокина // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. Москва : Искусство, 1994. С. 224–227.
9. Пилявский В. И. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, Т. А. Славина, Ю. С. Ушаков ; под общ. ред. Ю. С. Ушакова, Т. А. Славвиной. Санкт-Петербург : Стройиздат, 1994. 600 с.: ил.
10. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века: 1830–1860-е годы. Ранняя эклектика. Т. 1 / А. Л. Пунин. Санкт-Петербург : Крига, 2009. 520 с.
11. Турчин В. С. Александр I и неоклассицизм в России: Стиль империи или империя как стиль / В. С. Турчин; Рос. акад. художеств. Рос. дворян. собрание. Москва : Жираф, 2001. 511 с.: ил.

Тема 5.4. Русское искусство второй половины XIX в.

1. Жанровая панорама русской живописи второй половины XIX в.
2. Пути развития русской скульптуры второй половины XIX в.
3. Искусствоведческий анализ произведения искусства XIX в. (живописи, скульптуры — по выбору).

Темы докладов и рефератов

1. Социальная тематика в творчестве передвижников (на примере картины И. Е. Репина «Бурлаки на Волге»).
2. Исторический сюжет в русской реалистической живописи (на примере картины В. И. Сурикова «Боярыня Морозова»).
3. Особая роль пейзажа в русской реалистической живописи (И. И. Левитан).
4. Эволюция исторического жанра в русском искусстве середины XVIII — XIX в.
5. Портрет в творчестве передвижников.
6. Образы исторических деятелей в творчестве В. Сурикова.
7. Пейзажная живопись в России середины XIX в.
8. Пейзаж в русской живописи (на примере коллекции Екатеринбургского Музея изобразительных искусств).
9. Творчество М. М. Антокольского.
10. Памятники А. С. Пушкину в Санкт-Петербурге и Москве.

Рекомендуемая литература

1. Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. Современная версия / П. П. Гнедич. Москва : Эксмо, 2007.
2. Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство : учебник / Т. В. Ильина. 3-е изд. Москва : Высш. шк., 2000. 407 с.
3. История русской архитектуры / под общ. ред. Ю. С. Ушакова. Санкт-Петербург : Стройиздат, 1994. 600 с.
4. Лихачев Д. С. Русское искусство: от древности до авангарда / Д. С. Лихачев. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2009. 480 с.
5. Мировая художественная культура: учеб. пособие для студентов вузов : [в 2 т.]. Т. 1 / [Б. А. Эренграсс, Е. А. Ботвинник, В. Е. Комаров и др.]; под ред. Б. А. Эренграсс. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 2005. 879 с.
6. Печенкин И. Е. Русское искусство второй трети XIX — начала XX веков : учебное пособие / И. Е. Печенкин. Москва : В. Шевчук, 2008. 240 с.
7. Поспелов Г. Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России / Г. Г. Поспелов; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. Москва : Наука, 2000. 587 с.

8. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX в. / Д. В. Сарабьянов. Москва : МГУ, 1993. 875 с.
9. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX в. / А. А. Федоров-Давыдов. Москва : Искусство, 1974. 342 с.

Тема 5.5. Русское искусство рубежа XIX–XX вв.

1. Направления модерна в русской архитектуре рубежа XIX–XX вв.
2. Художественные объединения в России рубежа XIX–XX вв.
3. Пути развития русской живописи рубежа XIX–XX вв.

Темы докладов и рефератов

1. Характерные черты стиля модерн в западноевропейской и русской архитектуре (сравнительный анализ).
2. Своеобразие русского модерна в архитектуре (Ф. О. Шехтель).
3. Мир априорной красоты стиля: модерн в русской живописи (В. А. Серов, художники «Мира искусства»).
4. Символизм в русской живописи и скульптуре (М. А. Врубель, А. С. Голубкина).
5. Женские образы в творчестве В. Серова
6. Эволюция неоромантического направления модерна (Абрамцевский и Талашкинский кружки).
7. Мода и декоративно-прикладное искусство модерна.
8. Екатеринбургский модерн.

Рекомендуемая литература

1. Алленов М. М. Русское искусство XVIII — начала XX вв. / М. М. Алленов. Москва : Трилистник, 2000. 319 с.
2. Алленов М. М. История русского искусства. В 2 т. / М. М. Алленов, Л. И. Лифшиц. Москва : Белый город, 2007.
3. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / В. Г. Власов. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 912 с.
4. История искусств : учеб. пособие / под ред Г. В. Драча, Т. С. Паниотовой. 2-е изд. Москва : Кнорус, 2013. 680 с.
5. История искусства: Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств. Т. 1 / ред. кол.: М. А. Бусев, В. В. Ванслов, Т. Х. Стародуб ; под ред. Е. Д. Федотовой. Москва : Белый город, 2012. 520 с.
6. Лапшина Н. П. «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики / Н. П. Лапшина. Москва : Просвещение, 1977. 246 с.
7. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века / М. Г. Неклюдова. Москва : Искусство, 1991. 343 с.

8. Рапацкая Л. А. Русская художественная культура / Л. А. Рапацкая. Москва : Искусство, 1998. 324 с.
9. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. Москва : МГУ, 1996. 542 с.

Иллюстрации

Тема 5.1. Древнерусское искусство IX–XVII вв.



1. Софийский собор в Киеве



2. Мозаика «Богоматерь Оранта» в Софийском соборе в Киеве



3. Церковь Покрова Богородицы на Нерли



4. «Спас Нерукотворный». XII в.



5. Икона «Владимирская Богоматерь». XII в.



6. Феофан Грек. Фреска «Праотец Сиф»



7. Андрей Рублев. Икона «Троица Ветхозаветная»



8. Успенский собор Московского Кремля



9. Собор Василия Блаженного в Москве



10. Дионисий. Икона «Митрополит Алексей»

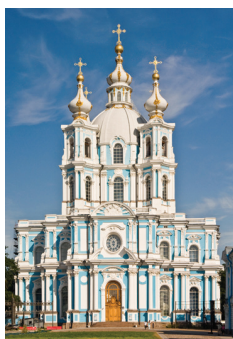
Тема 5.2. Русское искусство XVIII в.



1. Д. Трезини. Петропавловский собор



2. К.-Б. Растрелли. Зимний дворец Санкт-Петербург



3. К.-Б. Растрелли. Смольный собор



4. Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I



5. И. Никитин. «Портрет наполеонского гетмана»



6. Д. Левицкий. «Портрет Е. Н. Хрущовой и Е. Н. Хованской»



7. В. Боровиковский. «Портрет Лопухиной»



8. Ф. Рокотов. «Портрет неизвестной в розовом платье»

Тема 5.3. Русское искусство первой половины XIX в.



1. О. Кипренский. «Портрет Е. Давыдова»



2. О. Кипренский. «Портрет А. С. Пушкина»



3. В. Тропинин. «Кружевница»



4. А. Венецианов. «На пашне. Весна»



5. А. Воронихин. Казанский собор



6. К. Росси. Арка Главного штаба



7. К. Брюллов. «Всадница»



8. П. Федотов. «Сватовство майора»



9. К. Брюллов. «Последний день Помпеи»



10. А. Иванов. «Явление Христа народу»

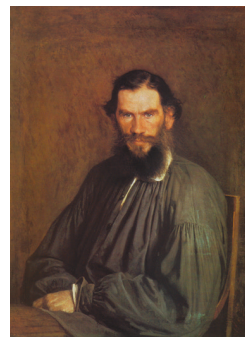
Тема 5.4. Русское искусство второй половины XIX века



1. В. Перов «Тройка. Ученики мастеровые везут воду»



2. В. Перов. «Портрет Ф. М. Достоевского»



3. И. Крамской. «Портрет Л. Н. Толстого»



4. И. Айвазовский. «Девятый вал»



5. И. Шишкин. «Дубовая роща»



6. А. Саврасов.
«Грачи прилетели»



7. И. Левитан.
«Над вечным покоем»



8. И. Левитан. «Март»



9. В. Суриков. «Боярыня Морозова»



10. И. Репин. «Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года»



11. И. Репин. «Бурлаки на Волге»

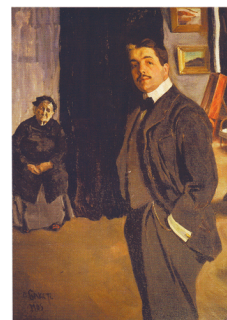
Тема 5.5. Русское искусство рубежа XIX–XX вв.



1. И. Репин. «Портрет композитора М. П. Мусоргского»



2. В. Васнецов. «Богатыри»



3. Л. Бакст. «Портрет С. П. Дягилева с няней»



4. В. Серов. «Девочка с персиками»



5. В. Серов. «Портрет княгини Орловой»



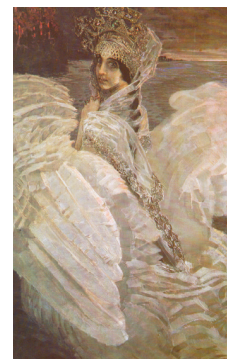
6. В. Серов. «Портрет Иды Рубинштейн»



7. Ф. Шехтель. Ярославский вокзал в Москве



8. Ф. Шехтель. Особняк Рябушинского в Москве. Интерьер



9. М. Врубель. «Царевна-Лебедь»



10. М. Врубель. «Демон сидящий»

6. Искусство Западной Европы XVII — начала XIX в.

Барокко как художественное явление ♦ Особенности стиля барокко ♦
Классицизм как исторический художественный стиль Нового времени

Последующее развитие западноевропейской архитектуры в XVII, XVIII и начале XIX в. в стилистическом отношении может быть расчленено на два крупных этапа — барокко и классицизм.

Барокко как стиль возникло в сложную историческую эпоху и развивалось в европейских странах на протяжении XVII и первой половины XVIII в. Напряженная социальная борьба, сопровождающая ломку феодальных отношений и возникновение буржуазного общества, в разных странах проходила по-разному. В Нидерландах и Англии свершились буржуазные революции, во Франции в процессе преодоления феодальной раздробленности сформировалось централизованное абсолютистское государство, в Италии и Германии надолго победила феодальная реакция Контрреформация. Все это определило сложность художественной культуры, ее многогранность, противоречивость, наличие и отчасти сосуществование нескольких стилистических направлений. Однако наиболее широкое, почти всеобъемлющее выражение получает стиль барокко, возникший в начале XVII в. в Италии, где особенно сильна была феодальная реакция. Дворянству и католической церкви было необходимо искусство, которое могло бы подчеркнуть их силу и могущество. Это вызвало появление таких особенностей барокко, как повышенная и подчеркнутая мо-

нументальность, представительность, которые в какой-то мере являлись самодовлеющими качествами и достигались нередко искусственными средствами. Стремясь создать впечатление монументальности, репрезентативности, живописности, динамики форм, вызвать ощущение необычности и неожиданности при восприятии архитектуры, зодчие исходили, прежде всего, из внешнего пластического облика сооружений (имея в виду экстерьер и интерьер). В барокко отмечались преобладание иных криволинейных форм при определении планов и фасадов сооружений; активное применение скульптурных и архитектурно-декоративных мотивов; неравномерное распределение архитектурных средств; мощь архитектурных масс. На смену рациональности Ренессанса пришла иррациональность. Барокко в архитектуре характеризуется преобладанием пластического начала над началом тектоническим. Стремясь создать необычный, повышенно-эмоциональный эффект, архитекторы зачастую пренебрегали логикой построений, допускали несоответствия между внешними объемами и внутренней конструкцией сооружения. Конструкция в творческом сознании зодчих в большинстве случаев как бы отодвигается на второй план, являясь необходимым, но все же вспомогательным средством, призванным «обеспечивать», поддерживать ту или иную пластическую форму. Конструкция обычно прикрывается декоративными частями, которые нередко создают превратное представление о ней. Фасады имеют целью как бы «заслонить» основную часть здания. Ордера рассматриваются лишь как элементы, декорирующие сооружения. В архитектуре этого времени приобрели распространение явно деконструктивные части — разорванные фронтоны, волюты и т. п.

В определяющих сооружениях XVII — первой половины XVIII в. особое развитие и разнообразие приобрели монументальная скульптура и монументальная живопись, а также различные виды прикладного искусства. В живописи и скульптуре верх берут начала декоративные, преобладают многоплановые композиции с чертами сильно выраженной динамики, с усложненными генерализирующими линиями, ритмами. При изображении человека предпочитают состояния напряжения, экзальтации, повышенного драматизма. Синтез искусств в барокко носил иной, чем раньше, в эпоху Ренессанса, характер. В архитектуре Возрождения для произведений живописи и скульптуры отводились определенные места — часть стены, плафон и т. д. Произведения искусства, ограничиваясь отведенным им участком, гармонировали с архитектурой, дополняя и обогащая ее. В сооружениях барокко живопись и скульптура «не укладываются» в определенные рамки, они выходят за их пределы, не подчиняются архитектуре и стремятся как бы «перекричать» ее. Наблюдалось не мирное

сотрудничество, а спор, борьба и противопоставление друг другу отдельных видов искусств.

Барокко как стиль ранее всего и наиболее определенно проявилось в Италии. Эта страна в XVI–XVIII вв. состояла из ряда мелких государств, внешнеполитическое и экономическое положение которых отличалось сложностью и неустойчивостью. Ведущая роль в развитии архитектуры принадлежала католической церкви, Ватикану, который стремился поддержать свой престиж путем возведения многочисленных храмов, не столь крупных по размерам, но всегда оформленных необычайно эффектно и эмоционально впечатляюще.

Наиболее яркие и характерные памятники барокко в Италии связаны с крупнейшими мастерами XVII в. — Лоренцо Бернини, Франческо Борромини, Карло Мадерна, Джакомо делла Порта.

Итальянское барокко связано со строительством римской церкви Джезу (1575 г.), фасад которой был оформлен *Джакомо делла Порта (1540–1602 гг.)*. Она в буквальном смысле «создала эпоху»: традиционным делением на два этажа, полуколоннами, пилястрами, дробными фронтонами, нишами, статуями и неизбежными волютами на углах.

Крупнейшим итальянским зодчим XVII в. был *Франческо Борромини (1599–1667 гг.)*. Его искусство являлось олицетворением крайней степени творческой индивидуальности, свободы художественного выбора. Для всякой постройки он находил новую и необычную архитектурную идею, достигая высшего артистизма при ее воплощении. Он сознательно формировал особенное, напряженное, динамичное пространство вокруг своих построек «волнением стен». При разработке фасада Борромини часто использовал мотив вогнутой кривой, по этой черте почти безошибочно можно определить автора.

Созданным Борромини культовым сооружением необычайно сложной формы, с волнообразной линией стен, является церковь Сан Карло алле Куатро Фонтане («У четырех фонтанов») в одноименном монастыре.

Безусловным лидером в создании типичных форм стиля барокко является *Лоренцо Бернини (1598–1680 гг.)*, который был не только архитектором, но и скульптором. С именем Бернини связан очередной этап преобразования собора Святого Петра, главной святыни католического мира.

Бернини создал огромную площадь перед собором — самый крупный архитектурный ансамбль Италии XVII в. Большие колоннады заслонили существовавшую по сторонам неупорядоченную застройку и одновременно образовали монументальный «фон» для религиозных процессий, для съезда знати к торжественному богослужению в соборе. Бернини организовал две площади, «нанизанные» на единую с собором ось: оваль-

ную и дополнительную трапециевидную, ограниченную стенками. Форма овала, излюбленная зодчими барокко, создавала ощущение неустойчивости, подвижности, в какой-то мере неопределенности: ракурсы меняются в зависимости от положения зрителя. Это повышало декоративный эффект. Вместе с тем сами колоннады, созданные путем применения тосканского ордера, чрезвычайно монументальны: огромные стволы поддерживают упруго изгибающуюся ленту антаблемента, выше которой в четком ритме — статуи святых.

Он сумел изменить внутренний вид храма, не прибегая ни к каким перестройкам, а только используя сугубо барочные приемы, т. е. соединяя монументальную скульптуру и архитектуру малых форм. Свою работу в соборе Бернини начал с алтаря, над которым он возвел сень — балдахин. Сооружение полностью изготовлено из бронзы, колонны украшены ребристыми спиралевидными каннелюрами и растительным орнаментом. «Ввинчиваясь» в подкупольное пространство, форма колонн усиливает впечатление движения вверх, это и есть идеальное воплощение идеи римского католического барокко.

Бернини был выдающимся скульптором своего времени. Его произведениям были свойственны совершенство пластической моделировки, динамизм и экспрессивность образов. Особенно характерна его известная скульптурная композиция «Экстаз святой Терезы» в римской церкви Санта Мариа делла Витторио.

Главным критерием живописи барокко считалась красота. При этом художники видели красоту не в природе, не в прозе жизни, а в мистическом озарении, в театральности и вычурности форм. Вне всяких стилей стоит творчество **Микеланджело Караваджо (1571–1610 гг.)**, целью которого было изображение реальности. Караваджо был предан только «натуральности», чего он достигал в своих полотнах благодаря живому колориту, рельефному изображению и особому свету. Неприкрашенная действительность, запечатленная на его полотнах, балансировала почти на грани пристрастия к низменному и уродливому. Объектом познания стал только человек, ради которого Караваджо совершенно отказался от пейзажного фона.

Визитной карточкой художника, особенностью его творческого почерка является знаменитый *караваджиевский луч* — сфокусированный световой пучок, выхватывающий из мрака предмет и акцентирующий на нем внимание. Этот луч сближал живопись Караваджо с театром, построенным на контрасте освещенной сцены и погруженного в темноту зала. Картины с таким сценическим светом (*тенеброзо*) — «Лютнист» и «Призвание апостола Матфея», «Мученичество святого Матфея». Их трагический смысл — в обыденности происходящего.

Караваджо был художником, отказавшимся от поисков «прекрасного» во имя суровой правды жизни. Он явился создателем нового взгляда на живопись, нового живописного языка, новой живописной структуры.

Свойственное живописи барокко невероятное сочетание возвышенной духовности и крайнего натурализма, грандиозности и излишества мелких деталей нашло отражение в творчестве самого великолепного живописца барокко — **Питера Пауля Рубенса (1577–1640 гг.)**.

Это невероятное соединение материализма и иррациональной, мистической атмосферы определило главные особенности созданного Рубенсом постренессансного «большого стиля», динамичного, напряженного и жизнерадостного.

В творчестве Рубенса монументальные формы органично слились с ярко-чувственным восприятием мира, основу которого составляли телесная красота и стихийное природное начало. Как истинный художник барокко, Рубенс изображал обнаженные тела в сильном, возбужденном движении. Вводил мотивы схватки, борьбы, погони, напряженных физических усилий («Похищение дочерей Левкаппа»).

Рубенс был одним из создателей и крупнейших мастеров живописного барочного портрета. Рубенс развивал портретный жанр в чисто декоративном направлении. Его гуманизму был несвойствен интерес к духовной сущности и психологическому состоянию человека. Портретная характеристика от этого теряла в своей глубине, но блеск исполнения искупал этот недостаток. Рубенса интересовала не столько индивидуальность, сколько природная первооснова, отражение чувственного мира моделей, к какому бы социальному кругу они ни принадлежали.

Первооснова творчества величайшего мастера голландской живописи **Рембрандта ван Рейна (1606–1669 гг.)** — светотень. Излучающий сияние и тепло свет определял духовную атмосферу сцены произведения. Фактура и свет были средствами психологической характеристики героя. Свет, словно бы идущий изнутри, из глубины существа человека, воспринимался как результат его духовной жизни — трагической печали старости, нежности и духовного тепла, горькой обиды. Рембрандт ставил в своем искусстве проблему эстетической ценности личности, нравственного смысла человеческой жизни. Художник ценил в человеческой жизни не столько ее гармоническую цельность, сколько глубину и тонкость только ей присущих душевных чувств и переживаний.

Эпилогом творчества Рембрандта по праву считается картина «Возвращение блудного сына». В мировом искусстве существует не много произведений такого мощного эмоционального воздействия. Сюжет библейской притчи о беспутном сыне, покинувшем родной дом и вернувшемся

в него после многих бедствий, когда все близкие считали его погибшим, глубоко и полно отразил особенность подхода Рембрандта к библейско-мифологическому повествованию.

Упавший перед отцом на колени блудный сын, дошедший в своих скитаниях до последней степени нищеты и унижения, воплотил в себе трагический путь познания жизни. И в образе отца воплощена не только радость встречи, руки старца, обнимающие плечи сына, передают целую гамму чувств: беспредельную любовь, долгое ожидание, надежду, то угадывающую, то вспыхивающую вновь, потрясение и, наконец, счастье обретения. Отсутствие движения заставляет зрителя сосредоточиться на характерах героев, их душевных переживаниях.

Особое место в творчестве Рембрандта занимает портретная живопись. В мировой истории портрета это своеобразная вершина не только в передаче внешнего облика, но и в раскрытии внутренней сути человеческой личности. В каждом его портрете присутствует ощущение человеческой судьбы. И это не случайно, поскольку для Рембрандта внешний ход жизни являлся отражением внутренних чувств и переживаний человека. Это портреты-судьбы, портреты-биографии: «Портрет старушки», «Хендрикье у окна», «Читающий Титус».

Особенность живописной манеры испанского художника **Диего Веласкеса (1599–1660 гг.)** — его знаменитые *валёры*, оттенки цвета, выражающие определенное соотношение света и тени. Эта живописная манера предполагает то тончайший слой струящихся красочных мазков, как бы «втертых» в холст, то энергичный плотный цвет, взаимодействие которых передает едва уловимые оттенки цвета в световоздушной среде.

Веласкес был психологом, живописцем характеров, но другого типа, чем, например, Рембрандт. Он был как бы невольным психологом. Веласкес, может быть, и не преследовал психологическую и уж тем более «разоблачительную» задачу как специальную цель, он просто был абсолютно правдив.

Когда Веласкес писал уродов, шутов короля, он видел и показывал сквозь их жалкую внешность поруганное и глубоко спрятанное человеческое достоинство, тайные муки. Когда он писал юных инфант — принцесс, то за чинной неподвижностью поз, за искусственностью нарядов видел и показывал печаль детей, лишенных детства.

Последний период творчества Веласкеса — вершина не только испанского искусства той эпохи, но и одна из вершин европейской живописи XVII в. Главное произведение позднего периода — крупномасштабная композиция «Менины». Сюжет «Менин» отражает не парадную, а будничную жизнь королевского двора.

Характерную особенность «Менин» составляет тесный контакт изображения со зрителем. Он достигается двумя способами. Большинство персонажей ориентированы на зрителей, стоящих перед картиной. Веласкес, который изображен на картине вместе с фрейлинами и шутами, пишет короля и королеву, но их на полотне нет, они отражены в висящем на стене зеркале, будто бы находятся в том же месте, что и зритель, то есть там, куда смотрят Веласкес и инфанта. Второй способ связан с четкой структурной организацией пространства. Стены комнаты уходят в глубину; придворный, изображенный в проеме раскрытой двери, придерживает занавес, за которым пространство продолжается. Источником света является не только дверь, свет льется из окна справа, создавая иллюзию световоздушной среды. Фигуры окутаны воздухом. Свет объединяет в единое целое сложную и тонкую красочную гамму. Это единство направленных на зрителя взглядов действующих лиц, реальности окружающей их атмосферы создает эффект присутствия, дополнительно подчеркнутый очень низким расположением картины на стене⁹.

Веласкес достигает предельной достоверности, иллюзии жизни. Герои не король и придворные. А многообразная красота жизни — главная тема «Менин».

В странах, где произошли буржуазные революции (в Голландии, Англии), ведущей стилевой системой стал **классицизм**. Особое место заняла Франция, где драматические испытания конца XVI в. поставили нацию перед угрозой распада и деградации. Сложилась абсолютная монархия. Идеалы абсолютизма требовали художественных форм, которые вызывали бы ассоциации с величием правителей древних греков и римлян. Но строгий рациональный классицизм казался недостаточно пышным и помпезным для прославления Людовика XIV — короля-солнца, что никогда не заходит над Францией. Поэтому обратились к прихотливым, вычурным формам итальянского барокко, связанного с демонстрацией мощи католицизма. Сложился один из самых ярких художественных стилей — «большой», или «королевский», который наиболее полно выражал идеи торжества национального единства и сильной, абсолютной королевской власти. В нем соединились элементы классицизма и барокко.

Черты классицизма мы находим во всех видах искусства. Но, пожалуй, самым ярким проявлением классицизма стала архитектура. И если в Италии памятники архитектуры — это, прежде всего, кульговые постройки, то вершиной французской архитектуры той эпохи стали светские сооружения. Абсолютизм предоставил зодчеству возможность строить велико-

⁹ Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. М. : Искусство, 1989. Вып. II. 217 с.

лепные дворцы, создавать грандиозные и высокохудожественные регулярные дворцово-парковые и градостроительные ансамбли. Неотъемлемой частью классицистического ансамбля стал парк. Была предпринята первая в истории новоевропейской архитектуры попытка создать большой и универсальный «дворец — парк — город». Наиболее полное и всестороннее развитие классицистические тенденции в архитектуре получили в самом грандиозном ансамбле — Версале.

Самым прославленным мастером французского классицизма был художник **Никола Пуссен (1594–1665 гг.)**. В соответствии с идеалами классицизма им была разработана строгая регламентация жанров. Ведущим — высоким — считался жанр исторической картины, включающий композиции на исторические, мифологические и библейские сюжеты. Ступенью ниже стояли портрет и пейзаж. Бытовой жанр и натюрморт в живописи классицизма фактически отсутствовали. Главенствующее значение придавалось рисунку, а не колориту.

Образцом для творчества Пуссена стали античность и сюжеты античной мифологии. Поэтому художник изображал библейских героев как героев античных.

Огромное значение придавалось ритмической организации картин, все они представляют собой живописные пантомимы, в которых с помощью жестов, поворотов фигур, словно сошедших с античных рельефов, передавалось душевное состояние героев. Этот творческий метод, названный *пластическим созерцанием*, был следствием глубокого увлечения Пуссена архитектурой Древнего Рима и античными рельефами. Пуссен создавал станковые картины главным образом среднего размера, но высокого гражданского звучания, поэтические композиции на литературные и мифологические темы, отмеченные возвышенным строем образов, эмоциональностью интенсивного, мягко сгармонизированного колорита: «Вдохновение поэта», «Парнас». Господствующий в произведениях Пуссена ясный композиционный ритм воспринимается как отражение разумного начала, придающего величие благородным поступкам человека — «Спасение Моисея», «Мадонна, являющаяся святому Иакову Старшему»

Пуссен был первым французским живописцем, который воспринял традицию классического стиля Леонардо да Винчи и Рафаэля. Обращаясь к темам античной мифологии, древней истории, Библии, Пуссен раскрывал темы современной ему эпохи. Своими произведениями он воспитывал совершенную личность, показывая и воспевая примеры высокой морали, гражданской доблести. Ясность, постоянство и упорядоченность изобразительных приемов Пуссена, идейная и моральная направленность его искусства позже сделали его творчество эталоном для Академии жи-

вописи и скульптуры Франции, которая занялась выработкой эстетических норм, формальных канонов и общеобязательных правил художественного творчества.

В истории искусства Западной Европы классицизм второй половины XVIII в. принято называть **неоклассицизмом** с тем, чтобы отличать его от классицизма итальянского Возрождения XVI в. и «большого стиля» Людовика XIV в искусстве Франции XVII столетия.

Возникновение классицизма связано с Италией, которая явилась центром идейно-теоретических изысканий в области становления архитектуры и в искусстве новых принципов. Именно в Италии и главным образом в Риме были сосредоточены основные памятники античности, которые на протяжении веков не переставали оказывать воздействие на архитекторов. Вместе с тем было бы неверно рассматривать изолировано от других стран Европы те идеологические процессы, которые обозначились в Италии. В это время, в середине XVIII в., во всех странах Европы, и особенно во Франции и Англии, отмечается усиление элементов капитализма в экономике и, соответственно, укрепление буржуазии в политической жизни государств. Крепнущая буржуазия ведет борьбу в области идеологической. Идейной основой класса буржуазии являлась философия просвещения, а в области искусства велись поиски нового стиля, который должен был отразить его цели и идеалы.

Естественно, буржуазия, создавая свою культуру, стремилась опереться на прошлое, использовать культуру минувших эпох. Формы античного искусства больше всего соответствовали буржуазным представлениям о новом создаваемом стиле, в основу его была положена античность. Древнее искусство и древняя архитектура стали предметом изучения, заимствования, подражания. Растущий интерес к античности усилил отрицательное отношение к барокко.

Происходил второй «круг» изучения и освоения античного наследия: первый был связан с эпохой Возрождения — временем первого пробуждения буржуазного самосознания, периодом борьбы со средневековыми представлениями о мире, когда гуманистическая интеллигенция обратилась к античной культуре.

Для создания нового — классицистического — стиля имели большое значение многие философские труды этого времени, публикации результатов исследовательских работ в области античной культуры, а также начавшиеся в 1748 г. раскопки Помпей, расширившие представление о римском искусстве. Из общетеоретических работ следует отметить «Речи об искусстве» (1750 г.) Ж.-Ж. Руссо, проповедовавшего натурализм и естественность в искусстве.

Идейным руководителем классицизма был Винкельман — основатель истории искусств как науки, автор трудов «Мысли о подражании греческому искусству» и «История искусств древности», вышедших в 1750–1760-х гг. и получивших всеевропейскую известность. Крупнейший представитель европейского просвещения Лессинг своим трактатом «Лаокоон» (1766 г.) также способствовал укреплению позиций классицизма. Вся их деятельность в значительной мере была связана с Римом. Для распространения идей и форм классицизма большое значение имели знаменитые офорты на античные темы известного итальянского архитектора и гравера Д.-Б. Пиранези, которые начали выходить сериями начиная с 1740-х гг. и приобрели широкую известность в Европе. Таким образом, в середине XVIII в. позиции Италии как центра художественной жизни вновь укрепляются, но главным образом в области теории архитектуры и искусства, в практической же работе зодчих она уже не достигает прежнего уровня.

Становление классицизма в Италии происходило не столько под воздействием непосредственно античных памятников, сколько под влиянием позднего Возрождения и основных его представителей, особенно Андреа Палладио.

Центральной фигурой в области архитектуры этого времени был **Жак Анж Габриэль (1698–1782 гг.)** — «первый архитектор короля». В стилистическом отношении особо примечателен построенный Габриэлем в 1770-х гг. павильон версальского парка — Малый Трианон. Квадратное в плане небольшое сооружение содержит ряд комнат, отделанных в стиле классицизма (стиль Людовика XVI).

Архитектура Франции времен Наполеона (начала XIX в.), так называемый стиль империи — **ампир**, представляет собой новую фазу в развитии классицистической архитектуры, соответствовавшую новым политическим и идеологическим задачам. Архитектура должна была прославлять и возвеличивать захватническую политику Наполеона. В создании нового стиля источником вдохновения зодчих того времени была архитектура древнеримской империи, величественные, триумфально-приподнятые формы которой как нельзя лучше отвечали запросам данного периода.

Основными представителями ампира в зодчестве были **Шарль Персье (1764–1838 гг.)** и **Пьер Фонтен (1762–1853 гг.)** — придворные архитекторы Наполеона. Хотя эти мастера, работавшие совместно, и построили ряд сооружений, в основном они были декораторами, и большая часть их деятельности связана с оформлением интерьеров и работами для художественной промышленности. Персье и Фонтен перестраивали замок Мальмезон — резиденцию Наполеона, расширили Лувр, произвели отделку ряда дворцовых интерьеров. Они составляли эскизы для внутрен-

них отделок, мебели, художественных изделий из металлов, художественных тканей, ваз. Художники создавали композиции, широко привлекая римские, помпейские декоративные мотивы.

Материалы для семинарских занятий

Тема 6.1. Искусство барокко в Италии и Фландрии

1. Особенности барокко в Италии.
2. Фламандское искусство XVII в. и его мастера.
3. Искусствоведческий анализ произведения искусства XVII в. (архитектуры, живописи, скульптуры — по выбору).

Темы докладов и рефератов

1. Строительство собора Святого Петра в Риме.
2. Эстетика барокко и ее проявление в ансамблях Рима (Л. Бернини).
3. Новые жанры в живописи барокко.
4. Портретное творчество Ван Дейка.
5. Особенности барокко в живописи П. П. Рубенса.
6. Взаимодействие тенденций барокко и реализма в живописи (П. П. Рубенс, М. Караваджо, Рембрандт Х. ван Рейн).
7. «Натурализм» в творчестве Караваджо.

Рекомендуемая литература

1. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана. Кенигсвинтер, 2004. 342 с.
2. Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. Современная версия / П. П. Гнедич. Москва : Эксмо, 2007
3. Грицай Н. Фламандская живопись XVII века / Н. Грицай. Ленинград : Аврора, 1990. 123 с.
4. Дмитриева Н. Краткая история искусств / Н. Дмитриева. Москва : АСТ-ПРЕСС, Галарт, 2009. 624 с.
5. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство : учебник. 3-е изд. / Т. В. Ильина. Москва : Высш. шк., 2000. 368 с.
6. Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы / Л. Д. Любимов. Москва : АСТ : Астрель, 2005. 240 с.
7. Мировая художественная культура : учеб. пособие для студентов вузов : [в 2 т.]. Т. 1 / [Б. А. Эренграсс, Е. А. Ботвинник, В. Е. Комаров и др.] ; под ред. Б. А. Эренграсс. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 2005.
8. Петкова С. М. Справочник по мировой культуре и искусству / С. М. Петкова. Изд. 5-е. Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. 506 с.

Тема 6.2. Искусство Голландии, Испании и Франции XVII в.

1. «Большой стиль» Людовика XIV в архитектуре и изобразительном искусстве Франции.
2. Внестилевая форма художественного мышления: творчество Караваджо, Рембрандта, Веласкеса.
3. Искусствоведческий анализ произведения искусства XVII в. (архитектуры, живописи, скульптуры — по выбору).

Темы докладов и рефератов

1. Особенности французского классицизма (Версаль).
2. Истоки зарождения стиля барокко.
3. Особенности классицизма в живописи Н. Пуссена.
4. Реализм в творчестве Рембрандта Х. ван Рейна.
5. Портрет в западноевропейском искусстве XVII в. (Малые голландцы, Рембрандт, Веласкес).
6. Эстетика классицизма и ее проявление в архитектуре и живописи.
7. Западноевропейский классический пейзаж (К. Лоррен, Н. Пуссен).
8. Библейские образы в творчестве западноевропейских художников XVII в.
9. Развитие бытового жанра в западноевропейском искусстве XVII в.

Рекомендуемая литература

1. Дмитриева Н. Краткая история искусств / Н. Дмитриева. Москва : АСТ-ПРЕСС, Галарт, 2009. 624 с.
2. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство : учебник. 3-е изд. / Т. В. Ильина. Москва : Высш. шк., 2000. 368 с.
3. Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы / Л. Д. Любимов. Москва : АСТ : Астрель, 2005. 240 с.
4. Мировая художественная культура : учеб. пособие для студентов вузов : [в 2 т.]. Т. 1 / [Б. А. Эренгросс, Е. А. Ботвинник, В. Е. Комаров и др.] ; под ред. Б. А. Эренгросс. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 2005. 367 с.
5. Никулин Т. Н. Искусство Нидерландов XV–XVI веков. Очерк-путеводитель. Гос. Эрмитаж / Т. Н. Никулин. Ленинград : Гос. Эрмитаж, 1987. 165 с.
6. Петкова С. М. Справочник по мировой культуре и искусству / С. М. Петкова. Изд. 5-е. Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. 506 с.
7. Ротенберг Е. И. Голландское искусство XVII в. / Е. И. Ротенберг. Москва : Просвещение, 1992. 265 с.
8. Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании / Х. Ортега-и-Гассет. Киев : Новый круг, Пор-Рояль, 1996. 326 с.

Тема 6.3. Искусство Западной Европы XVIII – начала XIX в.

1. Стиль рококо в искусстве Франции.
2. Архитектура и изобразительное искусство эпохи Просвещения.
3. Романтизм в европейском искусстве.

Темы докладов и рефератов

1. Особенности стиля рококо в архитектуре.
2. Особенности стиля рококо в живописи (на примере творчества Ф. Буше и А. Ватто).
3. Отражение просветительских идей в архитектуре и живописи Франции.
4. Романтизм во Франции (Э. Делакруа, Т. Жерико)
5. Романтизм в живописи Испании (Ф. Гойя).
6. Значение природы в творчестве романтиков.
7. Пейзажная живопись английского романтизма (У. Тернер, Дж. Констебл).
8. Расцвет английского портрета и его мастера.

Рекомендуемая литература

1. Дмитриева Н. Краткая история искусств / Н. Дмитриева. Москва : АСТ-ПРЕСС, Галарт, 2009. 624 с.
2. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство : учебник. 3-е изд. / Т. В. Ильина. Москва : Высш. шк., 2000. 368 с.
3. Лившиц Н. А. Искусство XVIII в. Малая история искусств / Н. А. Лившиц, Б. А. Зернов, Л. Н. Авороникина. Москва : Дрезден, 1986. 347 с.
4. Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы / Л. Д. Любимов. Москва : АСТ : Астрель, 2005. 240 с.
5. Мировая художественная культура : учеб. пособие для студентов вузов : [в 2 т.]. Т. 1 / [Б. А. Эренграсс, Е. А. Ботвинник, В. Е. Комаров и др.] ; под ред. Б. А. Эренграсс. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 2005.
6. Петкова С. М. Справочник по мировой культуре и искусству / С. М. Петкова. Изд. 5-е. Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. 506 с.

Иллюстрации

Темы 6.1, 6.2. Западноевропейское искусство XVII в.



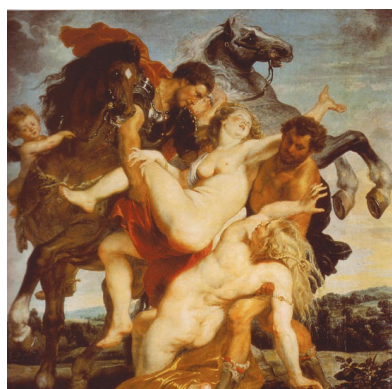
1. Дж. Бернини. Площадь перед собором Св. Петра



2. Дж. Бернини. «Давид»



3. Караваджо. «Лютнист»



4. П. Рубенс. «Похищение дочерей Левкиппа»



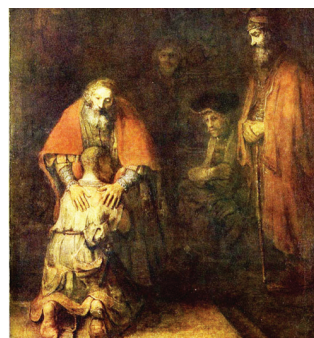
5. П. Рубенс. «Персей и Андромеда»



6. Герард Терборх. «Бокал лимонада»



7. Рембрандт. «Автопортрет с Саскией»



8. Рембрандт. «Возвращение блудного сына»



9. Д. Веласкес. «Менины»



10. Н. Пуссен. «Похищение сабинянок»

Тема 6.3. Искусство Западной Европы XVIII — начала XIX в.



1. Ж Бoffран. Отель
Субиз. Интерьер.
Париж



2. А. Ватто. «Общество в парке»



3. Ф. Буше. «Венера,
утешающая Амура»



4. Ж.-Л. Давид. «Клятва
горациев»



5. Т. Гейнсборо.
«Портрет дамы
в голубом»



6. У. Тернер. «Последний рейс
корабля «Отважный»»

7. Искусство конца XIX–XX в. Особенности развития

Импрессионизм как художественное явление второй половины XIX в. ♦ Теоретические и живописные нововведения ♦ Основной круг тем и образов ♦ Особенности искусства XX в., основные направления

Во французском искусстве второй половины XIX в. импрессионизму принадлежит важнейшее место, и с ним связаны решительные сдвиги в развитии живописи последующих десятилетий не только во Франции.

Импрессионизм — зародившееся во Франции и затем распространившееся по всему миру направление в искусстве последней трети XIX — начала XX в., представители которого стремились разрабатывать методы и приемы, позволяющие наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления. Обычно под термином «импрессионизм» подразумевается направление в живописи (но это, прежде всего, группа методов), хотя его идеи нашли свое воплощение и в литературе, и в музыке, где импрессионизм также выступал в определенном наборе методов и приемов создания литературных и музыкальных произведений, в которых авторы стремились передать жизнь в чувственной, непосредственной форме, как отражение своих впечатлений.

На становление импрессионизма большое влияние оказало искусство Тернера, уже в поздних его работах связь с реальным изображением мира сменяется уходом в индивидуальную передачу впечатлений. Сильное воздействие оказал Эжен Делакруа, он уже различал локальный цвет и цвет, приобретаемый под воздействием освещения, его акварели, написанные в Северной Африке, и особенно картина «Море в Дьепе» позволяют говорить о нем как о предшественнике импрессионистов. Последним элементом, который повлиял на новаторов, стало японское искусство. С 1854 г. благодаря прошедшим в Париже выставкам молодые художники открыли для себя мастеров японской гравюры, таких как Утамаро, Хокусай и Хиросиге. Особое, неизвестное доселе в европейском изобразительном искусстве, расположение изображения на листе бумаги — смещенная композиция или композиция с наклоном, схематическая передача формы, склонность к художественному синтезу, завоевали расположение импрессионистов и их последователей.

Начало поисков импрессионистов относится к 1860-м гг., когда молодых художников уже не устраивали средства и цели академизма, вследствие чего каждый из них самостоятельно искал иные пути развития своего стиля. Французский импрессионизм не поднимал философские проблемы и даже не пытался проникать под цветную поверхность будничности. Вместо этого импрессионизм сосредотачивается на поверхностности, текучести мгновения, настроения, освещении или угле зрения. Для импрессионизма не так важно, что изображено на рисунке, но важно как изображено. Картины импрессионистов представляли лишь позитивные стороны жизни, не затрагивая социальные проблемы, в том числе такие как голод, болезни, смерть. Вместо этого появилось виденье будничности и современности. Художники часто рисовали людей в движении, во время забавы или отдыха, представляли вид определенного места при определенном освещении, мотивом их работ была также природа. Преобладали сюжеты флирта, танцев, пребывания в кафе и театре, прогулок на лодках, в садах и на пляжах. Если судить по картинам импрессионистов, то жизнь — это очередь маленьких праздников, вечеринок, приятных времяпрепровождений за городом или в дружеском окружении (ряд картин Огюста Ренуара, Эдуарда Мане и Клода Моне).

Новое течение отличалось от академической живописи как в техническом, так и в идейном плане. В первую очередь импрессионисты отказались от контура, заменив его мелкими отдельными и контрастными мазками, которые они накладывали в соответствии с теориями цвета Шеврёля, Гельмгольца и Руда. Солнечный луч расщепляется на составляющие: фиолетовый, синий, голубой, зеленый, желтый, оранжевый, красный, но поскольку синий — разновидность голубого, то их число сводится к шести. Две положенные рядом краски усиливают друг друга и, наоборот, при смешении они утрачивают интенсивность.

Особое внимание к свету и тщательный анализ цвета повлекли за собой изменение техники живописи: импрессионисты наносили на холст краски чистых тонов отдельными мазками, что зрительно растворяло форму в окружающей световоздушной среде. Используя эту технику, художники отказались от четкого рисунка и строгого контура, отчего предметы теряли свою плотность и материальность. Эта «отстраненность» зрительного восприятия привела также к подавлению «цвета памяти», т. е. связи цвета с привычными представлениями и ассоциациями, согласно которым небо синее, а трава зеленая. На своих картинах впервые в живописи К. Моне, К. Писсарро, Ж. Сера в зависимости от рефлексов стали изображать траву в тени синей краской, а на солнце — золотистой охрой.

Стало возможным не смешивать краски на палитре и получать нужный цвет путем правильного наложения их на холст. Это же впоследствии стало поводом для отказа от черного. У Ренуара к черной краске было такое отвращение, что он употреблял лишь темно-синюю, чтобы выразить самые темные места. Над чрезмерной склонностью импрессионистов к фиолетовым теням много насмеялись, а между тем они являлись чистой фантазией, так как представляли собой изменчивую комбинацию оранжевого, красного и синего — от самого бледно-лилового к самому яркому красному.

Оптические эффекты и абсолютизация зрительного подхода к изобразительному искусству сделали импрессионистов «фанатиками зрения».

Импрессионисты перестали концентрировать всю работу над полотнами в мастерских, теперь они предпочитали пленэр, где удобней схватить мимолетное впечатление от увиденного.

Технические отличия способствовали достижению иных целей, прежде всего импрессионисты пытались уловить мимолетное впечатление, мельчайшие изменения в каждом предмете в зависимости от освещения и времени суток, наивысшим воплощением стали циклы картин К. Моне «Стога сена», «Руанский собор» и «Парламент Лондона».

В целом в стиле импрессионизма работало множество мастеров, но основой движения были Эдуард Мане, Клод Моне, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Альфред Сислей, Камиль Писсарро, Фредерик Базиль и Берта Моризо. Однако Мане всегда называл себя «независимым художником» и никогда не участвовал в выставках, а Дега хоть и участвовал, но никогда не писал свои работы на пленэре.

Импрессионисты провели восемь выставок, последнюю в 1886 г. Этим десятилетием, собственно, исчерпывается история импрессионизма как художественного течения, после чего каждый из художников пошел своим собственным путем. Каждый из ведущих мастеров этого течения обогатил его по-своему, но значение их не было равноценным.

Как художественное течение импрессионизм очень быстро исчерпал свои возможности, но именно с импрессионизма начался глубокий разлад изобразительного искусства, приведший в конечном счете к искусству XX в.

Важнейшим переходным периодом после импрессионизма было течение в изобразительном искусстве **постимпрессионизма**, представленное крупнейшими живописцами конца века — П. Сезанном, В. Ван Гогом, П. Гогеном, Ж. Сера, А. Тулуз-Лотреком.

Достижения науки и техники, общественные катаклизмы, общая катастрофическая социальная и политическая ситуация в начале XX в.:

чудовищные войны, преступления диктаторов, тоталитарных режимов и террористов, проблема грядущей атомной и экологической катастрофы — все это привело к обостренному, болезненному противопоставлению человека и мира.

В границах хронологически очень сжатого периода совершался процесс обновления как самой действительности, так и духовного мира художника; действительность открывала ему неведомые ранее стороны и новые аспекты их восприятия; складывалось новое художественное видение и мышление.

Несмотря на великое множество течений авангарда, как крупных, так и менее значительных, безусловно, присутствует ряд черт, общих и характерных для большинства из них. Это революционно-разрушительный пафос по отношению к традиционному искусству и традиционным ценностям культуры; это также отказ от утвердившегося в XIX в. реалистически-натуралистического изображения видимой действительности и эпатажно заявленные претензии на создание принципиально нового во всем — в существе и составе воплощаемого содержания, в формах, приемах и средствах художественного выражения. Художник-авангардист заряжен испепеляющей энергией разрушения, неукротимым желанием переменить, переосмыслить, переделать, переоценить.

Происходит осмысление эстетического новаторства как акта общественного, меняющего не просто художественный язык, но психологию человека, где отмечается резкое нарастание и углубление субъективности, приводящее к возникновению нового типа художника как личности, наделенной правом творить вымышленный, воображаемый мир, чаще всего вообще не соотнося его с реально существующей действительностью. Концентрируя свои усилия не на результате, а на самом процессе творчества, на его динамике, художник утверждает необязательность прямых взаимосвязей между образом и предметом, когда высшую ценность приобретают слово, линия, цвет, фактура, форма. Художник в этом случае становится языкотворцем, применяющим самые разнообразные (вплоть до абсурдистских) методы выражения преобразованного бытия.

Соответственно кардинально меняется отношение этой личности к миру. Преобладает взгляд на свое собственное творчество как эксперимент, которому предстоит дать плоды в будущем. Наблюдается также стремление к стиранию границ между ставшими традиционными для новоевропейской культуры видами художественной деятельности, обособившимися еще в эпоху Возрождения.

Таким образом, *основными чертами изобразительного искусства XX в.* являются стремление к нивелировке авторства, применение автоматиче-

ских и механических техник письма, обращение к любым материалам без всякого ограничения, без разделения их на «художественные» и «нехудожественные», размывание граней между видами и жанрами искусства, нередко скандально-максималистские методы создания и одновременно разрушения художественного образа, обращение к первоэлементам образного языка, к первоистокам — мифу, архаике, примитиву¹⁰.

Невозможно охватить в подробностях всю картину развития многочисленных художественных течений XX в., но некоторые из них, наиболее значительные, необходимо представить.

Никогда еще художественная культура не развивалась с такой быстротой, как в XX столетии: множество движений и стилей сменяли друг друга. Иногда они существовали всего несколько лет.

В XIX в. рождение фотографии, а затем и кинематографа позволило воспроизводить реальность с помощью совершенных технических инструментов. Это во многом лишило живопись ее специфических целей — воспроизводить образы окружающего мира. Отказавшись от натурализма, изобразительные искусства начали использовать обширные и неисследованные сферы коммуникации.

В сущности, модернистское искусство больше не интересуется воспроизведением видимой реальности. Оно использует формы, чтобы передать мысли, идеи, чувства, воспоминания и нечто иное, значимое. При интерпретации модернистского искусства, рассматривая произведение, следует спрашивать не что оно изображает, но что оно передает.

Рождение психоанализа благодаря Зигмунду Фрейдю произвело переворот в концепции внутреннего мира человека. Своими открытиями Фрейд доказал, что бессознательное — неотъемлемая часть человеческой души. Здесь собраны тщательно сокрытые мысли и эмоции, воздействующие на сознание человека без его ведома, дающие ориентацию и оказывающие влияние на его предпочтения, мотивации и способ жизни. Некоторые художественные течения родились именно из намерения переводить в образы, изображения то, что находится в бессознательном. Такой путь выбрал **сюрреализм**.

Человек все более погружается в непредсказуемый мир, где все относительно. К этому заключению пришли и ученые. Так, Альбертом Эйнштейном была открыта теория относительности.

Такой новый культурный климат не мог не повлиять на художественную панораму эпохи, поскольку пошатнулась вера в абсолютную истину.

¹⁰ Багракова С. П. Язык живописи авангарда и миф // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001.

Характерная особенность искусства XX в. заключается в том, что появление различных стилей движений или тенденций не укладывается в некую эволюционирующую систему. В одни и те же годы возникают диаметрально противоположные художественные направления. Поскольку они имеют интернациональный характер, очень трудно исследовать их в разных странах, ибо развитие новых художественных направлений происходит одновременно вследствие быстрого распространения и последующего обмена идеями, концепциями, манерами.

Тем не менее, в искусстве XX в. можно выделить три крупных периода.

Авангард принято считать первой из хронологических стадий искусства XX в. Первые авангардистские художественные группировки и другие течения исторического авангарда возникают в начале XX столетия и существуют до начала 1940-х гг. Затем следуют **модернизм** и **постмодернизм**. Ряд исследователей считает, что модернизм — течение, идущее параллельно авангарду. При этом главным отличием его от авангарда называется отсутствие эпатажно-бунтарских устремлений. Несмотря на некоторую противоречивость в обозначении временных рамок авангарда и модернизма, можно считать, что авангард — это вся совокупность новаторских, анти-традиционно-экспериментальных, эпатажных, манифестарных направлений первой половины XX в. В качестве основных он включает: кубизм, экспрессионизм в его модификациях, футуризм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм различных видов и некоторые другие. Модернизм — это уже своего рода академизация и легитимизация авангардных находок, обретенных в художественной сфере, происходившая в середине XX столетия без ниспровергательного задора авангарда. Постмодернизм, начавшийся с середины 1970-х гг., — своеобразная ироническая калейдоскопическая игра всеми ценностями и феноменами культуры, включая и авангард с модернизмом. Изменения, произошедшие в конце XX–XXI вв., связанные с технологическими, информационными процессами, повлекли формирование нового художественного сознания общества. В живописи это проявилось инновациями как в форме, так и в содержании произведений. Постмодернистское искусство попыталось найти предмет художественного вдохновения не в человеке, а в мире обыденных предметов. Новое ощущение художника в современном мире, вытекающее из коренной ломки всех установлений и представлений социального, онтологического и психологического порядка, выразилось в поисках новых способов выражения.

Деление искусства XX в. на эти три стадии может быть лишь условным, так как существует множество мнений относительно определения границ авангарда, модернизма и постмодернизма, а также сущностного наполнения каждого из этих понятий.

С начала XX в. до Второй мировой войны в Европе существовали различные художественные течения, оказавшие огромное влияние на последующее развитие искусства. Фовизм, экспрессионизм, кубизм — первые новаторские движения, открывшие путь для всех последующих нововведений. Концепции **В. Кандинского**, **Матисса** и **Пикассо** открыли новые пути в искусстве, прежде всего, с точки зрения субъективной связи с миром предметов и свободы выражения. Между двумя мировыми войнами возникли дадаизм и сюрреализм, обозначившие новое направление авангардистской концепции, прокламировавшие унификацию искусства и жизни. Эта концепция окажет определяющее влияние на последующих художников. Также развиваются и другие художественные движения, возникшие в предыдущие годы, такие как абстракция, супрематизм, орфизм, метафизическая живопись и концептуальное искусство.

В конце 1940–1950-х гг. самым элитарным интеллектуальным течением был абстрактный экспрессионизм. А также такие течения, как хэппенинг, флюксус, земляное искусство, минимализм, бедное искусство. С 1960-х гг. единственным новаторским движением становится поп-арт.

Одним из крупнейших стилевых направлений в архитектуре XX в. стал функционализм. Функционализм требовал строгого соответствия формы здания проходящим в нем производственным и бытовым процессам и отказа от всего, что не отвечает его практическому применению. Кроме того, архитектурные формы должны были соответствовать строительным конструкциям и применяемым материалам. По-новому выстраивался и художественный образ архитектурного произведения. Новая архитектура, лишенная излишеств, должна была восприниматься человеком в процессе движения в ней и вокруг нее. При этом внутреннее пространство помещения становилось динамичным. Остекление создавало возможность единения человека с природой. **Л. Мис ван дер Роэ (1886–1969 гг.)**, выдвинул новую концепцию пространства, в котором стена, приобретая самостоятельное значение, связывает внутреннее пространство с окружающей средой. Распространению принципов функционализма особенно способствовал влиятельнейший архитектор XX в. **Ле Корбюзье (1887–1965 гг.)**.

Современная архитектура многим обязана именно функционализму 1920-х гг. Это и новые типы домов (галерейные, коридорного типа, дома с двухэтажными квартирами), плоские покрытия, решение экономичных квартир со встроенным оборудованием, рациональным планированием интерьера (введение передвижных перегородок, звукоизоляция и пр.). Также принципы функционализма можно было использовать независимо от национальных особенностей разных стран.

Постмодернизм как стилевое явление в архитектуре второй половины XX в. представляет собой совокупность различных тенденций в художественной культуре, связанных с радикальной переоценкой идеи авангардизма. Отвергая рационализм, архитекторы этого направления обратились к цитатам из истории искусства, к неповторимым особенностям окружающего пейзажа, сочетая все это с новейшими достижениями строительной технологии. Главные признаки архитектуры постмодернизма: эклектизм, пафос «веселого» разрушения, эпатажный характер, ироничность. Еще одно качество, которое отличает архитектуру постмодернизма, особенно в европейских странах — это желание связать новые постройки с историческим городским окружением, не испортив его новыми включениями, почувствовать городской контекст будущих построек. Выдающимися архитекторами постмодернизма были: *Арата Исодзаки, Джеймс Стерлинг, Фрэнк Гери*.

Архитектура хай-тека, одного из ведущих направлений в современной архитектуре, решает достаточно прагматичные технологические задачи, связанные с проблемами объединения энергии и ресурсов, экологической ситуации и современными функциональными требованиями к архитектуре. Хай-тек прежде всего открывает поле для эксперимента, испытания и внедрения в массовое строительство новаторских решений. Индустриальный хай-тек построен как на широком использовании индустриальных элементов, так и на символическом решении индустриальной темы, на использовании образов фабрик, заводов, депо. Яркими представителями этого направления являются *Р. Роджерс, Р. Пиано, сэр Н. Фостер*.

Направление в архитектуре XX в. (1930–1950-е гг.), провозгласившее своей задачей создание таких произведений, форма которых вытекала бы из их конкретного назначения и конкретных условий среды подобно форме естественных организмов, получило название органической архитектуры. Одно из самых удивительных и дерзких творений органической архитектуры — здание музея Гуггенхайма на Пятой авеню в Нью-Йорке, творение *Фрэнка Ллойда Райта (1869–1959 гг.)*.

Материалы для семинарских занятий

Тема 7.1. Импрессионизм и постимпрессионизм, их значение для искусства XX в.

1. Импрессионизм в живописи, скульптуре.
2. Основные течения в живописи постимпрессионизма.

3. Искусствоведческий анализ произведения искусства XX в. (живописи, скульптуры — по выбору).

Темы докладов и рефератов

1. Особенности живописного метода импрессионистов.
2. Сходство и различие живописи К. Моне и О. Ренуара.
3. Жизнь и творчество Э. Дега.
4. Новые средства художественной выразительности в живописи и скульптуре импрессионизма (К. Моне, О. Роден).
5. Живопись постимпрессионизма (В. Ван Гог).
6. Художественный метод П. Сезанна.
7. Синтетизм П. Гогена.
8. Графическое и живописное искусство А. Тулуз-Лотрека.
9. Роль постимпрессионизма в развитии искусства XX в.

Рекомендуемая литература

1. Робертс Дж. М. Иллюстрированная история мира в 10 томах / Дж. М. Робертс. Москва : БММ АО, 1998.
2. Дмитриева Н. Краткая история искусств / Н. Дмитриева. Москва : АСТ-ПРЕСС, Галарт, 2009. 624 с.
3. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Ленинград : Аврора, 1969. 212 с.
4. Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы / Л. Д. Любимов. Москва : АСТ : Астрель, 2005. 240 с.
5. Ревалд. Дж. История импрессионизма : пер. с англ. / Дж. Ревалд. Москва : Искусство, 1998. 324 с.

Тема 7.2. Искусство XX в.: основные тенденции и направления

1. Русский Авангард и его судьба. Основные представители.
2. Главные художественные направления в искусстве модернизма.
3. Формирование нового образного языка в архитектуре (конструктивизм, функционализм).

Темы докладов и рефератов

1. Достижение русским искусством XX в. мирового уровня в архитектуре (В. Е. Татлин, К. С. Мельников).
2. Достижение русским искусством XX в. мирового уровня в живописи (В. В. Кандинский, К. С. Малевич, М. Шагал).
3. Архитектура авангарда: Башня III Интернационала В. Татлина.

4. Развитие русского натюрморта в начале XX в. От импрессионизма до абстрактного формотворчества.
5. Характерные черты искусства соцреализма в живописи (А. А. Дейнека, П. Д. Корин), гравюре (В. А. Фаворский), скульптуре (В. И. Мухомин).
6. Стилистическое многообразие советской архитектуры второй половины XX в.
7. Екатеринбургский конструктивизм.
8. Главные течения модернизма в живописи XX в.
9. Эстетика модерна в западноевропейской живописи (Г. Климт).
10. Синтез искусств в архитектуре модерна (В. Орта).
11. Особенность художественного языка футуристов.
12. Стилистические особенности творчества П. Пикассо.
13. Новое видение мира и красоты в живописи модернизма (А. Матисс, П. Пикассо, С. Дали).
14. Конструктивизм в архитектуре (Ле Корбюзье).
15. Органическая архитектура Ф. Л. Райта.

Рекомендуемая литература

1. Батракова С. П. Язык живописи авангарда и миф / С. П. Батракова // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века. Санкт-Петербург, 2001. 235 с.
2. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. Москва, 2000.
3. Иконников А. В. Зарубежная архитектура: От «новой архитектуры» до постмодернизма / А. В. Иконников. Москва : Искусство, 1982. 457 с.
4. Искусство XX века : энциклопедия. Москва : АСТ : Астрель, 2003. 659 с.
5. Лихвар В. Д. Культурология : Библиотека словарей / В. Д. Лихвар, Д. Е. Погорельский, Е. А. Подольская. Москва : Эксмо, 2008. 416 с.
6. Лихачев Д. С. Русское искусство: от древности до авангарда / Д. С. Лихачев. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2009. 480 с.
7. Мартыненко Н. В. Живопись США XX века / Н. В. Мартыненко. Киев, 1989. 318 с.
8. Мировая художественная культура : учеб. пособие для студентов вузов : [в 2 т.]. Т. 1 / [Б. А. Эренграсс, Е. А. Ботвинник, В. Е. Комаров и др.]; под ред. Б. А. Эренграсс. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 2005. 348 с.
9. Полевой В. М. Искусство XX века (1901–1945) / В. М. Полевой. Москва, 1991.
10. Робертс Дж. М. Иллюстрированная история мира в 10 томах / Дж. М. Робертс. Москва : БММ АО, 1998. 234 с.
11. Садохин А. П. Мировая художественная культура : учеб. пособие для средних профессиональных учебных заведений / А. П. Садохин. Москва : Искусство, 2008. 342 с.
12. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. Москва : Изобразительное искусство, 1993. 342 с.

13. Хиллер Б. Стилль XX века / Б. Хиллер, К. Макинтайр ; [пер. с англ. А. Н. Богомяковой; науч. ред. Т. Л. Астраханцева; предисл. Т. Л. Астраханцевой, К. А. Экономова]. Москва : СЛОВО/SLOVO, 2004. 564 с.

Тема 7.3. Искусство постмодернизма и современности

1. Школы и направления в искусстве постмодернизма.
2. Основные тенденции развития современного искусства.
3. Современное искусство Екатеринбургa.

Темы докладов и рефератов

1. Новые виды искусств в постмодернизме.
2. Поп-арт — победа массовой культуры над элитарной.
3. Высотные здания — шедевры современной мировой архитектуры.
4. Современность и дизайн.
5. Основные направления в дизайне.
6. Художники Екатеринбургa.
7. Концептуальное искусство в Екатеринбургe.

Рекомендуемая литература

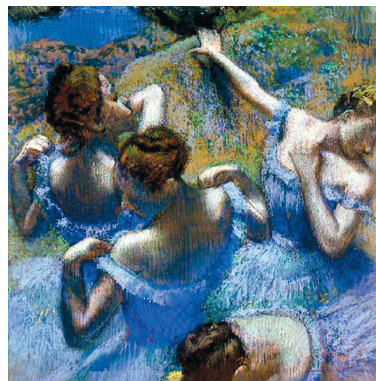
1. Аргон Д. К. Современное искусство / Д. К. Аргон. Москва : Искусство. 1996, 239 с.
2. Бобринская Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. Москва : Белый Город, 2002. 398 с.
3. Козловски П. Культура постмодерна. Общественно-культурные последствия технического развития : пер. с нем. / П. Козловски. Москва : АСТ : Астрель, 1997. 298 с.
4. Обухова А. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму / А. Обухова, М. Орлова. Москва : ИНФРА-М, 2003. 276 с.
5. Хиллер Б. Стилль XX века / Б. Хиллер, К. Макинтайр ; [пер. с англ. А. Н. Богомяковой; науч. ред. Т. Л. Астраханцева; предисл. Т. Л. Астраханцевой, К. А. Экономова]. Москва : СЛОВО/SLOVO, 2004. 564 с.
6. Энциклопедия искусства XX века. Москва : ОЛМА ПРЕСС, 2003. 594 с.

Иллюстрации

Тема 7.1. Импрессионизм и постимпрессионизм, их значение для искусства XX в.



1. Клод Моне. «Впечатление. Восход солнца»



2. Эдгар Дега. «Голубые танцовщицы»



3. П. О. Ренуар. «Завтрак лодочников»



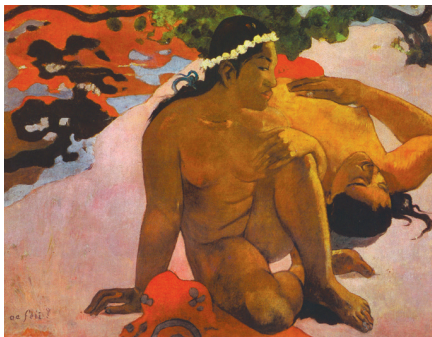
4. Поль Сезанн. «Натюрморт с фруктами»



5. В. Ван Гог. «Звездная ночь. Сен-Реми»



6. В. Ван Гог. «Красные виноградники»



7. Поль Гоген. «А ты ревнуешь»

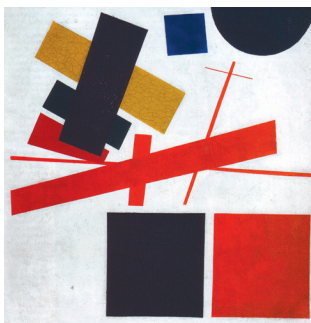


8. А. Тулуз-Лотрек. «Мулен Руж»

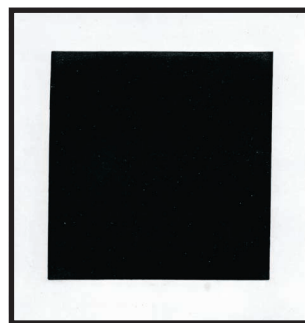
Тема 7.2. Искусство XX в.: основные тенденции и направления



1. В. Кандинский. «Композиция "Красное с черным"»



2. К. Малевич. «Супрематизм»



3. К. Малевич. «Черный квадрат»



4. М. Шагал. «Над городом»



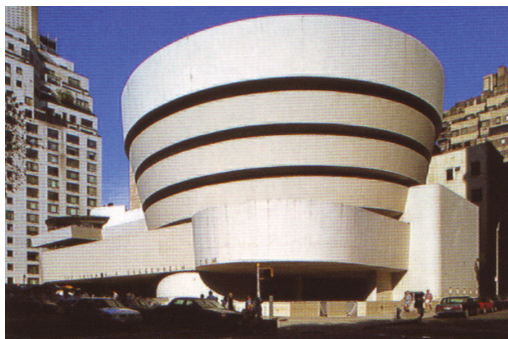
5. Ле Корбюзье. Швейцарский павильон



6. Л. Мис ван дер Роë. Здание Сигрем в Нью-Йорке



7. А. Гауди. Каса Мила. Испания



8. Ф. Л. Райт. Музей Соломона Гуггенхейма. Нью-Йорк

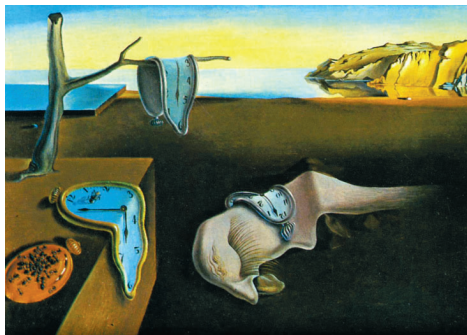
Тема 7.3. Искусство постмодернизма и современности



1. Р. Роджерс и Ренцо Пьяно. Центр Жоржа Помпиду. Париж



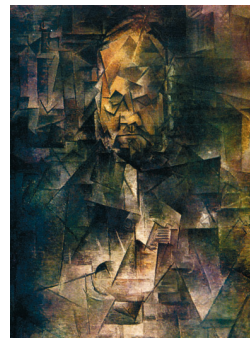
2. Норман Фостер. Башня Свисс Ре. Лондон



3. Сальвадор Дали.
«Постоянство памяти»



4. Сантьяго Калатрава. Музей искусств в Милуоки. США



5. П. Пикассо.
«Портрет А. Воллара»



6. Энди Уорхол. «Мерилин»

Приложения

Для выполнения учебных заданий по дисциплине «История искусств» в рамках самостоятельной работы предусмотрены различные виды учебной деятельности.

1. *Внеаудиторная работа*: самостоятельное освоение учебного материала и подготовка к лекциям, семинарскому занятию, зачету или экзамену, требующие от студента умения работать с информационными источниками, грамотно делать презентации, доклады, рефераты, выполнять другие письменные работы (эссе), домашние задания.

2. *Аудиторная работа* реализуется при проведении мини-контрольных (5–10 мин.) и контрольных работ, в том числе искусствоведческого анализа произведения искусства.

1. Методические рекомендации по выполнению презентаций

Приступая к выполнению презентации, необходимо осуществить выбор программного средства для реализации поставленной задачи. Для выполнения задания рекомендуется использовать, например, возможности системы подготовки презентаций MS Power-Point, графических редакторов CorelDraw, Photoshop, HTML-редакторов Dreamweaver, Share-Point Designer.

Требования к презентации

Объем презентации — 10–15 слайдов, содержащих информацию об основных категориях рассматриваемой темы. Презентация предполагает не только текстовый, но и иллюстративный материал. Текст должен быть лаконичен, информация — изложена логично и структурированно (используется тезисный (конспективный) стиль изложения). Иллюстрации должны соответствовать содержанию слайда.

Использование эффектов анимации и дополнительных эффектов: рекомендуется при выводе объектов на экран (вход) ограничиться такими

инструментами, как «появление» и «возникновение»; не рекомендуется выводить текст по буквам и по словам; при необходимости лучше это делать целыми предложениями.

Следует применять разметку слайда, каждый слайд должен иметь заголовок.

Единый стиль оформления презентаций: в пределах одного тематического раздела цвет и текстура фона должны оставаться постоянными для всех страниц.

Размер шрифта внутренних слайдов не меньше 20 пт.

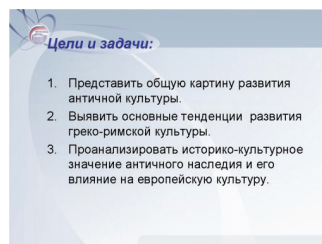
Структура презентации:

- 1 слайд — титульный: тема, фамилия, имя, студента, фамилия преподавателя;
- 2 слайд — цель изучения материала;
- 3 слайд — содержание: перечень тем и подтем, которые рассматриваются в презентации;
- 4 слайд — вводная часть, содержащая описание проблемы;
- 5–10 слайд — основная часть с характеристиками особенных черт, раскрытия проблемы, иллюстративный материал;
- 11 слайд — вывод;
- 12 слайд — использованные источники.

Пример оформления некоторых слайдов:



1. Титульный слайд



2. Слайд 2



3. Слайд с иллюстрацией

2. Методические рекомендации по подготовке реферата

Реферат — это самостоятельная научно-исследовательская работа студента, где автор раскрывает суть исследуемой проблемы; приводит различные точки зрения, а также собственные взгляды на нее.

Цели и задачи работы над рефератом:

- углубленное изучение проблемы;
- публичная защита реферата в форме доклада, презентации перед студенческой группой на семинарском занятии;
- формирование навыков работы с научной и учебной литературой, в том числе в электронном варианте, конспектирования и устного изложения реферативного материала;
- формирование собственного концептуального взгляда на заявленные в теме реферата проблемы.

Реферат должен содержать основные фактические сведения и выводы по рассматриваемому вопросу. Реферат отвечает на вопрос: что содержится в данной публикации (публикациях)? В реферате нужны развернутые аргументы, рассуждения, сравнения. Материал подается не столько в развитии, сколько в форме констатации или описания. Содержание реферируемого произведения излагается объективно от имени автора. Если в первичном документе главная мысль сформулирована недостаточно четко, в реферате она должна быть конкретизирована и выделена.

Структура реферата включает три раздела (введение, основная часть, заключение), список использованной литературы, приложение.

1. Титульный лист (заполняется по единой форме)

2. После титульного листа на отдельной странице следует оглавление (план, содержание), в котором указаны названия всех разделов (пунктов плана) реферата и номера страниц, указывающие начало этих разделов в тексте реферата.

3. После оглавления следует введение. Объем введения составляет 1,5–2 страницы.

4. Основная часть реферата может иметь одну или несколько глав, состоящих из 2–3 параграфов (подпунктов, разделов) и предполагает осмысленное и логичное изложение главных положений и идей, содержащихся в изученной литературе. В тексте обязательны ссылки на первоисточники.

5. Заключение содержит главные выводы и итоги из текста основной части, в нем отмечается, как выполнены задачи и достигнуты ли цели, сформулированные во введении.

6. Приложение может включать графики, таблицы, иллюстрации.

7. В библиографии (списке литературы) указывается реально использованная для написания реферата литература. Список составляется согласно правилам библиографического описания. В библиографии должно присутствовать не менее 5 первоисточников. Допускается ссылка на учебную литературу — не более 2 учебников. Всего список литературы должны составлять 7–9 источников.

Требования к оформлению реферата

Объем реферата от 10–15 машинописных страниц. Работа выполняется на белой бумаге формата А4 на одной стороне листа. По обеим сторонам листа оставляются поля размером 3,5 см слева и 1,5 см справа, рекомендуется шрифт 12–14, интервал — 1,5. Все листы реферата должны быть пронумерованы. Каждый вопрос в тексте должен иметь заголовок в точном соответствии с наименованием в плане-оглавлении.

Требования к оформлению библиографии

Книги	Иконникова С. Н. История культурологических теорий / С. Н. Иконникова. — СПб, 2005. — 474 с. Философия культуры и философия науки: проблемы и гипотезы : межвуз. сб. науч. тр. / Сарат. гос. ун-т; [под ред. С. Ф. Мартыновича]. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1999. — 199 с.
Раздел, глава в коллективной монографии, статья в сборнике	Скворцов Л. И. Морфология английского языка / Л. И. Скворцов // Вестн. Челяб. гос. ун.-та. 2007. № 11. История. Вып. 20. С. 24–28. Адорно Т. В. К логике социальных наук // Вопр. философии. — 1992. — № 10. — С. 76–86.
Интернет документы	Официальные периодические издания: электронный путеводитель/Рос. нац. б-ка, Центр правовой информации. [СПб.], 2005–2007. URL: http://www.nlr.ru/lawcenter/izd/index.html (дата обращения: 18.01.2007). Логинова Л. Г. Сущность результата дополнительного образования детей//Образование: исследовано в мире: междунар. науч. пед. интернет-журн. 21.10.03. URL: http://www.oim.ru/reader.asp?nomers=366 (дата обращения: 17.04.07). http://www.nlr.ru/index.html (дата обращения: 20.02.2007)

Критерии оценки исследовательских работ (рефератов):

- новизна текста;
- степень раскрытия сущности проблемы;
- обоснованность выбора источников;
- соблюдение требований к оформлению.

3. Методические рекомендации по выполнению контрольной работы

Учебным планом специальности предусматривается написание двух контрольных работ по дисциплине. Перечень тем разрабатывается преподавателем. Контрольные работы проводятся в форме тестирования.

Контрольная работа – самостоятельный труд студента, который способствует углубленному изучению пройденного материала.

Цель выполняемой работы: закрепить специальные знания по пройденной теме.

Основные задачи выполняемой работы:

- 1) закрепление полученных ранее теоретических знаний;
- 2) выработка навыков самостоятельной работы;
- 3) выяснение подготовленности студента к будущей практической работе.

Весь процесс написания контрольной работы можно условно разделить на следующие этапы:

- сбор научной информации, изучение литературы, повторение конспектов лекций;
- анализ составных частей проблемы, изложение темы;
- обработка материала в целом.

Подготовку контрольной работы следует начинать с повторения соответствующего раздела учебника, учебных пособий по данной теме и конспектов лекций, прочитанных ранее. Приступать к выполнению работы без изучения основных положений и понятий науки не следует, так как в этом случае студент, как правило, плохо ориентируется в материале, не может отграничить смежные вопросы и сосредоточить внимание на основных, первостепенных проблемах рассматриваемой темы.

4. Методические рекомендации по искусствоведческому анализу произведения искусства

Схема искусствоведческого анализа и описания произведения искусства

1. Название, автор.
2. Страна, век.
3. История создания (когда, где, почему).

4. Тема (что изображено).
5. Идея (основная мысль, что хотел сказать автор этой работы).
6. Сюжет (описание: кто, что, в центре, справа, слева, на втором плане и т. д.).
7. Композиционное решение:
 - 1) как помогают понять смысл формат, размер;
 - 2) как выделено главное (композиционный и геометрический центр, масштаб, 1 и 2 план, цвет, свет, ракурс);
 - 3) точка зрения (линия горизонта);
 - 4) как расположены фигуры (круг, овал, треугольник);
 - 5) роль линии (вертикальная, горизонтальная, наклонная);
 - 6) роль света и тени;
 - 7) колорит (теплая, холодная гамма, настроение — минорное, мажорное, тревога, печаль, радость);
 - 8) какие приемы, средства композиции использует автор (симметрию, асимметрию);
 - 9) закон статики и динамики;
 - 10) контрасты и нюансы (в цвете, свете и характере психологии);
 - 11) роль ритма (повтор, чередование);
 - 12) роль деталей.
8. Какие биографические сведения помогают понять историю создания, почему автор обратился к этой теме.
9. Какое место работа занимает в творчестве художника.
10. Какое место эта работа занимает в истории искусства (русского, мирового, западно-европейского).
11. Мое отношение к этой работе.

Основными видами искусствоведческого анализа, используемыми на практических занятиях, могут быть сравнительно-исторический, формальный иконографический, структурный.

1. Сравнительно-исторический анализ. Это один из наиболее эффективных видов анализов. Он основывается, с одной стороны, на сравнении, а с другой — на принципах историзма, согласно которым действительность рассматривается в перспективе постоянного изменения во времени. Сама операция сравнения позволяет представить мир как связанное разнообразие. Сравнение, в отличие от описания, предполагает оппозицию двух объектов, что более продуктивно в творческом плане. Чем отдаленнее по времени, стилю, выразительным средствам художественного языка предлагаемые студентам для сравнения произведения, тем легче проводить сравнение и тем оригинальнее и неожиданнее могут быть его

результаты. При этом хотя бы по одному параметру произведения должны иметь что-то общее — это может быть общность жанра (портрет, пейзаж, натюрморт), типологии форм (древнеегипетская и месоамериканская пирамида), общность назначения и функции (храм в разных культурах, мемориальный надгробный памятник), сюжета, иконографических констант, формата (вертикальный, горизонтальный, рондо) и др.

Приемы сравнительно-исторического анализа могут быть использованы и для создания и фиксирования у студентов собственного эмоционального образа художественного произведения, эпохи, стиля.

Основные формы сравнительно-исторического метода:

- сравнительно-сопоставительный анализ;
- историко-типологическое и историко-генетическое сравнение;
- выявление сходства на основе взаимовлияния.

Сравнительно-сопоставительный анализ предполагает сравнение разнородных объектов. Это может быть сопоставление крупных культурных ареалов (Восток — Запад), культурных регионов (Россия — Западная Европа), стилей (ренессанс — барокко, барокко — классицизм и т. п.), разных видов искусства и их выразительных возможностей. Такой тип сравнения направлен на выявление крупных, глубинных проблем.

Историко-типологическое сравнение нацелено на выявление общности не связанных по происхождению явлений. Например, культуры Древнего Египта, Месопотамии и Центральной Америки не связаны генетически, и их сходство определяется их типологической принадлежностью к цивилизации Древнего мира. В историко-типологическом сравнении важны два взаимодополняющих друг друга процесса: анализ, направленный на выявление различий, и синтез, направленный на осознание общности. Общие черты культур Древнего мира: их магический характер; иерархичность, каноничность и традиционализм; преобладание в мифологии териоморфных и зооморфных форм; доминирование коллективного начала над индивидуальным. В архитектуре воспроизводятся природные формы и преобладают принципы изобразительности (пирамида — гора, колонна — дерево, святилище — пещера, дворец — лабиринты пещеры). Образ мировой горы является общей базисной моделью Вселенной (зиккурат, пирамида, ступа), а архетип Мирового древа — основой символической организации пространства.

Историко-генетическое сравнение нацелено на выявление сходства в связи с общим происхождением. В учебной деятельности этот метод актуален в связи с кардинальной сменой художественных основ русской культуры в двух поворотных моментах ее истории. Принятие христианства привело к переходу на византийские каноны, а петровская реформа —

к своеобразному прыжку через ряд этапов и к восприятию формального языка западноевропейского искусства нового времени как уже сложившейся системной данности.

2. Формальный анализ. Первый шаг в изучении специфики языка разных видов изобразительного искусства сделала так называемая формальная школа искусствоведения. Анализ на базе основных положений формальной школы — это первая ступень в постижении замысла автора и специфических задач эпохи, зашифрованных в произведении искусства. С помощью категорий формального анализа появляется возможность понять метафорический язык изобразительного искусства, а также проверить спонтанные реакции и оценки учащихся. Система формального анализа произведений архитектуры, скульптуры и живописи включает в себя такие *параметры*, как материал, формат, размер, пропорции, текстура, свет, цвет, ритмическое и композиционная организация, конструкция, взаимодействие с внешней средой, соотношение внутренней и внешней структуры и пространства, временные ориентиры восприятия и проживания.

Анализ архитектуры. В связи с тектоническим характером архитектуры, которая имеет своей главной задачей организовать пространство, основными пунктами ее анализа должны быть:

- предназначение и функция сооружения;
- абсолютные размеры и соотношение с окружающей средой;
- избранный для строительства материал и особенности его образного осмысления;
- план;
- общая организация пространства и масс (что превалирует: первое или второе и почему);
- конструкция и заложенные в ней идеи;
- масштаб здания (соотнесенность с размером человека, с окружением);
- пропорции (соотношение частей здания между собой и их отношение к целому);
- ритм (пространство и массы различных пространственных ячеек, членения конструкции, проемов и др.);
- светотеневая организация фасадов и внутреннего пространства;
- роль цвета и звука;
- соотношение со скульптурой и монументальной живописью;
- временная организация восприятия сооружения и протекающей в нем жизни.

Анализ архитектуры требует и личного проживания произведения, или весьма большого количества наглядного материала — планы, разре-

зы, ландшафтные съемки, фотографии фасадов с нескольких точек зрения, фотографии интерьеров и проч.

Анализ живописи. При анализе живописи надо учитывать, что, с одной стороны, она оперирует узнаваемыми образами реальности, но, с другой стороны, живописное изображение — это иллюзорное изображение на двухмерной плоскости, некая интерпретация реальности. Зачастую узнаваемость реальных сюжетов создают ложное впечатление легкой доступности расшифровки авторского послания. Это необходимо учитывать при анализе.

Формальный анализ в применении к живописному произведению должен в корне отличаться от примитивного пересказа сюжета. Анализ лучше начинать, определившись с видом живописного изображения: что это — настенная живопись или станковая картина? Далее следует остановиться на изобразительной и декоративной функциях живописного изображения, которые связаны с оформлением двухмерной плоскости — поверхности картины. Размеры, формат (горизонтальный, вертикальный, круг, и иные варианты) и рама (рама как объемный объект) определяют пороговые параметры соотношения изображения иллюзорного и реального. С основой, на которую нанесено изображение (камень, дерево, штукатурка, стекло), и с техникой, в которой выполнено живописное произведение (фреска, темпера, мозаика, масло, пастель и др.), зачастую связаны важные метафорические и символические категории. Проблемы фактуры — это не только проблемы оформления поверхности, но и проблемы внутренней интерпретации образа. С пространственной организацией (плоскостное или иллюзорное пространство) связаны вопросы:

- интерпретации линии, силуэта, пластики объемов, светотени;
- выбора точки зрения, линии горизонта;
- организации правой и левой сторон картины (своеобразных входов и выходов из живописного пространства);
- ритмической структуры и композиции в целом.

Анализ скульптуры. Спецификой скульптуры является ее реальность и вещьность, трехмерная объемность и нацеленность на тактильное воздействие и переживание. Главная тема скульптуры — фигура человека, а ее язык — это язык человеческого тела и мимики лица. Можно сказать, что это один из наиболее антропоморфных видов искусства. Исключительная сосредоточенность на человеке весьма ограничивает, с одной стороны, количество параметров анализа, а с другой — требует крайне углубленной интерпретации каждого пункта. Определившись с видом скульптуры (монументальная скульптура или мелкая пластика, свободно стоящая фигура, статуарная группа или рельеф), необходимо четко за-

фиксировать ее размеры и соотношения с окружающим пространством, архитектурой и масштабом человека, выявить запланированные автором точки зрения. Выбор материала (камень, бронза, дерево, керамика и иные современные материалы) в скульптуре очень важен и являет нам одну из главных мировоззренческих позиций автора. От него во многом зависят способ обработки, возможности светотеневой и цветной метафоричности, организация внутренней конструкции (каркаса), соотношение масс с конструкцией и между собой, соотношение динамики и статики, тектонических моментов и моментов моторного напряжения и расслабления. Проблема постамента (или его отсутствия) в скульптуре аналогична проблеме рамы в живописи — это связующее звено между миром искусства и миром реальности.

Диапазон переживания ограничен рамками оппозиции «статика — движение», но интенсивность переживания значительно выше, чем в других видах искусства, и требует от зрителя значительной концентрации внимания. Эту особенность надо обязательно учитывать при восприятии и анализе скульптуры.

3. Иконологический анализ. Иконология как направление в искусствоведении шире, чем иконография, так как исследует не только закрепленные религиозными культурами каноны, но и любые устойчивые сюжеты и изобразительные мотивы в художественных произведениях (композиционные схемы, фрагменты схем, темы, сюжеты, атрибуты, символы и геральдические знаки), переходящие их эпохи в эпоху, от одного вида искусства к другому, от мастера к мастеру. Эти устойчивые элементы языка искусства рассматриваются иконологической школой искусствоведения в качестве своеобразных носителей памяти форм или, иными словами, «символической формы», которая содержит в себе «скрытые смыслы и послания» культуры, зашифрованные коды искусства.

У искусства как специфической информационной структуры есть в запасе множество способов хранения и передачи информации, а также воздействия на зрителя. Для средневекового зрителя были более актуальны совсем другие стороны языка искусства, а именно типовые формально-сюжетные схемы, иными словами, иконография изображения персонажей или событий Священного писания. Средневековое сознание, пронизанное идеей иерархии, формирует к XI–XII вв. иерархию святых, символов, даже цвета. Не зная этой символики, мы не можем постигнуть содержание иконы полностью, оно будет от нас ускользать. Это одна из основ образного строя иконы. Канонические схемы в церковном искусстве являются своеобразной сверхформой, сверхтекстом, который воздействует на зрителя молниеносно, позволяя ему почти мгновенно воспринимать

содержание священного изображения, с одной стороны, и его святость, то есть принадлежность к другому миру, — с другой.

Каноническими аспектами языка искусства в искусствоведении занимается иконография. Ее методы — это описание и систематизация типологических признаков и схем, принятых при изображении какого-либо лица или сюжетных схем, анализ совокупности изображений какого-либо лица, характерных для искусства какой-либо эпохи, направления. Это позволит студентам, с одной стороны, лучше «читать» и понимать иконопись, расшифровывать произведения Северного и итальянского Ренессанса, а с другой — сделает их чувствительнее к изменениям внутри канона и поможет заново оценить завоевания искусства Возрождения.

4. Структурный анализ. Структурный анализ осуществляется на основе знаковых систем, тем самым оказывается тесно связанным с семиотикой (наука о знаковых системах) и семантикой (наука о смыслах). Рассмотрение истории искусства с точки зрения закономерностей развития знаковых и символических систем, связанных с такими понятиями, как культурные коды, бинарные оппозиции, архетип, мифологема, позволяет, с одной стороны, усилить смысловую, содержательную составляющую изучения художественной культуры, что волнует учащегося в первую очередь, а с другой — акцентировать личностное прочтение этого содержания. Конкретные предметы, не теряя своей конкретности, могут становиться знаками (кодами) других предметов и понятий и символически заменять их. Одни из наиболее древних — код геометрических символов и тесно связанная с ним числовая символика. Коды могут быть самыми разными: зооморфными, растительными, цветовыми, пищевыми, химическими, числовыми, геометрическими и пр.

Искусствоведческий анализ дает возможность учащимся выбрать направление хода размышлений, на основе систематического знакомства на занятиях с памятниками культуры получить представление о целостной и многомерной картине духовного развития человечества и на основе этого получить способность анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества для формирования личной гражданской позиции.

НАПИСАНИЕ на ЗАКАЗ:

1. Дипломы, курсовые, рефераты...
2. Диссертации и научные работы.

Тематика любая: КУЛЬТУРОЛОГИЯ,
экономика,
право, техника, менеджмент, финансы,
биология...

УЧЕБНИКИ, ДИПЛОМЫ, ДИССЕРТАЦИИ:
полные тексты в электронной библиотеке
www.учебники.информ2000.рф.

Учебное издание

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

Автор-составитель
Кинёва Лариса Анатольевна

Редактор Т. Е. Мерц
Верстка О. П. Игнатъевой

Подписано в печать 22.09.2017. Формат 70×100/16.
Бумага офсетная. Цифровая печать. Усл. печ. л. 11,0.
Уч.-изд. л. 8,7. Тираж 50 экз. Заказ 226

Издательство Уральского университета
Редакционно-издательский отдел ИПЦ УрФУ
620049, Екатеринбург, ул. С. Ковалевской, 5
Тел.: +7 (343) 375-48-25, 375-46-85, 374-19-41
E-mail: rio@urfu.ru

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
<http://print.urfu.ru>

Узнайте стоимость написания на заказ студенческих и аспирантских работ

<http://учебники.информ2000.рф/napisat-diplom.shtml>

Вернуться в каталог учебников

<http://учебники.информ2000.рф/uchebniki.shtml>

Узнайте стоимость написания на заказ студенческих и аспирантских работ

<http://учебники.информ2000.рф/napisat-diplom.shtml>

